Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von Robert Schumann

(Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit
dem **„Musikalischen Wochenblatt"**)

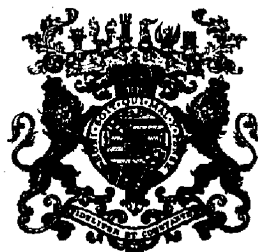
Organ des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E. V.)

Schriftleitung:

Prof. **Friedrich Brandes**
Universitätsmusikdirektor

---

79. Jahrgang 1912



LEIPZIG

Verlag von Gebrüder Reinecke
Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverleger

Inhalt

II. Musikbriefe

III. Musikfeste

IV. Ur- u. Erstaufführungen, Neueinstudierungen u. Neuinszenierungen

V. Rundschau

A. Oper
(Vergl. auch Musikbriefe)

B. Konzerte
(Vergl. auch Musikbriefe)

VI. Noten am Rande

(in jedem Heft, außer Heft 6)

VII. Kreuz und Quer

(in jedem Heft)

VIII. Neue Musikalien und Bücher

IX. Motette in der Thomaskirche zu Leipzig

X. Vesper in der Kreuzkirche zu Dresden

XI. Konzertprogramme

XII. Bilder im Text

XIII. Verlagsnachrichten

XIV. Verschiedenes

XV. Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

XVI. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter. (E. V.)

Die fett gedruckten Seitenzahlen betreffen grössere Aufsätze.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik



Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 1

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 4. Januar 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Neues von Johann Adolf Hasse

Von Dr. **Georg Kaiser**-Dresden

Dem sächsischen Herrscherhause wird mit Recht allzeit bewiesene Liebe zur Musik nachgerühmt. Insbesondere stellte der kursächsische Hof, der selbst mehrere kompositorisch begabte Mitglieder aufwies, die musikalische Kunst mit Aufopferung beträchtlicher Geldmittel in seinen Dienst. Die Blütezeiten der Königl. Sächs. musikalischen Kapelle und der Oper unter Richard Wagner und C. M. v. Weber werden von den Glanzperioden der kursächsischen Hofmusik unter Heinrich Schütz und Johann Adolf Hasse an äusserer Wirkung, an Prachtentfaltung und Reichtum der Mittel weit übertroffen. Noch unter Weber musste die eben gegründete deutsche Oper die unglückliche Rolle des hinter der italienischen zurückgesetzten Stiefkindes spielen, während man die italienische, noch vom früheren Glanze zehrende Oper verhätschelte wie ein Schosshündchen. Alles fliesst, das ist eine stündlich sich beweisende Wahrheit dieser Welt, und so ging schliesslich auch die italienische Oper an der männlichen Kraft deutscher Musik zugrunde. Eine andere Zeit zog herauf, andere Sterne erschienen am Kunsthimmel, und bald war vergessen und den Blicken entschwunden, was einst in bengalischer Beleuchtung sinnverwirrend dagestanden hatte.

Eine neue Epoche aber, die Vergangenes stürzt, begräbt gleichzeitig auch die guten Seiten des Überwundenen unbarmherzig unter den Quadern ihres neuen Elementes, und immer vergeht wieder eine reichliche Spanne Zeit, ehe man sich, gerecht wägend und mit der objektiven Urteilsfähigkeit des Historikers ausgerüstet, der Vorzüge des Alten klar bewusst wird. Die Sterne allererster Grösse leuchten freilich, und darum nennen wir sie eben so, zu allen Zeiten, und Sebastian Bachs Kunst ist, wenn sie auch zeitweilig verkannt werden konnte, in ihrer Wirkung so gut wie nie an eine Zeit gebunden. Aber die mit einem solchen Urgenie nicht vergleichbaren zweiten Grössen haben ihre Zeitläufte der Blüte und des Absterbens, und der rückschauende Eifer des Forschers kann ihnen sehr wohl zum Frommen ihres Ruhmes zugute kommen.

Eine solche Wiedergeburt erlebt soeben Johann Adolf Hasse. Freilich einstweilen noch gewissermassen in theoreticis; aber die musikalische Praxis wird hoffentlich ihre Augen offen halten. Es ist das Verdienst Kretzschmars, die kunstgeschichtliche Bedeutung der reichlich missachteten neapolitanischen Oper und damit auch Hasses hervorgehoben zu haben (Aufsatz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901, „Aus Deutschlands italienischer Zeit"). Kretzschmar würdigte auch in seinem „Führer durch den Konzertsaal" einige Werke Hasses eingehender. Der Dresdner Musikschriftsteller Otto Schmid gab in seiner Sammlung „Musik am sächsischen Hofe" (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1899, f.) mehrere geistliche Gesänge für Sopran und Alt mit Klavier- oder Orgelbegleitung und ausgewählte Werke für Pianoforte bearbeitet, heraus, die sämtlich Beachtung verdienen, und 1906 erschien bei Breitkopf & Härtel die erste umfängliche musikhistorische Arbeit über Hasse. (Hasse und die Gebrüder Graun als Symphoniker, von Carl Mennicke, deren Bedeutung namentlich auf der Menge des hinzugetragenen Stoffes beruht.) Ein anderer Schriftsteller, Lucian Kamiénski, hat die Oratorien des Meisters in den Kreis seiner Betrachtungen gezogen; seine Arbeit liegt wohl noch nicht gedruckt vor. In diesem Jahre ist jedoch eine weitere Studie über Hasse (ebenfalls bei Breitkopf & Härtel, als Beiheft der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft) erschienen, die sich mit der Kirchenmusik des „caro Sassone", wie die Italiener den Meister zu nennen pflegen, beschäftigt, und Walther Müller, einen jungen Schweizer Musiker und Schüler Hugo Riemanns in Leipzig, zum Verfasser hat.

Der Philosoph Krause urteilt 1827 begeistert über die Hassesche Kirchenmusik. Er sagt: „Hasse ist der Correggio für die Kirchenmusik. So wie dieser grosse Maler den Himmel selbst voll Liebe und Freude des innigsten, zartesten Gefühls in lieblichen Gestalten, in Licht und Farbe schildert, so weiss Hasse das Gemüt durch innig schöne Töne mit dem Vorgefühl der seligen Freude des Himmels zu trösten und zu erfüllen". Nicht alle Kritiker Hasses sprachen sich so anerkennend aus. Als der Stern Glucks aufging, nahm Hasses Ruhm ab; während man jenem deutsche Männlichkeit und Kernhaftigkeit zuschrieb, tadelte man bei Hasse die Süsse und Weichlichkeit seiner Melodien. Der Meister, der allein für Dresden 32 Opern geschrieben hatte, galt auch in seinen Oratorien und seiner Kirchenmusik als zu opernhaft weltlich. Und das von Arnold Schering vor einigen Jahren in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" (1. Folge, Bd. XX) veröffentlichte Oratorium „La Conversione die San Agostino" gibt diesem Urteile auch in gewisser Hinsicht recht. Aber die von Hasse für den gottesdienstlichen Gebrauch komponierte Kirchenmusik trifft der Vorwurf nicht. Man war immer der Meinung, dass Hasse, als Operkomponist

berühmt geworden, eben dieses sein dramatisches Genie auch in jeder anderen Form in seiner effektreichen Äusserung habe notwendigerweise dokumentieren müssen, und das früh sich in der allgemeinen Musikwelt ausbildende Urteil, seine Kirchenmusik sei allzu opernhaft, wie überhaupt die Kirchenmusik der sogenannten neapolitanischen Schule, aus der er hervorgegangen, wurde bis auf den heutigen Tag weitergegeben. Bei ihm werde die echte religiöse Stimmung vermisst. So sagte man. „Opernhaft-weltliche Kirchenmusik" stellt freilich eine Form mit unpassendem Inhalt dar; so viel musikalisches Talent sie an sich offenbaren kann, muss ihr doch höherer Kunstwert abgesprochen werden. Wo bliebe sonst das Ethos? Es ist deshalb vom Verfasser der genannten Schrift über Hasses Kirchenmusik durchaus richtig, dass er sich bei seinen Betrachtungen immer und immer wieder die Frage vorlegt: Inwiefern verletzte Hasse in seinen kirchlichen Werken das echte religiöse Gefühl? oder auch: Wie weit erfüllt er den Zweck kirchlicher Musik? Und so stellt es schliesslich das Hauptziel der Müllerschen Arbeit dar, neben einem einigermassen erschöpfenden Überblick über diesen Zweig von Hasses Schaffen den Beweis zu liefern, dass Hasse echte Kirchenmusik hat schreiben können.

Es muss, auch schon auf Kretzschmars oben erwähnten Aufsatz hin, endlich mit dem Vorurteil aufgeräumt werden, dass die Neapolitaner überhaupt schlechte Kirchenmusiker gewesen seien. Müller gibt als Anfangskapitel eine ausführliche Abhandlung über die Kirchenmusik der hier in Frage kommenden Meister Provenzala, Alessandro Scarlatti (dessen kirchliche Schöpfungen namentlich Beachtung verdienen), Durante, Jomelli, Porpora, Astorga, Piccini, Traetta, Paesiello, Cimarosa und Zingarelli. Gerade von diesen Meistern aus lässt sich zu Haydns und Mozarts Kirchenmusik eine feste Brücke schlagen. Freilich war ihr Hauptziel die Melodie. Ihr zuliebe liessen sie die Mittel zu plastischer Charakterisierung ausser acht, und als Kinder ihrer Zeit opferten sie der sehr gesteigerten Empfindsamkeit, indem sie vor allem „Stimmung" erzeugen wollten und in diesem Bestreben auch vor gelegentlichen Übertreibungen nicht zurückschreckten. Man denke an ihre Tränenfluten in den Misereres. Die „Stimmungmacherei" lag ihnen so am Herzen, dass sie beispielsweise einer Arie verschiedene Texte unterzulegen sich nicht scheuten, wenn der Gehalt nur einigermassen dem Urtexte gleichkam. Und Hasse selbst tat den hierauf bezüglichen Ausspruch, dass „gewisse Arien in einer Farbe geschrieben" sein müssten.

Die Neapolitaner haben ihren unbestrittenen Ruhm zunächst errungen als Opernkomponisten. Ihr Schulhaupt Scarlatti, dessen Opern von reger dramatischer Bewegtheit erfüllt waren, zeigte sich merkwürdigerweise in seiner Kirchenmusik (über 200 Messen und ebensoviele Motetten) so stark im Banne der kirchlichen Vorschriften, dass trotz des vielen Herrlichen in ihr eine gewisse schematische Trockenheit auffällt. Hasse, als Jüngling Tenorsänger am Braunschweiger Hofe, ward 1722 in Neapel Scarlattis Schüler. Die rege Schaffenskraft seines Lehrers ging auf ihn über. Aber in seiner Kirchenmusik hielt er sich doch mehr an Durante. Der gab sich freimütiger aus, wenngleich auch er die gesetzten Schranken achten musste. Wie gut haben es die Kirchenmusiker von heutzutage! Sie schreckt nicht die Bulle des Papstes Benedikt IV., der einst die Kirchenmusik unter Aufsicht stellte.

Als Kirchenkomponist trat Hasse zuerst und gleich glänzend hervor im Jahre 1728, wo er für das Mädchenkonservatorium degl' Incurabili in Venedig eine auch bald in Deutschland bekannte c moll-Messe (vier Singstimmen, Instrumente und Orgel) komponierte. Er hatte, in der Hauptsache aus praktischen Gründen, seinen Übertritt zur katholischen Kirche vollzogen und die berühmte Sängerin Faustina Bordoni geheiratet. Diese unterhielt sehr gute Beziehungen zum sächsischen Hofe, insbesondere zum Kurprinzen Friedrich August. Eine 1731 unternommene Reise nach Dresden, wo Hasse seine Oper „Cleofide" mit grossem Pomp aufführte, hatte seine Ernennung zum „Königl. polnischen, kurfürstlich sächsischen Hofkapellmeister" zur Folge. Als der Kurprinz als Friedrich August II. den Thron bestiegen, rief er den inzwischen wieder in Italien wirkenden Hasse als amtierenden Kapellmeister nach Dresden, und das Ehepaar Hasse traf im Januar 1734 in der sächsischen Residenz ein. 30 Jahre lang war Hasse der Mittelpunkt des musikalischen Lebens der kursächsischen Hauptstadt. Nicht nur der Kurfürst von Sachsen, auch Friedrich der Grosse war ein glühender Verehrer seiner Musik, er musizierte selber gern mit ihm, liess auch in Potsdam wiederholt Hassesche Werke aufführen. Friedrich August II. und seine Gattin Maria Josepha schwärmten für Kirchenmusik, mehr noch Maria Antonia von Bayern, die 1747 den Kurprinzen Friedrich Christian heiratete und zu Hasses „Bekehrung des heiligen Augustin" den Text verfertigte. Diese Vorliebe des Hofes für kirchliche Musik benötigte eine ganze Reihe von Hofkomponisten; als solche standen namentlich der Böhme Zelenka, Ristori, Johann Georg Schürer und Porpora Hasse zur Seite. Zwei andere bekannte Musiker Dresdens, Wilhelm Friedemann Bach (1733—47 Organist der Sophienkirche) und Homilius (lange Jahre Musikdirektor der drei Hauptkirchen), waren Hasses Freunde. „Die Dresdner Liederchen", wie der grosse Leipziger Sebastian die damaligen Produkte der genannten italienischen Musiker und insbesondere Hasses nicht ohne ein gewisses Gefallen nannte, standen zu dieser Zeit in höchstem Flor. Ja, von Hasses Werken sollte sogar, was bis zu jener Zeit noch keinem Komponisten widerfahren war, eine Gesamtausgabe im Druck erscheinen! Es kam freilich nicht dazu, da beim Bombardement Dresdens im Jahre 1760 das die gesamten Handschriften bergende Haus des Meisters abbrannte. Bis vor reichlich 50 Jahren wurde die Hassesche Kirchenmusik auch noch ausserhalb Dresdens aufgeführt, dann aber blieb ihre Pflege auf Dresden beschränkt. Der Meister zog nach Friedrich Augusts II., seines Gönners, Tode nach Wien und von dort zehn Jahre später nach seinem geliebten Venedig, wo er 1783 hochbetagt starb, nachdem er noch als Siebenundsiebzigjähriger ein prächtiges Tedeum (G dur) der Welt geschenkt hatte.

Zu glänzender Entfaltung kam die Hassesche Kirchenmusik bei der Einweihung der Dresdner katholischen Hofkirche im Jahre 1751. Da wurde in Anwesenheit vieler weltlicher und geistlicher Fürstlichkeiten Hasses d moll-Messe und sein bekanntestes Werk, das Te Deum laudamus (in D dur) mit grosser Wirkung aufgeführt. Die ungewöhnlichen akustischen Verhältnisse des neuen Gotteshauses, namentlich, wie Weber ungefähr 70 Jahre später sich ausdrückt, das „ungebührliche Schallen" („kleine Figuren sind undeutlich, ein längerer Vorschlag frisst die kurze Hauptnote"), hatten natürlicherweise starken Einfluss auf Hasses kompositorisches Schaffen der damaligen Zeit. Der Komponist war von vornherein, da er doch auf deutliche Wirkung ausging, in seinen Schöpfungen auf Prägnanz im Ausdruck, auf möglichste monumentale Gestaltung angewiesen. Filigranarbeit wäre von Übel gewesen. Schon in der vor der Einweihung der Hofkirche benutzten Hofkapelle am Taschenberge waren ähnliche akustische Er-

scheinungen beobachtet worden, und so ist denn Hasses Kirchenmusik im ganzen diesen Verhältnissen angepasst, breitlinig, klar und durchsichtig gestaltet. Das sind erhebliche Vorzüge seines Schaffens, und nur Unverständnis und Unkenntnis der durch das Lokal bedingten Prämissen konnten der Hasseschen Kirchenmusik die obenerwähnten Mängel vorwerfen. In Dresden ist an allen höheren Festtagen noch jetzt das Tedeum zu hören, und wie treffliche Kenner der katholischen Kirchenmusik versichern, ist namentlich für die Aufführung in der Dresdner Hofkirche kein frischeres, machtvolleres Werk dieser Art vorhanden. Von den kirchlichen Schöpfungen Hasses zählt Müller zehn Messen, drei Requiems (das in C dur ward bis 1850 zu den Exequien Augusts III. gespielt), über 50 Psalmen und Misereres, vier Tedeums, eine Reihe von Litaneien (Bittgesängen) und 20 Motetten auf (Hasse selbst hat freilich 150 angegeben). Wie er den Beweis durchführt, dass der Meister der neapolitanischen Oper auch als Kirchenmusiker mehr als nur Achtbares geschaffen, und wie er den Vorwurf entkräftet, dass Hasse auch in seiner Kirchenmusik zu weltlich-opernhaft gewesen, das lässt sich im Rahmen dieser Betrachtung nicht vorführen. Aber aus dem Studium der mit vielen ausführlichen Notenbeispielen und einem verdienstlichen thematischen Verzeichnis der kirchlichen Werke Hasses versehenen Schrift gewinnt man den Eindruck, dass von Hasses Kirchenmusik noch manches Stück auch heute noch eine ergreifende Wirkung erreichen würde.

Die meisten Handschriftenschätze der Hasseschen Kirchenmusik besitzt seit ungefähr zwei Jahren die Königliche Bibliothek zu Dresden. Vorher barg der Turm der katholischen Hofkirche diese Kostbarkeiten, wo sie also in einem der wissenschaftlichen Forschung unzugänglichen, finsteren und feuergefährlichen Raume untergebracht waren. Müller konnte dieses ungemein reiche Material nicht einmal benutzen, da die Generaldirektion der Königl. musikalischen Kapelle zu Dresden, der das Archiv der Hofkirche unterstand, ihm die Erlaubnis zur Einsicht verweigerte. Viele Stücke fanden sich zwar in Abschriften auch anderswo, aber eine nicht unbeträchtliche Zahl von Motetten fehlen deshalb in dem thematischen Verzeichnis. Der junge Schweizer Forscher hatte aber wenigstens die Genugtuung, mit seinem Gesuche auf eine unzulängliche Einrichtung erstmalig mit Nachdruck hingewiesen zu haben, und mit Hilfe anderer Männer ist dann die reichhaltige Sammlung den Schätzen italienischer Kirchenmusik in der Königl. öffentlichen Bibliothek einverleibt worden.



Hausbibliotheken

Von **Adolf Prümers**

Des Büchermachens ist kein Ende; es werden mehr Bücher „gemacht" als gelesen. Mancher kennt selbst berühmte Werke nur aus den Titeln, bestenfalls aus Zeitungskritiken. Bücher ausleihen, das wäre noch ein Ausweg; aber Bücher kaufen? Da wäre man schön dumm; denn Bücher sind ein Kapital, das sich nur in geistigen Werten verzinsen lässt. So bleibt man lieber schön dumm und verzecht, verjubelt, verspielt das Geld. Aber wie? Gehört die Hausbibliothek nicht zur Ausstattung schlechthin? Wo ein Studierzimmer ist, da ist auch ein Bücherschrank, ein Bücherregal, ein Büchertisch und da sind auch Bücher.

Der Musiker lässt sich meist an seinen Noten genügen. Bücher über Musik liest er selten und am liebsten — wie das ganze lesende Deutschland — in Leihbibliotheken und Volksausgaben. Dem Musiker fehlt vor allem das überflüssige Geld zum Bücherkauf, aber selbst wenn er über Mittel verfügte, so würde er Bücher doch zu allerletzt kaufen. Er unterschätzt die Literatur über Musik, ja oft weiss er nicht einmal, dass eine musikalische Wissenschaft existiert. Wie aber kann man ihn zur Lektüre anspornen? Am ehesten durch Musikerbiographien. Er spielt Werke von Meistern, deren Lebenslauf ihm höchstens in einigen Daten, Ortschaften und Anekdoten dunkel genug vorschwebt. Die Biographien aber führen ihn unmerklich zur Musikgeschichte überhaupt; diese wieder interessiert ihn für Details, auf praktischem und theoretischen Gebiete. Er wird Belehrungen über Instrumentenbau ebenso gern annehmen wie eine volkstümliche, nicht zu umständliche Einführung in das Reich des Kontrapunktes. Er wird über Stil und Formen nachdenken, ja selbst schöngeistige Werke und solche der Ästhetik wird er zu lesen wünschen.

Was man aber gelesen hat, soll „schwarz auf weiss zu Hause bleiben". Ein Buch wirbt drei andere; diese raten zu Bänden, zu Lexika, zu Prachtwerken, zu alten Schmökern, zu vergilbten Manuskripten und zu berühmten oder momentan noch unberühmten Autographen — und die Hausbibliothek ist fertig. Anlage und Anordnung derselben erfordert Geschmack, sorgfältiges Stilgefühl und „liebevolle Behandlung". Schon am Umblättern erkennt man Bücherfreunde und Bücherfeinde. Letzteren ist kein Papier heilig; vom Programm bis zum Programmbuch, von der Tageszeitung bis zur Musikzeitschrift, von der aktuellen Broschüre bis zum Lexikon ist alles mehr oder weniger Makulatur, aus Lumpen fabriziert. Wie viele Bücher von höchstem Kulturwert sind durch Soldatenhand, durch Feuersbrunst vernichtet worden. Wie viel Bücher hat der Moder auf dem Gewissen! Denn feuchte Keller eignen sich nicht als Hausbibliotheken. Wie manches Buch wurde vom Buchbinder verstümmelt, wie manche wichtige Notiz, Jahreszahl, wie mancher Name ist durch Radieren unleserlich geworden. Da hat Unbedacht und Unverstand den Bibliographen manchen bösen Streich gespielt. Der erste, der die Musikgeschichte durch Quellenforschung systematisch bearbeitete, war Joh. Nik. Forkel; er kaufte für billiges Geld alte Werke, welche die Zeitgenossen für Makulatur ansahen, und legte so den Grund zu der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Als 1806 die Franzosen nach der Schlacht bei Jena auch Leipzig besetzten, stahlen sie die Platten des ersten Bandes einer grosszügigen Publikation alter Werke; sie vernichteten die Platten, ja sie schmolzen sie ein, damit ja nichts übrig bliebe. Frankreich besitzt keinen Sinn für Bibliographie, noch weniger Spanien, wo jeder Fremde, der die dortigen Archive auskundschaften möchte, mit Argwohn betrachtet und nach Einlass bald wieder hinausgebeten wird; dies war besonders an der Tagesordnung, als die Bibliothekskunde noch keine Wissenschaft war. Viele Werke gingen durch Unachtsamkeit verloren; einen Kirchengesang fand man unter Sittenpolizei-Akten wieder. Ja, es gab in Wien einen Bibliothekar, der Messen und Orgelbücher „wegen Raummangels" makulierte! Soll uns daher bei öffentlichen und privaten Bibliotheken stets die grösste Pietät leiten und vor Vandalismus beschützen, so müssen wir vor allem zu taxieren wissen, welch' immensen Wert Bücher besitzen.

Eine Hausbibliothek zu gründen, erfordert heute in erster Linie Geld, während in früheren Zeiten eine gute Spürnase, ein glücklicher Griff und eine fleissige Feder

dazu nötig war. Man kopierte früher bei weitem mehr als heute, wo das Abschreiben gesetzlich verboten ist. Gute Kopien waren der Stolz des Besitzers; sie pflanzten aber auch unzählige Schreibfehler fort und jede neue Kopie tat neue Fehler hinzu. So sauer wie damals wird es heute nicht sein, eine gute und respektable Musikbücherei fürs Haus anzulegen. Wer sich von Verlagsgeschäften und Fachleuten beraten lässt, wird leicht das Richtige treffen. Zum besseren Ansporn und zur Nacheiferung setze ich den Bericht des Organisten Joh. Heinr. Quiel zu Nimbtsch in Schlesien hierher. Der brave Mann erzählt in seinem Lebenslauf folgendermassen: „Beim Antritt meines Organistenamts (1708) bekam ich bald unterschiedliche Lehrlinge; da wurde ich gleichsam genötiget, nicht allein wegen meiner, sondern auch der Discipel wegen, wenn sie anders was taugliches lernen sollten, mir allerhand Musikalien, sowohl fürs Clavier, als auch Kirchensachen nach und nach anzuschaffen. Von Kantor Krehl hatte ich ein Werkchen, das vom Generalbass handelte, zur Abschreibung; Fischers „musikalisches Blumenbüschlein", Frobergers Fugen; hernach vom Kantor Rittig Prinzens „satyrischen Komponisten" und Niedts „Variation über den Generalbass". Diese schrieb ich alle in grösster Eil ab, weil sie sonst nicht zu bekommen waren. In Breslau hatte der Kantor Gürtler Daniel Vetters „musikalische Kirch- und Hausergötzlichkeit" zum Verkauf in Commission. Da ich's erfuhr, liess ich dieses Werk von Breslau mitbringen und da sahe ich, wie eine Cadenz auf dem Clavier bei einem Choral solle gespielet werden, welches mir und vielen andern, ob sie schon Organisten hiessen, dennoch nicht bewusst war. Darauf liess sich Heinichens Generalbass-Werk, erste Edition, sehen, wornach ich jederzeit meine Musikschüler angeführet habe, die den Generalbass lernen wollen. Um diese Zeit oder kurz hernach kam „das neueröffnete Orchestre" an den Tag. Als ich 1713 wegen eines Kochischen Jahrgangs mit dem Organisten Gläser zum Abschreiben gegen sechs Reichsthaler einig wurde und es aber mit dem Hin- und Herschicken sehr unrichtig ging, so reisete ich selbst nach Breslau. Weil es nun gleich Jahrmarkt war, so besuchte ich die Buchladen, um zu sehen, ob viel neues von musikalischen Büchern anzutreffen wäre. Ich fand Werckmeisters „Harmonologia", Kaysers „Landlust", „Erlesene Sätze", „Kayserliche Friedenspost", Erlebachs Oden, zwei Teile, und noch andere Sachen, die ich alle kaufte und mitbrachte. Mattheson's „erstes Orchester", ob ich es gleich vorhin besass, kaufte ich noch einmal. Was ich aber mit Abschreibung des Kochischen Jahrgangs für Mühe gehabt, ist kaum zu glauben. Die ersten zehn Stücke hat Herr Koch als der Autor richtig corrigiret, aber die übrigen waren fast alle falsch; über vielen Generalbässen hatte es die erforderlichen Signaturen nicht, welche man nicht allemal erraten kann. In den Vokalstimmen mangelte es oft am Text, bald an den Noten. Nach einiger Zeit bin ich mit dem Kantor Volckmar in Hirschberg wegen unterschiedener Kirchenmusikalien und anderer Sachen in Korrespondenz getreten. Von ihm habe ich einen starken Schellischen Concerten-Jahrgang und einen Asterischen Cantaten-Jahrgang, einen Erlebachischen, einen Liebholdischen nebst vielen andern Sachen. Dieser liebreiche Freund und Gönner hat mir auch unterschiedene musikalische Traktate zuwege gebracht. Von Kantor Willisch schrieb ich zwei Telemannische Concerten nebst etlichen Cantaten-Jahrgängen ab, dass ich also für jetzt noch fünfzehn volle Jahrgänge besitze, der Fest- und Passionsoratorien nicht zu gedenken. Ich kann ohne Ruhm, doch Wahrheit sagen, dass wohl unter fünfzig meines gleichen kaum einer zu finden, bei dem eine solche Menge musikalischer Sachen als bei mir anzutreffen; ich gestehe, dass mir manch musikalisches Werk um ein Dutzend Dukaten nicht feil. Sollte ich alle specificiren, könnte ich wohl dem Reichsten Trotz bieten. Ein Geldnarr wird hierüber lachen, das mag er tun; ich glaube dennoch, dass er nimmer ein solch Vergnügen an seinem Gelde haben kann, als ich an meinen Musikalien. Ich könnte meinen musikalischen Catalogum hersetzen, wenn ich nicht befürchten dürfte, dass ich es aus Ruhmsucht täte. Wer bei mir aus- und eingehet, wird wissen, dass ich die Wahrheit rede!"

So dachte ein schlechtbesoldeter Organist vor zweihundert Jahren. Und wie denken wir?



Der Schmuck der Madonna

Oper in drei Akten aus dem neapolitanischen Volksleben von Ermanno Wolf-Ferrari

Erstaufführung an der Berliner Kurfürstenoper am 23. Dezember

Wenn man nach langer Abwesenheit wieder in die deutsche Musikmetropole Berlin zurückkehrt und nun bald nach seiner Ankunft ein funkelnagelneues Opernunternehmen ein interessantes, neues Werk aus der deutschen Taufe heben sieht, dann überkommt einen doch wieder der grosse Respekt vor der „Weltstadt" und man bereut das Vorurteil, das man gegen die künstlerische Kultur Berlins namentlich in Hinsicht auf das Theaterwesen hatte. Grandios ist denn doch unstreitig der Anblick der gewaltigen Energiearbeit so eines Meister-Opernregisseurs wie es Maximilian Morris ist, und das Parvenütum des der Kurfürstenoper benachbarten Kurfürstendammes macht sich höchstens ganz äusserlich in der Bauart und in dem Interieur dieses Theaters bemerkbar. Es ist das prononciert „eben fertig gewordene", das börsianisch-Allzuschnelle der Inbetriebsetzung, das sich einem gleich beim Betreten des Treppenhauses mit dem kitschigen Geländeornament und dem Rohweiss der kaum trockenen Verputztünche aufdrängt. Das Haus hat mit der Musik in seiner Bauweise ganz und gar nichts zu schaffen, weder nach der ornamentalen noch nach der innenarchitektonischen Seite, und in dem Foyer weht eine eisige Luft, auch stilistisch verstanden; eine kalte, dabei physiognomiearme Atmosphäre schlägt sich einem hier auf die Sinne. Da steht dann in der grossen Pause die laut schwatzende, sich stossende und „Stullen" verzehrende, im übrigen aber innerlich genussunfrohe Menge von Berlin WW. und erzählt sich von hunderterlei gleichgültigen, ihr aber hochwichtigen Dingen, nur von der eben gehörten Oper fällt ausser dem berüchtigten „reizend!!" etlicher kunsterzogener junger, ganz junger Damen kaum ein Wort! . . . Symbolisch bedeutet vielleicht diese ausgesprochen „neue" Atmosphäre der Kurfürstenoper das Sammeln zur Kraft und Wärme, die im Betriebe des Institutes erst noch kommen soll. . . .

Die Neuinszenierung der „Lustigen Weiber" konnte ich noch nicht in Augenschein nehmen, ebensowenig diejenige von Gounods „Philemon und Baucis". Ich beurteile Personal, Orchester, Kapellmeister und Regie also vorläufig nur nach der Aufführung der Wolf-Ferrarischen Oper „Der Schmuck der Madonna" und da muss ich sagen: ich war von der Aufführung sehr befriedigt, nicht etwa nur nach Seite der Regie, die ja des ehemaligen Regisseurs der Komischen Oper Spezialität ist und ihm ohnehin die allgemeinen Sympathien des Berliner Publikums zusichert. Nein: viel freudiger überrascht haben mich die ausgezeichneten Leistungen des Orchesters und seines ungemein gewandten und energischen Dirigenten, Herrn Selmar Meyrowitz. Wie dieser begeisterte Musiker aus der Partitur der Oper die Flammen emporschlagen liess, da spürte man wirklich fast den Odem des italienischen Originales, und das ist wohl für einen deutschen Opernkapellmeister der beste Lobestitel, wenn man ihm südländische Beweglichkeit und rhythmische Schwungkraft nachrühmen kann. Es gehört ja zu den noch immer ungelösten Problemen des modernen Opernbetriebes, inwieweit man überhaupt be-

rechtigt ist, italienische und französische Opern in einer noch so guten deutschen Übersetzung aufzuführen. (Die von H. Liebstöckl-Wien herrührende Verdeutschung ist ungleich). Ein Surrogat für die Aufführung des Originals wird es immer bleiben müssen. Aber dem Kapellmeister ist es wenigstens einmal fast restlos gelungen, eine italienische Oper auch italienisch zu interpretieren, was bei dieser von Nationalkolorit übertriefenden Oper die unerlässliche Vorbedingung für ein Verständnis beim deutschen, zumal beim norddeutschen Publikum bildet.

Mit ein paar Worten ist der Kern der Handlung erzählt: um Maliella, ein Kind der Sünde und selbst eine Sündenverlangende, buhlen ihr Pflegebruder, der in mystischer Madonnenekstase entbrannte Goldschmied Gennaro und Raffaele, der wilde Verbrecher, das Haupt der gefürchteten Comorrha. Der Konflikt findet im zweiten Akt einen in einer Oper wohl bisher unerhörten physiologisch-psychologischen Höhepunkt: nicht dem in sie vernarrten Gennaro gibt sich Maliella — seelisch! — hin (zur Belohnung dafür, dass er ihr den Schmuck der Madonna geraubt hat), sondern sie vermeint, in den Armen Raffaeles zu liegen! Als dann — im Schlussakt! — die grässliche Enttäuschung und Erkenntnis über sie kommt, als sie von Raffaele verstossen wird, stürzt sie sich ins Meer, der geächtete Frevler Gennaro aber ersticht sich. Rein äusserlich betrachtet handelt es sich also hier zwar um eine „Veristen“-Oper (oh! diese Schlagworte!); man vergesse doch aber nicht, dass es Wolf-Ferrari in diesem Werke vor allem darum zu tun war, das heisse Fluidum des neapolitanischen Volkslebens mit seiner dramatischen Mischung von überschäumender Lebenslust und grenzenlosem religiösem Wunder- und Aberglauben, dass es ihm um eine Verherrlichung der Madonnenverzückung der Süditaliener zu tun war.

Betrachtet man Textbuch und Musik der Oper nach diesem mehr kulturellen Gesichtspunkte, so wird, so muss man seine helle Freude an der warmen Impulsivität haben, die den Dichterkomponisten bei der Konzeption und Durchführung des Stoffes erfüllt haben. Durch die Partitur geht der grosse einheitliche Zug, geht der ununterbrochene Strom der Erfindung, wie er nur glückliche Eingebungen zu erfüllen pflegt. Dass die Arbeit rein technisch genommen, vortrefflich ist, versteht sich bei einem so vorzüglich vorgebildeten Musiker wie Wolf-Ferrari ganz von selbst, und darin sehe ich auch keinen besonderen Vorzug dieser neuesten Partitur des Meisters der „Neugierigen Frauen“. Was mir viel charakteristischer für sein Talent erscheint, ist die Fähigkeit des Komponisten, volkstümliche Szenen durch seelische Charaktergemälde abzulösen, ohne dass wir doch irgend etwas auch nur leise Brüchiges in seiner Musik bemerkten. Voll heisser, sinnlicher Glut des Miterlebens sind die Massenszenen im ersten und im dritten Akt durchglüht, während der mittlere, der „Madonnen“-Akt, durch eine süsse, innige, aber niemals falsch sentimentale Melancholie mit den schwebenden Glanzlichtern einer echten südlichen Mondnacht-Stimmung übergossen wird. Für mich bedeutet diese Oper unstreitig einen bedeutenden Fortschritt in Wolf-Ferraris Schaffen.

Von der Regie Morris' und Meyrowitzs habe ich schon rühmend gesprochen. Die absoluten Leistungen der Solisten waren im ganzen recht gut. Bei einer solchen Novität pflegt freilich der Kritiker unwillkürlich mehr auf das Werk als auf die Interpreten zu achten. Aber als sehr innerlicher Darsteller ist mir jedenfalls Herr von Zawilowski (Raffaele) aufgefallen, während seine Stimme in der Mittellage stark gaumig zu sein scheint. Frl. Salden als Maliella outrierte gesanglich ein wenig, erfüllte aber ihre Rolle mit echter Empfindung. Herr Friedrich (Gennaro) fand sich gleichfalls mit seiner Partie leidlich ab; vor allem aber bildeten Solisten und Chöre eine prächtige Einheit, die beste Gewähr für ein glückliches Weiterarbeiten des neuen Institutes. Dem Komponisten wurden grosse Ovationen zuteil, die er in liebenswürdiger Weise auf die Darsteller abwälzte.

Arthur Neisser

Rundschau

Oper

Braunschweig

Das Hoftheater befindet sich unter dem neuen Intendanten von Frankenberg immer noch in der Zeit der ersten Liebe, von der man bekanntlich wünscht, dass sie ewig grünen bliebe. Der gewaltige Steinkasten, der sein 50jähriges Jubelfest feierte, erklingt wie die Memnonssäule von den ersten Strahlen der Morgensonne bis tief in die Nacht; denn zu den Herren Hofkapellmeister Hagel, Hofmusikdirektor Clarus, Chordirektor Hohlfeldt und Korrepetitor Kaselitz kommen noch zwei Hilfskräfte, die Herren Behrend und von Bülow; kein Wunder, dass die bisherigen Proberäume gar nicht ausreichten. Leider versucht eine kleine Partei, den Künstlern die Arbeitsfreudigkeit durch die Politik der Nadelstiche zu vergällen, doch lassen sie sich glücklicherweise nicht beirren in einem Streben, das die schönsten Früchte zeitigt. So erhielten wir zum erstenmal innerhalb einer Woche den „Nibelungenring“ mit eignen Kräften und vollem Gelingen vor ausverkauftem Hause; dabei übernahm wie in Bayreuth jeder Darsteller, kleinere Ausnahmen abgerechnet, nur eine Rolle. Dies wurde dadurch ermöglicht, dass neben der jetzt aushelfenden Altistin Else Ries (Erda, Waltrunte) auch die künftige Charlotte Linde-Aachen (Fricka) und neben dem Heldentenor Otfried Hagen (Siegmund) dessen Nachfolger O. Lähnemann-Halle a. S. (Siegfried) mitwirkten. Die neuen Schwimmapparate, der Lindwurm und Feuerzauber bedeuteten szenische Verbesserungen. Nach der deutschen Musik kamen die Italiener Mascagni und Leoncavallo an die Reihe, die den Erfolg aber mehr der vorzüglichen Darstellung als den Werken verdankten. „Madame Butterfly“ v. Puccini enttäuschte, weil Elsa Liebert ihre Vorgängerin M. Elb nicht erreichte. Den Geburtstag des Herzog-Regenten feierte das Hoftheater durch Elektra v. R. Strauss mit Frl. Sanden-Leipzig in der Titelrolle. Die kleine Stimme kämpfte oft vergebens gegen das gewaltige Orchester, die vorzüglich geeignete Bühnenfigur und meisterhafte realistische Darstellung liessen den Mangel jedoch überhören. Den 100jährigen Geburtstag von A. Thomas feierte man durch „Mignon“ mit A. Sanden, zu ihr gesellte sich in „Tiefland“ der dänische Kammersänger Herold (Don Pedro), der durch sein Spiel der Oper ein besonderes Gepräge verlieh. Als Volksvorstellung wurde „Lohengrin“ an einem Sonntag nachmittag zu ermässigten Preisen gegeben und abends vorher von Professor Evers in leicht verständlichem Vortrage mit musikalischen Illustrationen bei freiem Eintritt erläutert. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen. Für die beiden ausscheidenden lyrischen Tenöre Cronberger und Fuvre wurde Nardow-Barmen für den Bassbuffo Mansfeld Voigt-Osnabrück verpflichtet.

Ernst Stier

Cassel

Das hiesige Königliche Theater brachte im Oktober Richard Wagners Nibelungenring in zyklischer Folge unter Mitwirkung hervorragender auswärtiger Kräfte zur Aufführung. Im Rheingold gab der Tenorist Karl Gentner vom Opernhause in Frankfurt a. M. den Loge, in welcher Rolle der junge Künstler im vergangenen Sommer in München bedeutenden Erfolg errungen hatte. Hier in Cassel imponierte er weniger durch Macht und Fülle des Organs, als durch packenden sprachmelodischen Gesang und durch prägnante, fein nuancierte Charakteristik. Den Wotan in der Walküre verkörperte Herr Kammersänger Soomer vom Dresdener Hoftheater. Mit seinem machtvollen Organ, das in allen Registern vom tiefen Bass bis zum hohen Bariton grosse Fülle und gleichmässige Stärke besitzt, erzielte der Gast in allen seinen Szenen grosse Wirkung. Mit den melodischen Linien deckte sich auch dessen treffliche Darstellung. Im Siegfried vertrat Herr Kammersänger Urlus vom Stadttheater in Leipzig den Titelhelden. Sein frischer, herrlich strahlender Tenor, der männliche Kraft mit Wohllaut vereint, versetzte das hiesige Publikum in helle Begeisterung. Der treffliche Künstler verkörperte den lebensfrohen Helden höchst temperamentvoll und wusste auch die Gefühlsmomente der Rolle poetisch wiederzugeben. Ein zweiter Gast in dieser Vorstellung, Herr Schütz vom Königlichen Theater in Wiesbaden entledigte sich der Partie des Wanderers ebenfalls mit gutem Gelingen. Für die Partie der Brünnhilde in der Götterdämmerung war die Kammersängerin Frau Gulbranson aus Kristiania gewonnen worden. Sie besitzt grosse stimmliche Kraft und ist der anspruchsvollen Aufgabe der Rolle durchaus gewachsen. Sie befand sich in den wild leidenschaftlichen Szenen des 2. Aktes, in dem erhabenen Erinnerungsgesang und in der Schlußszene der Götterdämmerung auf bedeutender künstlerischer Höhe.

Eine Neuheit für Cassel, das musikalische Schauspiel

„Stella maris“ von Alfred Kaiser erzielte bei der Erstaufführung im November, wie auch bei der nachherigen mehrmaligen Wiederholung bedeutenden Erfolg. Besonders der 2. Akt, der den Höhepunkt der dramatischen Entwicklung bringt, ist geschmack- und eindrucksvoll bearbeitet. Der Komponist hat es verstanden, mit einfachen Mitteln abstrakte seelische Vorgänge musikalisch treffend zu schildern; die Stimmungsmalerei ist hinsichtlich des lyrischen wie des dramatischen Teiles fesselnd und packend. Auch ist die musikalische Illustration der Volksszenen im ersten Aufzuge originell. Ausser einem Dudelsacksolo verwendete der Komponist einen frischen bretagnischen Kontertanz, eine eigenartige bretagnische Bourrée, einen lebhaften Holzschuhtanz u. dgl. An der Aufführung der interessanten Oper, die hier auch prächtig ausgestattet ist, waren Frl. v. d. Osten (Marga), Herr Koegel (Yanik) und Herr Wuzél (Sylvain) hervorragend beteiligt.

Nach erfolgreichen Gastspielen ist Herr Windgassen, ein junger Tenorist von der Hamburger Oper, von der nächstjährigen Spielzeit an für das hiesige Königliche Theater verpflichtet worden. Prof. Dr. Hoebel

Dortmund

Unser Theater leidet immer noch an einer nicht ausreichenden Besetzung des Heldentenorfaches. Die Presse hat schon des öftern auf diesen Mangel hingewiesen. Es wäre zu wünschen, wenn man an massgebender Stelle einmal mit Nachdruck eine Besserung herbeizuführen sich bemühte. Im übrigen lässt es die Direktion nicht daran fehlen, die Vorstellungen sorgsam vorzubereiten, besonders dann, wenn es sich um Novitäten für uns handelt. Humperdinks „Königskinder“, die komische Oper „Der Arzt wider Willen“ von Gounod und Wolf-Ferraris Intermezzo „Susannens Geheimnis“ hatten bei guter Darbietung viel Erfolg. Auch R. Strauss „Rosenkavalier“ erschien als Wiederholung von der letzten Saison her; daneben wird die Operette — meiner Ansicht nach — zum Schaden eines Lortzing u. a. zu stark berücksichtigt. Wilhelm Herold von der Kgl. Hofoper in Kopenhagen musste wegen eintretender Heiserkeit seine Gastspiele als „Turiddu“, „Canio“ und „Pedro“ in „Tiefland“ vorzeitig abbrechen. Fr.

Karlsruhe

Von der Hofoper kann ich diesesmal etwas erfreuliches berichten. Claude Debussy, der eigentümlichste Musiker des jetzigen Frankreichs, kam mit seinem preisgekrönten Jugendwerk (1884) vom verlorenen Sohn — l'enfant prodigue — zum Wort. Im Gegensatz zu seinen späteren Werken haben wir es hier mit einem überaus klaren Werke zu tun, das als lyrische Szene gedacht uns in ergreifenden Tönen den tiefen Schmerz der Mutter um den verlorenen Sohn, das Wiederfinden desselben und die Rückkehr ins väterliche Haus veranschaulicht. Die Instrumentation ist wie bei allen Franzosen fein, manchmal raffiniert, aber nie aufdringlich. Sehr anspruchsvoll sind die Singstimmen behandelt, die erste Kräfte, zumal in der Verkörperung der Lia, für die Frau Lauer-Kottler ergreifende Töne fand, beanspruchen. Wenn auch der ganze Charakter der Szene von vornherein jeden lauten Beifall ausschloss, so danken wir doch Herrn Hofkapellmeister Reichwein für die Bekanntschaft mit dem musikalisch äusserst interessanten Werkchen. Auf den Enkel folgte — im Gegensatz zum gewöhnlichen Leben — der Vater „Adam“ mit seiner feinen, zweiaktigen komischen Oper „Der Torreador“. Das kleine zweiaktige Werk erreicht nicht die Höhe des Postillions von Lonjumeau oder einer Oper von Stuber, bietet aber immerhin in der Ouvertüre, in den bebekannten Variationen über ein altprovencalisches Lied, das von der Koloratursängerin oft als Einlage im „Barbier“ gesungen wird, manches wertvolle. Das anspruchslose humorvolle Werkchen fand eine begeisterte Aufnahme und dürfte jedenfalls Repertoirestück bleiben. Um die Aufführung machten sich neben Bussord, der als Torreador unübertreffliches bot, unsere neue Koloratursängerin, Stoy-Scheider, die zum erstenmal wirklich gutes bot, nicht minder natürlich der musikaliche Leiter, Hofkapellmeister Lorentz, verdient. H.

Konzerte

Hamburg

Anfang Dezember

Die Orchestermusik brachte im November eine nicht unbeträchtliche Zahl wertvoller Aufführungen. In der Philharmonie (S. v. Hausegger) erschienen am 13. November die Herren Hofrat Reger und Prof. Wolfrum mit Bachs c moll- und C dur-Konzert für zwei Klaviere in einem Zusammenwirken, das mancherlei Bedenken aufkommen liess. Dem Original wurden einige Zusätze in der höher liegenden Oktave aufgenötigt und die langsamen Sätze wurden in einem zu gedehnten Zeitmass und mit zu viel Pianissimi gegeben, dagegen standen beide Künstler in den Allegrosätzen auf der Höhe ihrer anerkannten Leistungsfähigkeit. Zwischen den beiden Konzerten wurde Mozarts herrliches Präludium c moll mit der anschliessenden Fuge für Streichquartett vorgeführt. Haydns bekannte D dur-Sinfonie eröffnete schwungvoll dies eigenartige, ungeschickte Bach-Mozart-Programm, das mit Beethovens Egmont-Ouvertüre schloss. Der 6. und 7. November brachten unmittelbar nacheinander zwei grosse Orchesteraufführungen, das alljährlich stattfindende Vereinskonzert des Vereins Hamburgischer Musikfreunde unter Generalmusikdirektor v. Schuch und ein unter Felix Weingartner stehendes Konzert. Schuchs viel zu ausgedehntes Programm begann mit Händels „Concerto grosso“ d moll (No. 10) und brachte ferner Webers Oberon-Ouvertüre, Strauss' „Tod und Verklärung“, Schumanns d moll-Sinfonie und Wagners Ouvertüre zu Tannhäuser. Der Kulminationspunkt der glanzvollen, nicht ohne äusseren Effekt gegebenen Aufführungen fiel auf Weber und Strauss. Schuch, der bisher nie in Hamburg gewesen, wurde durch Ehrungen ausgezeichnet. Weingartners Konzert eröffnete eine vortreffliche Wiedergabe der „Siebenten“ von Beethoven, der sich in poetischer Auffassung Wagners „Siegfried-Idyll“ und die kraftvolle Ausführung der Beethovenschen Egmont-Ouvertüre anschlossen. Zwischen den Instrumentalvorträgen stand auch diesmal wieder der Sologesang von Lucille Marcel, der ausser einigen von Weingartner und Mottl fein instrumentierten Gesängen von Beethoven und Schubert noch vier sehr anziehende, stimmungsvolle Lieder von Weingartner brachte. Die stimmlich vortrefflich disponierte Künstlerin fand wohlverdienten, reichen Beifall, für den sie bereitwilligst mit Wiederholungen dankte. — Die Berliner Philharmoniker brachten unter Arthur Nikisch in ihrem ersten Konzert M. Regers Lustspiel-Ouvertüre (über die an dieser Stelle schon berichtet wurde). Der Anfang und Schluss des Abends galt der Mozartschen Es dur-Sinfonie und der Dritten von Brahms in vorzüglicher Wiedergabe. — Unser ständig den Volkskonzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde künstlerisch vorstehender José Eibenschütz begann das dritte seiner Sinfoniekonzerte mit der Grammannschen Sinfonie „Aventiure“. Viel des Erhebenden vermag die aus vier näher durch Überschriften bezeichneten Sätzen bestehende Komposition nicht zu sagen. Sie ist das Geistesprodukt eines gediegenen Musikers, dessen Erfindungsgabe sich nur allbekannten Aussprüchen zuwendet. Am schwächsten ist der Schlußsatz „Rückkehr und Hochzeitszug“. Der Sinfonie folgte ein geschickter, fein nuancierter Vortrag des Mozartschen Es dur-Konzerts für zwei Klaviere, dargeboten von Wilhelmina Eibenschütz-Wunczek und Albert Eibenschütz. Der Abend wurde mit der Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel von Richard Mandl beschlossen.

Der November brachte vier grosse Chorkonzerte, von denen der künstlerische Schwerpunkt auf die am Busstag stattgefundene Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms, dargeboten von der Singakademie (Prof. Barth) fiel. Ich erinnere mich nicht, das herrliche Werk je in einer solchen choristischen Vollendung vernommen zu haben. Es war ein musikalischer Gottesdienst im idealen Sinne, denn die in sich gefestigte Chorleistung übertraf an absoluter Reine und Schönheit alles, was hier je bei der alljährlichen Vorführung der Komposition zu Gehör gekommen war. Einwandfrei erwies sich auch die Mitbetätigung des Orchesters. Von den Solisten Frl. Tilia Hill und Herr Oscar Seelig zeichnete sich besonders der zuletzt genannte, noch jugendliche Künstler aus. Aber auch die Sopranistin verdient lobende Beachtung.

Die Cäcilia (Prof. Spengel) begann ihr erstes Abonnementskonzert mit A. Sittards vor kurzem veröffentlichten Psalm 1 und brachte als weitere a cappella-Vorträge Kompositionen von Brahms, Spengel, v. Bülow und C. G. P. Grädener. Der Psalm verdient volle Wertschätzung. In Stil und Haltung steht er den besten, in neuester Zeit nach Brahms geschaffenen Kompositionen ebenbürtig zur Seite. Besonders gelungen sind die durchaus interessanten, polyphon gehaltenen Teile. Leider entsprach die Ausführung nicht überall den gehegten Erwartungen. Manches erschien infolge tonlicher Zurückhaltung matt, so dass der Chor um mehr als einen halben Ton sank. Die gewohnte Sicherheit der Ausführung erreichte der Cäcilien-Verein erst bei dem geistvollen, technisch schwierigen „Irrwischgesang“ von Grädener, der auf allgemeines Begehren wiederholt

wurde. Als Gast erschien Herr Kurt Börner-Berlin mit der gefälligen eigenen Komposition „Italienisches Liederspiel“ für Soli und Chor mit vierhändiger Klavierbegleitung und im Vortrage von Schumanns „Kreisleriana“. Das Liederspiel, in dem die Soli von Frau A. Rubbert, Frl. Annemari Spengel und Herrn H. Wormsbächer musikalisch sicher ausgeführt wurden, durfte sich dankbarer Aufnahme erfreuen.

Das erste Konzert der Altonaer Singakademie (Prof. Woyrsch) brachte Schumanns oft gehörte „Faust-Szenen“ in vortrefflicher Ausführung. Der Chor nüancierte diesmal bei weitem besser als bei früheren Konzerten. Auch für eine treffliche Besetzung der Solopartien, die Damen Neugebauer-Ravoth, Kraus-Sonderhoff, die Herren R. Fischer-Berlin, M. Büttner-Karlsruhe und R. Hellmrich war nach besten Kräften gesorgt, so dass das Gesamtergebnis der Darbietung volles Lob verdient.

John Julia Scheffler, der sich in den letzten Jahren sowohl durch grosse Orchester-Aufführungen, wie die zweimalige Vorführung des Kinderkreuzzugs von G. Pierné und die zweimalige Aufführung der „Deutschen Messe“ von Taubmann vielseitig bewährt, brachte am 27. November eine wieder wohleinstudierte dritte Darbietung des Kinderkreuzzugs mit gleich grossen Mitteln. Die Zahl der Ausführenden betrug mehr als 500. Als Solisten wirkten die Damen Neugebauer-Ravoth, Puritz-Schumann, A. Bockholtz, die Herren Wormsbächer und A. Ram mit bestem Gelingen.

Ungetrübten Genuss bereitete das am 1. und 2. Dezember als Volks- und Hauptkonzert unseres Hamburger Lehrer-Gesangvereins (Prof. Barth) gegebene Konzert, das sich der solistischen Mitwirkung des Frl. E. Leisner zu erfreuen hatte. Es begann mit den stimmungsvollen Chorliedern „Des Frühlings Nah'n“ und „Lass die Rose schlummern“ von R. Dannenberg, deren erstes sich durch warmen Ton und Natürlichkeit der Erfindung auszeichnet. Die Vortragsordnung war diesmal besonders reichhaltig in der Vorführung selten oder nie vorher gehörter Kompositionen von Rheinberger (Feurige Liebe), F. Hegar (Nebeltag), Volkmar Andreae (Auf dem Canal grande), zweier Gesänge von A. v. Othegraven und zweier Gesänge mit Begleitung von vier Hörnern von Herbeck und Goldmark. Die auf absoluter Höhe in bezug auf Reinheit und charakteristischen Ausdruck stehenden Vorträge gipfelten in der Komposition des schweizerischen Andreae. In Stil und Haltung schliesst sich Andreae der virtuosen Chorbehandlung eines Hegar und Curti an, dabei hat seine Tonsprache Temperament und ist reich an Originalität. Das grosse Schwierigkeiten bietende Tonstück, dem der Laie vielleicht nicht beim ersten Anhören zu folgen vermag, wurde leider nicht, wie es allgemein gewünscht, da capo gesungen, was gerade bei einer Novität wie dieser am Platze gewesen wäre. Frl. Leisners Solovorträge, dezent von W. Ammermann begleitet, erreichten ihren Kulminationspunkt im Vortrage des mit dem Männerchor in vollendeter Weise ausgeführten Ständchen „Zögernd leise“ von F. Schubert.

Aus der grossen Zahl der sonstigen Konzerte sei zunächst einer Lisztfeier im mündlichen Vortrag und Klavierspiel von Rich. Burmeister gedacht. Leider wurde der interessante, sich zum grossen Teil auf den persönlichen Verkehr mit dem Meister stützende Vortrag durch das Ablesen aus dem Manuskript getrübt. Als Virtuose brachte Burmeister die höchst unerquicklichen Variationen Liszts über ein Thema aus Bachs Kantate „Weinen, Klagen“, ferner Mignon, au bord d'une source und die h moll-Ballade zu Gehör. Die virtuose Meisterschaft des Interpreten stand unter dem Drucke zu starker Tongebung, dagegen kam in den kürzeren Solostücken die feinsinnig musikalische Vortragsweise zur besten Geltung. — Fr. Lamond erzielte auch diesmal wieder mit seinem Beethovenabend, der op. 109, 35, 31 No. 1, 119, 111 und das „Andante favori“ brachte, einen Sturm von Begeisterung; wie es nicht anders bei dem phänomenalen Können des Konzertgebers sein konnte. Prof. Messchaerts Liederabend wurde allgemein mit Sensation aufgenommen. Schumanns Dichterliebe, Gesänge von Schubert und Loewe enthielt das Programm, dem Robert Kahn seine feinsinnige Kunst als Begleiter gewidmet hatte. Das künstlerische Gestaltungsvermögen und die Vertiefung in die Gedankenwelt der Tonschöpfer bildeten die wesentlichsten Momente der Messchaertschen Wiedergabe, wogegen die stimmliche Darbietung hinter der früheren Glanzzeit des ausserordentlichen Künstlers zurückblieb und sich der Interpret genötigt sah, oft zu äusseren Mitteln zu greifen. Am 6. November begann das Brüsseler Streichquartett der Herren Schörg, Miry, Daucher und Gaillard im Verein mit W. Ammermann seine dieswinterlichen, stets fesselnden Vorträge mit dem Klavier-Quintett von Brahms und dem F dur-Streichquartett von M. Ravel, zwischen denen in gleich vorzüglicher Ausführung J. S. Bachs D dur-Sonate für Klavier und Violoncell stand. Das erste Novitätenkonzert unseres vortrefflichen Violinisten Max Menge im Verein mit A. Hofmeier brachte u. a. das umfangreiche Violinkonzert C dur von K. Bleyle, eine Komposition, der man jedoch in keiner Weise Geschmack abgewinnen konnte. Die Ausführung des grosse Schwierigkeiten bietenden Werkes und die der zweiten Neuheit „Impromptu“ von D. Thomassin und einiger bekannter Werke von F. W. Rust, Dvořák, Elgar, Brahms-Joachim und Aulin standen beiderseits auf künstlerischer Höhe. — Grossen Erfolg hatten die beiden Klavierabende der ausserordentlich begabten, temperamentvollen Virtuosin Germaine Schnitzer. Insbesondere imponierten der geistvolle Vortrag des „Carnaval“ von Schumann und der „Appassionata“ von Beethoven. Prof. Emil Krause

Kattowitz

Unser Musikleben schreitet in den alt hergebrachten Formen weiter. Die Konzertsaalmisere wird von Konzert zu Konzert unerträglicher. Die widerwärtigsten Zustände verleiden Publikum und Künstlern den Aufenthalt in dem abscheulichen Reichshallensaal. Mit dem Konzerthausbau scheint es noch gute Weile zu haben. — Willy Burmester unter Assistenz des Pianisten A. Schmidt-Badekow eröffnete die diesjährige Saison am 4. Oktober mit einem brillanten Konzert. César Francks Sonate wollte nicht so rechten Anklang finden. Burmester brachte hier seine neuen Tschaikowsky-Bearbeitungen, darunter „Spukgeschichten“, „Neapolitanisch“, „Die Lerche“ u. a. Es folgten Konzerte von Alexander und Lili Petschnikoff (am Klavier: Paul Goldschmidt) und ein sehr eindrucksreicher Abend von Lisa und Sven Scholander. Der Meistersche Gesangverein gab sein erstes Chorkonzert am 29. Oktober unter Mitwirkung von Frau Ottilie Metzger. Die gewohnte Ausgeglichenheit und Präzision des Chores waren diesmal nicht so, wie wir es gewöhnt sind.

Am 29. November fand im Sinfoniekonzert des Fingas-Orchesters die Uraufführung einer sinfonischen Dichtung „Gott in der Natur“ von Otto Wynen-Kattowitz statt. Der Komponist leitete sein Werk. Begreifliche Gründe verbieten dem Schreiber dieses eine kritische Bemerkung. Nach den Tageszeitungen war der Erfolg ein geteilter. Am 3. Dezember brachte der Meistersche Gesangverein in seinem zweiten a cappella-Chorkonzert drei neue Chöre von Arnold Mendelssohn zur Uraufführung (siehe „Kreuz und Quer“ Heft 51/52). Der Solist des Abends, Carl Flesch, bot uns eine ganz ausgezeichnete Leistung mit der D dur-Sonate von Händel und dem Violinkonzert A dur von Mozart. Sein Begleiter Max Laurischkus missfiel uns. — Die Nachbarstadt Beuthen brachte u. a. zwei Kammermusikabende des Wittenberg-Quartetts, die einen schönen künstlerischen Erfolg erzielten. An Solisten traten ausser Burmeister und Petschnikoff noch Walter Kirchhoff und Berta Gardini-Kirchhoff auf. Das Ciepliksche Konservatorium brachte in einer patriotischen Feier das „Preislied“ für Solo, gemischten Chor und Orchester von Friedr. Gernsheim zur Aufführung. In Gleiwitz vermittelte uns der Musikverein (G. von Lüpke) „Die Jahreszeiten“ von Haydn. Dieser Chor bringt im nächsten Konzert Wagners „Parsifal“ in Konzertform. Otto Wynen

Leipzig

Einen musikpsychologisch bemerkenswerten Gegensatz zur Neuheit im Programm des neunten, zeigte, vielleicht gar nicht absichtlich, eine sehnlich erwartete Erstaufführung im zehnten Gewandhauskonzert: die Romantische Sinfonie (IV, Es dur) von Anton Bruckner. Der „kleine“ Korngold erschien (als Komponist) wie ein Greis, der „grosse“ Bruckner (als Komponist) wie ein Kind. Ein Kind, das wir so recht von Herzen lieben müssen. Ein Kind ist er ja bis ins hohe Alter geblieben, auch in den weiteren Sinfonien, die auf die vierte gefolgt sind, bis zur unvollendeten neunten, die wir gern im Gewandhause mal mit dem Tedeum zusammen hören möchten. Denn dass hier alle Vorbedingungen, vom Dirigenten bis zum „kleinsten“ Mitspieler glänzend gegeben sind, bewies die Ausführung der Romantischen unwiderleglich. Diese Sinfonie, wie fast alle Werke von Bruckner, ist das herrlichste Zeugnis für ihn als einen durchaus unmodernen Tonsetzer. Womit ich das denkbar höchste Lob, die tiefste Verehrung ausgesprochen haben will. Denn Bruckner ist in jedem Betracht einer unserer grössten Schöpfer. Ihm haften, wie keinem anderen (sogar Schubert als Sinfoniker), die Schwächen des

Genius an, und (gar nicht merkwürdig): er wird uns um so lieber, je mehr wir mit seinen Schwächen, die uns als solche erscheinen, vertraut werden. Seine sogenannten Weitschweifigkeiten oder Formlosigkeiten, wenn sie überhaupt wirklich da sind, sprechen doch nur für eine Fantasie, der wir nicht immer gleich folgen können, seine thematischen Abschweifungen für einen überquellenden Ideenreichtum, der uns unfassbar, in der überlieferten Form der Sinfonie vielleicht unangebracht erscheint. Aber das fühlt jeder: eine solche Fülle rein musikalischer Gedanken und rein menschlicher Empfindungen, eine solch kindlich reine und keusche Inbrunst des Gefühls ist kaum je dagewesen. Der Brucknerische Apparat, von R. Wagner oder sonstwie beeinflusst, ist unwesentlich, ja sogar nicht selten störend. Er ist das Zeitliche an Bruckner. Das Ewige ist seine Kindlichkeit: die Abgewandtheit von allen Absichten und Berechnungen. In der musikalischen Ökonomie (wie sie seit zwei Jahrhunderten verstanden wird) sind ihm die anderen drei grossen (Bach, Beethoven und Brahms) überlegen: in der Frömmigkeit und in der Meisterkunst, sie auszudrücken, steht Bruckner auf gleicher Höhe. Es war recht, nach ihm nur Beethoven das Wort zu geben. Herr Arthur Schnabel spielte ganz vortrefflich das Gdur-Klavierkonzert, und die dritte Leonoren-Ouvertüre machte den würdigen Beschluss des Abends.

♯

Im Kaufhause hörten wir den jungen Violinvirtuosen Paul Kochanski; er eröffnete sein Konzert mit Sindings amoll-Suite und brachte deren stimmungsvolle Sätze mit ausserordentlicher Klarheit und Eindringlichkeit zu Gehör. In der gmoll-Sonate von Seb. Bach fehlte es manchmal an Wucht und stärkerem Ausdruck, doch entfaltete der Künstler in dem sehr komplizierten Werke grosse technische Fertigkeiten, auch zeigte die Art seines Vortrages Ernst und Schwung. Sehr innig und seelenvoll spielte er die kleineren Stücke. Romanze von Karol Szymanowski, und Berceuse von N'andor Zsolt. Aber besonders fesselnd und künstlerisch bedeutend gestaltete der zur Lösung virtuoser Aufgaben prädestinierte Geiger die halsbrecherischen Hexentänze von Paganini. Das Pizzikato der linken Hand, die Doppelflageolettöne, so auch die rasenden Oktavenstellen spielte er mit grosser Akkuratesse und erstaunlicher Leichtigkeit. Der Klavierbegleitung des Herrn Joseph Kochanski konnte man volle Anerkennung zusprechen.

Sehr anziehend und künstlerisch wertvoll war das Konzert der Sängervereinigung der Prager Lehrer am 28. Dez. im Kaufhaussaale. Die im Programm verzeichneten interessanten, aber zum Teil sehr schwierigen Gesänge verschiedener Meister, wurden mit Ausnahme von Regers Hochsommernacht sämtlich mit tschechischem Text gesungen, wobei indessen die häufig vorkommenden scharfen Gischlaute etwas störten. Stimmlich mag vielleicht mancher Männerchor die Prager übertreffen, aber inbezug auf warmblütige, feurig-leidenschaftliche und schlagfertige Vortragsweise, lassen sich letztere nicht so leicht beikommen. Jedes Lied ist bis zur letzten Note auf das Sorgfältigste ausgearbeitet und überrascht in hohem Masse durch seine feinmusikalische, raffinierte und eigenartige Wiedergabe. Ohne Zweifel ist der Leiter dieser Sängervereinigung, Herr Prof. Franz Spilka ein Künstler von reicher musikalischer Bildung und Begabung, welcher an jede Aufgabe mit schönem künstlerischen Ernst herantritt. Auch als Dirigent gab er den Beweis, dass er den musikalischen Stoff völlig beherrscht und grosszügig zu gestalten vermag. Die Vorträge der vorzüglichen Sängerschar erweckten im Publikum grosse, allgemeine Begeisterung.

Oscar Köhler

Der Bachverein bescherte dem musikalischen Leipzig auch in diesem Jahre seines Patrons wunderliebliches „Weihnachtsoratorium", das unter Prof. Straubes grosszügiger, durch Stilreinheit und Bestimmtheit sich auszeichnender Leitung in einer technisch einwandfreien und geistig belebten Aufführung einen tiefen Eindruck auf die Gemüter der andächtig lauschenden Hörer machte. Unterstützt wurden der treffliche Dirigent und sein ausgezeichnet disziplinierter Chor vom Gewandhausorchester (an der Orgel Herr Max Fest, am Flügel Herr Herm. Mayer) und von einem Solistenensemble (den Damen Schlesinger, Emmi Leisner und den Herren Hanns Nietan und Alfred Kase), das sich seiner schönen und dankbaren Aufgabe mit voller künstlerischer Hingabe und bestem Gelingen widmete.

Im Kaufhause sang Frl. Alma Ehrhard eine Arie von Beethoven (Ah! Perfido) und Lieder von Liszt, Brahms, Jensen und Eugen Lindner. Die Dame besitzt eine volle, tragfähige und ziemlich umfangreiche Stimme, die sie vortrefflich zu behandeln versteht, deren Charakter sie aber mehr hinweist auf grössere Aufgaben als auf das beschränkte Gebiet des einfachen Liedes. Den besten Erfolg ersang sie sich mit der genannten Arie. Für das erkrankte Frl. Leginska (Klavier) war Herr Artur Reinhold eingesprungen.

Ernst Müller

Linz

Anfang Dezember

Der Musikverein führte zum Gedächtnis seines früheren Präsidenten das Requiem in dmoll von Anton Bruckner für Soli, gemischten Chor und Orchester auf. Das Werk entstand 1847—1849 in St. Florian. Zu den Förderern und Anspornern des jungen Bruckner im Stifte zählte auch der Hofschreiber Seiler. Auf dessen „Bösendorfer" spielte Bruckner häufig. Als Seiler am 13. September 1848 einem Schlagfluss erlegen, erbte Bruckner den Flügel. Unter dem Eindrucke des Todes hat Bruckner das Requiem fertiggestellt. Es ist bis heute Manuskript. Die Urfassung besitzt Herr Aigner in St. Florian; die 1893 umgearbeitete Partitur ist in den Händen des Musikdirektors Bayer in Steyer, dem Bruckner die Arbeit dedizierte. Bisher fanden nur Aufführungen bei kirchlichen Feiern statt. U. a. bei der Leichenfeierlichkeit Bruckners am 16. Oktober 1896 in St. Florian. In Linz fand nunmehr die erste Konzertaufführung statt. Der herrlichste Teil des Werkes ist das Hostias: Männerchor von Posaunenharmonien stellenweise gestützt. Aus so mancher Partiturseite spricht urechter Bruckner. Göllerich hat mit Sorgfalt das Requiem vorgeführt. Unglückseliger Weise hatte man als zweite Nummer Wagners Jugend-Sinfonie in Cdur dazugekoppelt. Die passte auf das Requiem wie ein Tanz nach einem Begräbnis.

Des prächtigen, leider zu früh verstorbenen Mottl wurde im 2. Vereinskonzert gedacht. Man wählte Schuberts fmoll-Phantasie, die Mottl stimmungsvoll instrumentiert hat. Die Instrumentierungskunst zeigt sich auch bei Liszt für gewöhnlich stark ausgeprägt. In seiner instrumentalen Einkleidung des Andante cantabile aus dem Klavier-Trio op. 97 von Beethoven tritt mehr die Mache als das kunstvolle Farbemischen zu tage. Die Hauptinteresse beanspruchte Müllers erste Sinfonie, die allen Dirigenten zur Einsicht aufs wärmste empfohlen sei. Müller, ein eifriger Brucknerianer, ist Regenschori im Stifte Florian. Drei Grössen haben dem Komponisten als Vorbilder gedient: Beethoven in formaler, Schubert in gesanglicher Beziehung und Bruckner in Hinsicht auf Gedanken- und Farbengebung. Wenige neuzeitliche Sinfonien existieren, die so feine kontrapunktliche Struktur, so thematisch entwickelten Aufbau, so ehrliche Innenmusik aufzuweisen haben. Müller geht seine Eigenwege, die ja logischerweise Verwandtschaftspfade an schon Dagewesenes streifen. Die knappe Einführung, das Hinstellen der Themen, der teils romantische, teils heroische Zug, das Einschieben von Blechsätzen, die orchestrale Farbenmischung, lassen unschwer ein Bruckner-Nachstreben erkennen. Was aber Müller formt und wie er es umdeutet und verschieden belichtet und klanglich basiert, das ist kein abgegucktes Nachmachen, sondern wahres, inneres Musikempfinden.

Franz Gräflinger

Weimar

Anfang Dezember

Die Konzertsaison wurde durch einen Biedermeier-Abend von Käthe Hyan eröffnet. Die Dame verfügt über eine sympathische, fast kindliche Stimme; es ist zu bedauern, dass ihr die nötige Ausbildung mangelt. Willi Burmester, „Geheimrat und Professor", wie das Programm ausdrücklich betonte, erspielte sich mit dem technisch trefflichen, seelisch ungenügenden Vortrage von Beethovens Kreutzersonate, Bachs Edur-Konzert No. 2 und Bearbeitungen kleiner Stücke einen lauten Erfolg. Walter Petzet trägt in dieser Saison sämtliche Sonaten von Beethoven vor. Ich halte dafür, dass man lieber eine vollendet, als alle in summarischer Ausarbeitung spielen soll. Und dem Pianisten fehlt bei allem guten Willen alle Grösse und Metaphysik, die zur Bewältigung einer so seltenen Aufgabe unumgänglich nötig sind. Theodore Byard, von Erich J. Wolff vorbildlich begleitet, verfügt über eine hohle, ziemlich metalllose Stimme; aber sein Vortrag, dem allerdings auch etwas Pose eigen ist, weiss darüber hinwegzutäuschen. Solche Sachen wie „Hätt ich Geld" von Adela Maddison sollte aber ein ernster Künstler nicht aufs Programm setzen, wenn es natürlich auch da capo verlangt wird, wie vom Weimarer Publikum. Artur Reinhold erwies sich als sympathischer Pianist, wenngleich sein Vortrag nicht immer von Vertiefung zeugte. Die mitwirkende Sängerin Hildegard

Freiesleben-Poeschel schien indisponiert zu sein; jedenfalls hinterliess sie keinen nachhaltigen Eindruck. Berechtigten Beifall erntete Alexander Petschnikoff; sein weicher, süsser Ton bezauberte immer von neuem. Wenn er nur mehr Musik geboten hätte! Das Konzertstück op. 84 von Bruch erwies sich als Mendelssohniade; ein Danse slave von H. G. Noren konnte ebensowenig interessieren, wie die Serenade op. 92 für 2 Violinen und Klavier von Sinding, die sich als recht inhaltlos und äusserlich darstellte. Bezeichnenderweise musste das Allegro daraus wiederholt werden. Frau Petschnikoff spielt ziemlich herb und noch unfertig; der Pianist Willi Bardas konnte mit Beethovens 32 Variationen höchstens technisch genügen. An demselben Abend konzertierte das Brüsseler Streichquartett. Es wird in dieser Saison erschreckend viel Musik geboten, manchmal sogar drei Konzerte an einem Abend; das ist denn doch für das kleine Weimar zu viel, dessen Bewohner durchaus nicht so kunst- und opferwillig sind, wie man auswärts anzunehmen scheint. Mein Gewährsmann erzählte, dass die Brüsseler so vorzüglich wie immer gespielt hätten. Robert Kothe erfreute mit neuen Liedern zur Laute, die er vortrefflich zu spielen weiss. Sein anmutiger, niemals aufdringlicher Vortrag berührt immer wieder sympathisch; der Beifall war überaus herzlich. Einen geradezu sensationellen Erfolg erspielte sich Télémaque Lambrino. Er ist ein bewundernswerter Techniker, der vorzüglich zu nuancieren weiss; sein Pedalgebrauch kann als mustergültig gelten. Er veranstaltete einen Liszt- und einen Chopinabend, die des Interessanten in Fülle boten. Gewiss hätte Chopin hie und da noch intimer behandelt werden können; im ganzen aber hatte man das Gefühl, einem wahrhaft bedeutenden Pianisten begegnet zu sein, in welchem der Virtuose nur noch etwas die Überhand hat. Ein seltenes Ereignis bot Conrad Ansorges Beethovenabend. Er spielte die Sonaten op. 53, 111, 81 und 57. Sein wundervoll durchgeistigter Vortrag, der Beethovens tiefste Werke restlos erschöpft, bewies von neuem, dass er einer der Grössten, wenn nicht der Grösste der Lebenden zu nennen ist. Nirgends ist das Symbolische so rein zum Ausdruck gebracht, wie bei Ansorges Klavierspiel. Er gehört auch zu denen, die nur für auserlesene Hörer in Betracht kommen, — und wie viele gibt es deren?

E. L. Schellenberg

Wien

Das dritte und vierte philharmonische Konzert brachten neben bewährten klassischen Stücken auch für Wien Neues. So eine „Tragische Ouvertüre" (schon 1870 komponiert) und eine Rhapsodie (1874) aus dem Nachlass Anton Dvořáks. Etwas buntscheckige, stark redselige und in den Steigerungen enorm spektakulöse Musik, aber doch den entschiedensten Beruf zum Orchesterkomponisten verratend, zugleich bekundend, dass der tschechische Meister in seinen jungen Jahren sich noch nicht so markant national gab, wie später, dafür aber ausgesprochener Wagnerianer war. In der „Ouvertüre", die in bezug auf Frische der Erfindung wohl die Rhapsodie überragt, wirkt eine wiederkehrende Hauptmelodie fast wie ein Zitat aus „Tristan". Eine dauernde Bereicherung des Spielplans scheint uns weder mit der einen noch der anderen dieser nachgelassenen Kompositionen Dvořáks gewonnen und der Autor wohl gewusst zu haben, warum er bei seinen Lebzeiten damit zurückhielt. Und von seinen erst jetzt vor das Publikum gebrachten Sinfonien in Esdur (von F. Löwe aufgeführt und an dieser Stelle bereits besprochen) und dmoll (bei Nedbal) gilt im Grund dasselbe, während es gewiss interessant war, die heissblütigen Sturm- und Drangwerke überhaupt kennen zu lernen: um diese spontane Schaffenslust und Gestaltungskraft im ganzen, die Menge packender Einfälle im einzelnen (und alles immer so recht lebensvolle Musik bleibend) können ja die meisten komponierenden modernen Grübler und Skeptiker den jugendlichen Dvořák beneiden, wenn ihm auch freilich neben wahrhaft poetisch Schönem so manche Trivialität mit in die Feder kam und eine gewisse unersättliche Weitschweifigkeit die rein künstlerische Wirkung verringert.

Im vierten philharmonischen Konzert machte uns Weingartner mit der dritten Sinfonie (Fdur) von André Gedalge bekannt, einem französischen Komponisten, dessen Name in Wien wohl noch niemand gehört haben dürfte. Der Autor, am 27. Dez. 1856 in Paris geboren, jetzt Kompositionsprofessor am Conservatoire der Seinestadt, hat die Novität einem in gleicher Stellung an diesem Institut wirkenden älteren Kollegen Gabriel Famé gewidmet und der Sinfonie das stolze Motto „Sans littérature, ni peinture" vorangesetzt. D. h. man soll das Werk nur ja lediglich als absolute Musik auffassen, nicht etwa als Illustration eines Programms. Recht schön — wenn dabei nur nicht die Phantasie den Komponisten gar so empfindlich im Stich gelassen hätte. Überall nur Tonsatz — kontrapunktisch tüchtiger, wohl z. B. im Scherzo auch echt französisch eleganter — nirgends aber Tondichtung oder auch nur irgend welche warm von Herz zu Herz dringende individuelle Gefühlssprache. Darum war auch die Aufnahme der Novität, so virtuos sie im philharmonischen Konzert gespielt wurde, recht kühl, um so wärmer, ja geradezu demonstrativ die der darauf folgenden Prometheus-Ouvertüre, welche uns doch bei aller liebenswürdigen Jugendfrische noch lange nicht den echten grossen Beethoven gibt.

In den zwei sogenannten Mitgliederkonzerten des Konzertvereins hörte man jedesmal dieselbe neue Sinfonie von Rachmaninoff (emoll op. 27). Ein etwas lang ausgesponnenes und nicht gerade besonders interessantes Werk, das jedenfalls die Erwartungen nicht erfüllte, welche die neuerdings viel gespielten fein ziselierten Klavierkonzerte des geistvollen russischen Tonsetzers im Publikum erregen mochten. Übrigens erhielt der zweite Satz der Novität (Allegro molto) und ihr temperamentvolles Finale verdientermassen den relativ stärksten Beifall, während der eines rechten sinfonischen Zuges entbehrende erste Satz und der dritte — ein viel zu weitschweifiges Adagio — fast spurlos vorübergingen. Am 12. Dezember war übrigens in dem ersten der beiden Mitgliederkonzerte der eigentliche Held des Abends ein vortrefflicher Pianist, Herr Alfred Höhn aus Frankfurt a. M., welcher das dmoll-Konzert von Rubinstein mit bewunderungswürdiger Kraft, Energie und ausgefeilter Technik spielte, daher einen vollen Erfolg erzielte. Gerne hört man das in Rede stehende Rubinsteinsche Konzert auch als Komposition wieder, da es sich unter den leider immer mehr verblassenden Werken Rubinsteins relativ ziemlich frisch erhalten hat.

Schliesslich sei für heute noch der zwei Mahler-Trauerfeiern des Konzertvereins (sechste Sinfonie) und der Gesellschaft der Musikfreunde (dritte Sinfonie) gedacht. Beide standen an Wirkung der von der Singakademie aus demselben Anlass veranstalteten Gedenkfeier entschieden nach. Bezüglich der kolossalen sechssätzigen dritten Sinfonie mag hierzu noch der Umstand beigetragen haben, dass für Einstudierung des überaus schwierigen Werkes die zur Verfügung gewesenen zwei Proben keineswegs ausreichten, besonders, weil diesmal nicht wie bei der (auch in einem Gesellschaftskonzerte) gebotenen, unter Mahlers Leitung veranstalteten Wiener Erstaufführung dieser dmoll-Sinfonie (14. Dezember 1904) das unübertreffliche philharmonische Orchester spielte, sondern das dem letzteren doch an Virtuosität und Klangpracht etwas nachstehende des Konzertvereins. Aus diesem Grund soll es auch der eigentliche Dirigent des Gesellschaftkonzertes, Hofopernkapellmeister Schalk, abgelehnt haben, mit nur zwei Proben diesmal die Mahlersche Sinfonie dem Publikum vorzuführen und trat für ihn (der übrigens noch als Gastdirigent in London weilt) Herr Nedbal ans Dirigentenpult. Obwohl er auch wieder mit dem ganzen ihm eigenen Feuereifer ins Zeug ging, vermochte er doch eine tiefere Wirkung nicht zu erzielen.

Prof. Dr. Theodor Helm

Sobald das Quartett Duesberg ein Konzert veranstaltet, ist man sicher, eine Novität zu hören. Auch im ersten diesjährigen Konzerte war im Programme als Neuheit ein Klavierquintett von Franz Moser aufgenommen. Dieses Quintett, das im „concertant"-Stil gearbeitet ist, zeigt ein gediegenes Können, verbunden mit grosser Klangschönheit. Das Werk, das an alle Mitwirkenden ausserordentliche technische Anforderungen stellt, wurde mit Frau Natalie Duesberg am Klavier vortrefflich zu Gehör gebracht.

Am 3. Dez. trat zum ersten Male Felix Lenz vor die grosse Öffentlichkeit und erwies sich bei dieser Gelegenheit als ein Geiger, dem man oft und gern wieder begegnen möchte. Er hat eine vorzügliche, ausgeglichene Technik und schönen, seelenvollen Vortrag.

Prof. Gustav Grube

Noten am Rande

* **„Reform der Violintechnik".** Dieser von uns in den Heften 47 und 48 veröffentlichte Aufsatz von M. B. Hildebrandt enthält die Quintessenz alles dessen, was Hildebrandt bereits in seiner „Technik des Bogens" (Verlag von Schotts Söhnen in Mainz) niedergelegt hat. Ausserordentlich anerkennend urteilte über dies Werk, z. B. der Violinpädagoge Goby Eberhardt in einem uns vorliegenden Briefe vom 3. Juli 1909. Die

„Technik des Bogens" ist, wie in ihrem Vorwort ausgeführt ist, die Folge einer Studie die am 2. und 9. August 1899 in unserer „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienen ist und alle psycho-physiologischen Ideen, die Hildebrandt in seiner Bogentechnik praktisch verwertet, auf Deppe-Caland und César Homson zurückführt.

* **Aufführungen antiker Musikwerke.** Eine interessante Abteilung ist, wie die Münchner Neuesten Nachrichten berichten, im Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz hergestellt worden: ein Überblick über die Entwicklung der Musik bei den Kulturvölkern des Altertums. Die Geschichte der Musik beginnt mit der Jagdpfeife des diluvialen Menschen. Von den verschiedenen Gebieten antiker Musikgeschichte sind besonders ausgebaut und bemerkenswert die römische Militärmusik und die Notenschrift der Griechen. Von antiken Musikwerken haben sich einige Reste erhalten mit Text und Noten. Da nun unter den zahlreichen musiktheoretischen Werken aus dem Altertum auch eine sehr eingehende Abhandlung über die Notenschrift (Alypius) vorhanden ist, so kann man diese Noten, die sich von unseren sehr unterscheiden, ohne besondere Schwierigkeiten lesen. Die antiken Melodien sind in verschiedener Form erhalten: ein Teil, und das sind die besten und zuverlässigsten Zeugen, steht auf Steininschriften wie mehrere Hymnen aus Delphi und das feine, wunderbar duftige Liedchen der Seikiloe. Andere Notentexte stehen in den Papyrushandschriften, ein dritter Teil ist erhalten im altchristlichen Choralgesange und muss durch eine vorsichtige Filtrierarbeit aus diesem erst wieder gewonnen werden, wie die Melodien zu den Oden der Sappho und des Horaz. Um nun dem Publikum eine Vorstellung von der Musik des Altertums zu vermitteln, beabsichtigt der Mainzer Altertumsverein gemeinsam mit der dortigen Liedertafel einen Vortrags- und Demonstrationsabend über antike Musik zu veranstalten. Der erste Teil soll einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung durch einen Vortrag mit Lichtbildern und musikalischen Demonstrationen an Modellen antiker Instrumente bringen. Im zweiten Teil soll durch Mitglieder des genannten Sängerchores das Schönste aufgeführt werden, was von der Musik des Altertums erhalten geblieben ist.

* **Sichtbare Töne.** In der Treptow-Sternwarte bei Berlin führte, wie der „Tag" berichtet, der Dozent an der Freien Hochschule, W. Pauck, einen Apparat vor, der es ermöglicht, Tonschwingungen in Gestalt von Lichtkurven sichtbar zu machen. Dieser interessante Apparat, der voraussichtlich in der Physik eine grosse Rolle spielen wird, ist vor kurzem von dem Dozenten der Physik an der Berliner Handelshochschule, Prof. Dr. F. Martens und C. Leppin (Berlin) erfunden worden. Er ist folgendermaßen konstruiert: Mit der äusserst empfindlichen Membran eines Mikrophons, wie man es vom Telephon und Phonographen her kennt, ist ein Spiegelchen verbunden, das die Schwingungen der Membran naturgemäss mitmachen muss; diese Schwingungen nun entstehen, wenn in den mit dem Mikrophon verbundenen Schalltrichter ein Ton gesandt wird. Auf das Spiegelchen wird ein Lichtstrahl geworfen und dann gegen einen Schirm reflektiert, er wirkt als langer Zeiger, der die entstehenden Schallwellen als einen auf dem Schirm auf- und niedertanzenden Lichtpunkt wiedergibt. Diesen kann man gegen ein um seine Längsachse drehbares vierseitiges Prisma werfen, dessen Seitenflächen Planspiegel sind. Rotiert das Prisma und wird der von einer dieser Spiegelflächen aufgefangene Lichtpunkt auf den Schirm reflektiert, so wandert er, der Drehung des Prismas entsprechend, von einer Seite des Schirmes zur andern, beispielsweise von links nach rechts, erscheint aber, von der folgenden Spiegelfläche des Prismas reflektiert, wieder links und wandert nach rechts. Bei genügend schneller Drehung des Prismas bilden die einzeln vorüberziehenden Lichtpunkte insgesamt eine fortlaufende, ununterbrochene Linie. Spricht man nun in den Trichter, so entsteht durch das Auf- und Niedertanzen des Lichtpunktes eine Kurve. Durch geeignete Massnahmen können diese Kurven photographisch festgehalten werden. Es war nun bei der Vorführung des Apparates interessant zu beobachten, wie nicht allein verschiedene Vokale von ein und derselben Person gesprochen, sondern auch die Stimmen zweier Personen eine Verschiedenheit der Kurven zeigten. Es werde also, wie der Vortragende launig bemerkte, möglich sein, mit dem Apparat an Hand der genannten Kurven auf klare und deutliche Weise zu bestimmen, ob die Stimme eines Sängers dieselbe Klangfülle und denselben Wohllaut habe, wie etwa die Carusos. Ebenso werde man einwandfrei feststellen können, ob das Stimmaterial eines Sängers besser oder schlechter geworden, falls er eine Aufnahme seiner Stimmkurve besitzt. Ferner scheine der Apparat aber auch dazu berufen, bei der lesbaren Aufzeichnung des gesprochenen Wortes und weiterhin seiner Übermittlung nach einem entfernten Orte eine Rolle zu spielen.

* **Caruso-Reklame.** Durch den internationalen Blätterwald rauschten zu Ende des vorigen Winters und im Frühjahr oftmals Nachrichten, dass der gefeierte Tenorist stimmkrank sei. Jetzt kommt die neueste und interessanteste Meldung: „Das Geheimnis von Carusos problematischer Erkrankung der Stimmbänder ist enthüllt, und das Schreckgespenst eines Caruso, der nie mehr die Bühne betreten könnte, vernichtet. Die gefühlvollen Herzen, die schon bereitstanden, das tragische Los des berühmten Tenors zu beweinen, dürfen ihre Tränen zurückhalten, Caruso selbst hat in Rom einem amerikanischen Korrespondenten den Schleier des Geheimnisses enthüllt. Auf Grund der Aufklärungen Carusos, darf der Berichterstatter mit Ermächtigung des Sängers erklären, dass „alle Gerüchte über ein Stimmleiden Carusos unbegründet sind und auch stets unbegründet waren. Die aufregenden Nachrichten über seine Stimme sind einzig und allein zu Reklamezwecken von dem Pressagenten des Sängers fabriziert worden, der seinerzeit Caruso dazu überredete, sich dieses Tricks zu bedienen." Der Daily-Telegraph, der diese Nachricht aus Neuyork veröffentlicht, teilt auch die genauen Äusserungen mit, mit denen Caruso dieses „Bekenntnis" ablegt. „Der erste Rat, den mir mein Pressagent gab, war folgender: Markieren Sie im Gespräch mit Ihren Freunden und Bekannten Heiserkeit, aber sprechen Sie kein Wort von dem Zustand Ihrer Stimme. Die Welt hat sich an die Herrlichkeit Ihrer Stimme gewöhnt und dadurch entsteht die Gefahr, dass sie schliesslich das Interesse an dem Phänomen verliert. Um Ihre Popularität sicher aufrechtzuerhalten, ist es das sicherste Mittel, die Welt fürchten oder glauben zu lassen, Sie hätten Ihre Stimme verloren." Und Caruso tat, wie ihm geraten wurde. „Im vergangenen Jahre hat dieser einfache Trick wahre Wunder beim internationalen Publikum bewirkt. In diesem Jahre werde ich meine Gastspiele in Wien und in Berlin pünktlich absolvieren und erst dann nach Amerika zurückkehren. Alle Anzeichen deuten darauf hin, dass die „Arbeit" meines Presseagenten ihren Zweck erreicht und die Anteilnahme des Publikums bei diesen Engagements erhöht."

Kreuz und Quer

Berlin. Generalmusikdirektor Dr. Carl Muck hat bei der General-Intendanz der Königl. Oper seinen Abschied eingereicht, um im Herbst dem Rufe als Direktor des Philharmonischen Orchesters und des Konservatoriums in Boston zu folgen.

Coburg. Zum Intendanten des Herzogl. Hoftheaters wurde der bisher mit der interimistischen Führung der Intendanzgeschäfte beauftragte Oberleutnant von Holthoff ernannt.

Dessau. Am hiesigen Hoftheater gelangte am 1. Januar Saint-Saëns neueste Oper „Dejanira" zu ihrer deutschen Uraufführung.

Dresden. In der Jahresversammlung des Dresdner Vereins akademischgebildeter Lehrer für Mathematik und Naturwissenschaften an den höheren Schulen sprach Studienrat Heger über Raumakustik. Erst seit etwa zehn Jahren hat man angefangen, raumakustische Aufgaben nach der Methode der exakten Naturwissenschaften zu behandeln. Lyon (Paris) untersuchte 1903 den grossen, 6000 Personen fassenden Saal des Trocaderopalastes, der wegen seiner schlechten Akustik für seinen Hauptzweck, grosse Volkskonzerte, nicht verwendbar war, und fand die Ursache der üblen Beschaffenheit in den Hohlspiegeln aus Stuck, die die Decke des Saales über dem Orchester zusammensetzen. Durch Versuche mit einem Hohlspiegel von 50 m Krümmungshalbmesser fand Lyon, dass der Schall durch einen Doppelvorhang eines dünnen Gewebes erheblich gedämpft werde und empfahl, die Wölbzellen der Saaldecke durch geeignet angebrachte Doppelvorhänge abzudämpfen. Die Verwaltung hat nach jahrelangem Schwanken neuerdings einen grossen Deckenvorhang angeordnet, über dessen akustische Wirkung der Vortragende bis jetzt noch nichts erfahren konnte. — Mehrere Hörsäle der in den 1870er Jahren erbauten Wiener Universität zeigten mangelhafte Akustik, gleichmässig störend für Lehrer und für Studierende, Dies veranlasste den Physiologen Sigmund Exner zu eindringenden Untersuchungen; mit einem von ihm erfundenen Instrument bestimmte er in den Sälen die Dauer des von einer bestimmten Schallquelle hervorgerufenen Nachhalls und fand seine theoretischen Ansichten über die auf

den Nachhall einwirkenden Umstände bestätigt. Er empfahl, niedrige Zwischendecken einzuziehen, die über den stark ansteigenden Galerien in geringem Abstande ebenfalls schräg emporgezogen wurden, und erzielte so mit den umgebauten Sälen sehr gute Erfolge. — Sabine (Harvard-Universität zu Boston) stellte in seiner 1900 veröffentlichten raumakustischen Arbeit folgende Grundsätze auf: Die Nachhalldauer eines Raumes ist an allen Stellen des Raumes gleich gross. Sie hängt nicht von der Stelle ab, an der der Schall erzeugt wird. Die Verminderung der Nachhalldauer durch einen Dämpfer hängt nicht von dessen Lage ab. Wenn auch diesen Sätzen keine strenge Gültigkeit zugesprochen werden kann, so haben sie doch die Bedeutung grosser Vereinfachungen, die das erste Eindringen in das bis dahin ganz unwegsame Gebiet der Raumakustik ermöglichen. Sabine stellte zum ersten Male für eine grosse Anzahl von Dämpfungsmitteln die dämpfende Wirkung zahlenmässig fest und drang bis zu Formeln vor, die es gestatten, aus der geometrischen Gestalt und den Grenzbeschaffenheiten eines Grossraumes die Nachhalldauer im voraus zu berechnen. Wenn man auch Sabine nicht in jeder Hinsicht beipflichten kann, so muss doch seine Arbeit als die Grundlage der wissenschaftlichen Raumakustik gelten. — Zur Verbesserung der recht mangelhaften Akustik der damals neu erbauten Parentationshalle des Johannisfriedhofes (Tolkewitz) hat der Vortragende 1895 über die Wirkung verschiedener Dämpfungsmittel vergleichende Versuche angestellt; die nach seinen Vorschlägen ausgeführte Abdämpfung der Wände und des Kuppelauges haben zwar keinen befriedigenden, aber immerhin einen erträglichen Zustand ergeben. Zur Bismarckgedenkfeier (1898) wurde unter der Leitung des Vortragenden in der grossen Halle des städtischen Ausstellungsgebäudes, die bei dem Eröffnungskonzert grosse akustische Mängel gezeigt hatte, durch Wandbekleidungen und schalldämpfende Vorhänge in den damals noch offenen Zwischenräumen zwischen den Pfeilern eine ganz befriedigende Akustik erzielt. Die Arbeiten der letzten Jahre galten der akustischen Verbesserung der Lukaskirche und der evangelischen Garnisonkirche. Als stärkste Dämpfungsmittel ergaben sich mit ganz groben Korkstücken dicht besetzte Korkplatten; überdeckt mit einem eigens dazu hergestellten Nesselstoff, dämpfen sie gegen 70 %, ohne Überzug gegen 60 % der auffallenden akustischen Energie. Wieviel Quadratmeter Wandfläche zu bedecken sind, um einen guten Zustand herbeizuführen, muss in jedem Grossraume durch einen Vorversuch festgestellt werden. Exner und Sabine haben die Nachhalldauer durch Abhören gemessen. Das Ohr ist unvergleichlich empfindlicher als alle anderen hierbei anwendbaren Hilfsmittel; leider schwankt aber seine Reizschwelle innerhalb desselben Tages, ja nicht selten sogar innerhalb derselben Stunde ganz erheblich, wodurch die Nachhallbeobachtungen recht unsicher werden können. Daher ging der Vortragende dazu über, die Nachhalldauer mit Benutzung eines Königschen Flammenmanometers auf einen rasch bewegten Filmstreifen zu photographieren. Die durch Projektion vergrösserten Negative zeigten deren Verwendbarkeit zu Messungen. Diese Untersuchungen lassen mit Sicherheit voraussehen, dass in absehbarer Zeit jeder schon vorhandene Grossraum, der heute noch unter schlechter Akustik leidet, in guten Zustand gebracht sein wird und dass alsdann die heute noch leider so häufigen akustischen Fehlschläge bei Neubauten überwunden sein werden.

— Ein Unikum der Wagner-Literatur ist dem Dresdner Anzeiger zufolge, von dem Dresdner Antiquariat Richard Bertling erworben und auch sogleich wieder verkauft worden: das von Richard Wagner Schopenhauer gewidmete Exemplar des Gedichtes des Nibelungenringes. Wagner liess 1853 seine Nibelungendichtung (erste Fassung) in fünfzig Privatexemplaren drucken, „zu dem Zwecke einer vertraulichen Mitteilung an Freunde und solche, bei denen ich eine besondere Teilnahme an dem Gegenstande voraussetzen darf". Auf der Rückseite des ersten Titelblattes wahrt er sich alle Rechte: „Sollte ein leicht denkbarer Zufall dieses Buch einem Unberufenen in die Hände führen, der, die Bestimmung desselben verkennend, es schlechthin für ein literarisches Produkt hielt und sich gemüssigt fühlte, auf irgend eine Weise es vor die literarische Öffentlichkeit zu ziehen, so erachte ich mich im Recht, wenn ich ein solches Beginnen der gebührenden Beachtung meiner Freunde empfehle." Eins dieser nie in den Handel gekommenen Exemplare in einem feinen französischen Einband mit rotem Maroquinrücken schickte er an Schopenhauer mit der handschriftlichen Widmung „Aus Verehrung und Dankbarkeit". Schopenhauer versah die Dichtung dann beim Lesen mit Randglossen, die bezeugen, dass der Philosoph an dem Wagnerschen Werke nicht viel Gefallen fand. So schrieb er auf die Seiten 42 und 43, die die Schlußszene zwischen Siegmund und Sieglinde in „Walküre" enthalten: „Man kann einmal die Moral vergessen, aber man soll sie nicht maulschellieren". ferner an den Rand bei der Regieanweisung Wagners: „sie hängt sich entzückt an seinen Hals" schrieb er „Es ist infam!" und hinter die letzte Anweisung dieses Aufzuges („sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust; der Vorhang fällt schnell"): „denn es ist hohe Zeit!"

— Am 29. Dezember wurde in der hiesigen Hofoper „Madame Butterfly" zum 50. Male aufgeführt.

Düsseldorf. Am 18. Dezember veranstaltete hier die Mozart-Gemeinde im Ibach-Saale mit der Altistin Ethel Peake (Berlin) und den Pianistinnen Martha Jäger und Elisabeth Müller-Friedhoff einen Schubert-Schumann-Abend.

Eisleben. Hier kam durch den Städtischen Singverein im Rahmen eines vom Bachverein veranstalteten Weihnachtskonzertes Julius Weismanns neue Weihnachtskantate „Macht hoch die Tür, die Tor' macht weit" (Op. 34) für Chor, Sopransolo und Orchester (oder Orgel) zu erfolgreicher Erstaufführung. In Dr. Hermann Stephanis bewährten Händen lag die musikalische Leitung. Das Werk (auf den Text des alten bekannten Kirchenliedes von Georg Weissel komponiert und vor wenigen Wochen vom Barmer Volkschor zur Uraufführung gebracht) muss als hocherfreuliche Neuerscheinung begrüsst werden. Weismann hat zum Teil ganz bedeutende Gedanken. Das Ganze hebt mit einem ungemein frischen Thema an, wie es eben gerade für Weihnachtsmusik nur einem süddeutschen Tonsetzer einfällt. Strophe 2 bringt einen schönen lyrischen Ruhepunkt, während in Strophe 3 die Wogen wieder höher gehen, die Erfindung aber etwas matt erscheint. Die Strophen 4 und 5 bieten durchweg herrliche Musik. Im Ausdruck berührt sich hier der Autor stellenweis fast mit den weich-mystischen Parsifalklängen Wagners. An der Instrumentation fällt manche aparte Einzelheit auf, der Chorpart zeichnet sich durch Sangbarkeit aus und ist wirkungsvoll, zum Teil eigenartig effektvoll gesetzt. P. Kl.

Halle a. S. Eine Kammermusik der hiesigen Robert Franz-Singakademie vermittelte die Bekanntschaft mit neuen Kompositionen von Kgl. Musikdirektor Alfred Rahlwes, dem musikalischen Leiter des Chorinstitutes. Es kamen Lieder am Klavier und als grösseres Werk ein Klavierquintett fmoll zu Gehör. Überall zeigt sich Rahlwes als geschmackvoller Musiker, der sich hier und da an berühmte Muster anlehnt. In den Liedern, von denen namentlich das O. J. Bierbaumsche „Scherzo" mit seiner gefälligen Melodik und seinem fein humoristischen Schlusseffekt gefiel, steckt etwas R. Strauss, und das Klavierquintett erinnert stellenweise an Brahms Musikathos. Am glücklichsten gibt sich der Komponist in den beiden Mittelsätzen, einem klangvollen, stimmungsreichen Lento (Barcarola) und einem graziösen Allegro in Tanzform und gleichem Charakter, mit einem Trio slavischen Musikgepräges. Der erste Satz und das Finale lassen bei aller reizvollen und vornehmen musikalischen Erfindung die organische Entwicklung und grossartige Durcharbeitung des gedanklichen Materials vermissen. Das Werk wurde von dem Berliner Hess-Quartett und dem Pianisten Rich. Rössler erfolgreich aus der Taufe gehoben. Die Künstler zeigten ein stilgemässes, rhythmisch vollendetes Zusammenspiel, müssen sich aber klanglich von mancher anderen Kammermusikvereinigung übertreffen lassen. Die Lieder sang mit angenehmem Organe und viel Empfindung die hiesige Altistin Mathilde Schmidt-Haym. P. Kl.

— Als Nachfolger des scheidenden Kapellmeisters Eduard Möricke wurde Kapellmeister Karl Ohnesorg, bisher am Breslauer Stadttheater, als Kapellmeister des hiesigen Stadttheaters verpflichtet.

Meran. Die Meraner Kurzeitung (Nr. 25—29) brachte eine interessante Artikelfolge über „Die Musik im alten Tirol", aus der Feder des Meraner Privatgelehrten Dr. Piffl.

Paris. In der Komischen Oper trat der als Sinfoniker bekannte Alberie Magnard zum ersten Male mit einer Oper auf, deren Text er selbst in rhythmischer Prosa geschrieben hat. Das dreiaktige Werk trägt den Namen der Berenike, der schon Racine eine Tragödie gewidmet hat. Magnard ist ganz unabhängig von Racine geblieben und hat den historischen Stoff bis zum äussersten vereinfacht. Es bleiben fast nur drei lange Liebesduette übrig, in deren Gestaltung Magnard sich ziemlich genau an Wagners Tristan angeschlossen hat. Als Sinfoniker weiss er freilich mit den Singstimmen weniger gut umzugehen als mit dem Orchester.

Prag. Die „Böhmische Akademie für Wissenschaft und Kunst" hat im Jahre 1911 in ihrer Musik-Sektion folgende Preise und Stipendien verteilt: Den 1. Preis (K 2000) dem Komponisten Vitězslav Novák für sein Chorwerk „Der Sturm", den 2. Preis (K 800) dem Komponisten Rudolf Karel für Variationen und Sonate für Klavier, den 3. Preis (K 500) dem Komponisten Jaroslav Křička für sein „Idyllisches Scherzo" für Orchester. Ferner erhielten: Das „Philharmonische Konsortium" zur Erhaltung des Orchesters der „Böhm. Philharmonie" K 1200, der Komponist Vit. Novák eine Unterstützung (K 1200) zur Herausgabe seiner Partituren, der Pianist V. Štěpán K 700 zu weiteren Studienzwecken, Prof. Trneček K 700 für die Herausgabe einer Harfenschule, Otokar Šourek K 400 für die Veröffentlichung der Korrespondenz Anton Dvořáks, der Komponist J. Kunc K 700 als Unterstützung zur Vollendung grösserer Werke. Der Komponist Milan Balcar in Zara erhielt K 200 als Studien-Unterstützung für seine Violin-Sonate.

Stuttgart. Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter, dessen Ehrenvorsitz Generalmusikdirektor Dr. Schillings-Stuttgart hat, tagte am 20. Dezember im Foyer des hiesigen Hoftheaters und nachmittags im Hotel „Silber". Aus allen Teilen Deutschlands und aus der Schweiz waren Vertreter erschienen; unter den Ehrengästen befand sich auch Generalintendant Exz. v. Putlitz. Die Verhandlungen, die vom Vorsitzenden, Hofkapellmeister Ferdinand Meister in Nürnberg, geleitet wurden, drehten sich vorwiegend um Dinge wirtschaftlicher Natur durch Organisations-, Vertrags- und Kassenschutz. Die Grundlage der Beschlüsse war Schutz des Schwachen durch den Stärkeren. Um den Schwachbesoldeten den Beitritt zu erleichtern, wurde der Jahresbeitrag für diese auf ein Viertel (5 M.) des eigentlichen Beitrags herabgesetzt; rechtlich stehen diese Mitglieder im Verband den vollzahlenden Mitgliedern vollkommen gleich. Die komplizierte Frage der Kontraktbrüche nahm einen breiten Raum in den Beratungen ein. Als einziges Mittel zu ihrer Beseitigung wurde gleichmässige Festsetzung des Spielschlusses der Kurorchester mit dem Beginn der Wintersaison erachtet. Der Verbandstag beschloss, sich deswegen mit dem Schutzverbande deutscher Kurorte und Bäder und dem deutschen Bühnenverein ins Benehmen zu setzen. In sämtlichen deutschen Tageszeitungen soll vor dem Ergreifen des Theaterkapellmeisterberufes gewarnt werden. Von den besprochenen Verträgen ist die Einführung eines Minimaltarifs für alle Verbandsmitglieder von Interesse. Der mit dem deutschen Orchesterbund vereinbarte Vertrag soll die wirtschaftliche Konkurrenz auswärtiger (reisender) Orchester verhindern. Aus einigen Schulbeispielen des letzten Jahres ging die energische Tätigkeit des Verbandes auf diesem Gebiete hervor. Zu der bestehenden Witwen- und Waisenkasse wurde eine Kranken- und Unterstützungskasse gebildet. Für den nächsten Verbandstag wurde Mittel- und Norddeutschland vorgeschlagen, doch wird schon im Laufe des nächsten Sommers zur Erledigung einiger dringender Geschäfte eine ausserordentliche Versammlung stattfinden. — Am Vorabend fand im Hoftheater eine Festvorstellung statt: Mozarts „Entführung aus dem Serail" in der Schillingschen Bearbeitung.

Weimar. Im letzten Abonnementskonzert des Hoftheaters gelangte unter Hofkapellmeister Raabes Leitung Carl Rorichs „Allotria", karnevalistisches Stimmungsbild in Form einer Ouvertüre, zur erfolgreichen Uraufführung.

Weimar. Im Prozesse des Münchener Komponisten Edgar Istel gegen den Allgemeinen deutschen Musikverein hat das Landgericht Weimar die von der diesjährigen Heidelberger Generalversammlung bestätigte und vom Vorstande verfügte Ausschliessung Istels als rechtswidrig erklärt und den Verein zur Tragung sämtlicher Kosten des langwierigen Prozesses verurteilt. Istel hatte die führenden Männer des Vereins in einem satirischen Artikel „Die Kakophonikerversammlung zu Bierheim" angegriffen und war daraufhin aus dem Verein ausgeschlossen worden.

Verlagsnachrichten

Eine Mozartstiftung. Thomas-San-Galli, der als Beethovenforscher bekannte Musikästhetiker, lässt soeben im Wunderhorn-Verlag (München 28) ein „Mozartschatzkästlein" betiteltes Büchlein erscheinen, welches „das Musikalisch-Schöne im Sinne Mozarts" in den Aussprüchen und an den Werken des Meisters nachweist. Der Reinertrag des Buches fliesst nach den Bestimmungen des Autors der Stiftung „Mozarteum", insbesondere dem Fond zur Erbauung des Mozarthauses in Salzburg zu.

Neue Werke für Cello und Klavier

Sibelius, Jean. Op. 20. Malinconia für Cello und Klavier. Volksausgabe No. 3485, M. 3.—. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ein Hymnus der Melancholie steigt gleichsam aus den Weihrauchwolken eines fremden Mysticismus hervor. Seltsam klingen seine Motive, und interessant gestaltet sich das Wechselspiel zwischen Cello und Klavier. Zerschmelzender Schmerz und trotzender Mut leuchten mit eigenartigem Glanze aus dem dunkel abgetönten harmonischen Hintergrunde. Solche Musik will nicht den durch Operettenunrat verwöhnten Ohren unseres heutigen Publikums schmeicheln, sie teilt sich aber in ihrer herben Grösse dem mit, der ihr liebevoll entgegentritt. Echte Künstler werden manche Verwandtschaft aus ihrem Innenleben gegenüber den Gefühlswerten dieser Musik entdecken und davon befriedigt sein.

Klengel, Julius. Op. 47. No. 1. Sonatine Cdur. No. 2. Sonatine amoll. No. 3. Sonatine Gdur für Cello und Klavier. Volksausgabe No. 3481, 3482, 3483, je M. 2.—. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

J. Klengels Cello-Kompositionen bedürfen keiner Empfehlung mehr, sie gleichen einzelnen Wohltaten, die der Cellospielenden Welt beschert werden. Im vorliegenden Falle sind es die Cello-Schüler, die von neuem mit einer glücklichen Gabe bedacht worden sind. No. 1 ist für erste enge Lage, No. 2 für erste enge und weite Lage, No. 3 für erste und vierte Lage geschrieben. Äusserlich erscheint jede Sonatine in drei formvollendeten Sätzen und innerlich bei aller dem Zwecke entsprechender Einfachheit harmonisch interessant und stimmungsvoll, so werden die neuen Musenkinder des berühmten Cellomeisters bald ihren Weg in alle Welt antreten. Nun, lieber Kunstjünger, studiere und beurteile jedes Sätzchen: welchem soll der höchste Preis sein? E. Rödger

Kirchenmusik in der Thomaskirche

Sonnabend, den 6. Januar 1912, Vormittag 1/2 10 Uhr
F. Mendelssohn: Aus dem Oratorium Christus: „Da Jesus geboren ward".

1. Sonntag n. Epiphanias, den 7. Januar 1912, Vorm. 1/2 10 Uhr
Joh. Brahms: „Wie lieblich sind deine Wohnungen".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Normal-Vertrag für Chordirigenten

Zwischen dem Vorstande und Herrn ist heute folgender Vertrag abgeschlossen worden:

§ 1.

Der Vorstand überträgt Herrn die musikalisch-technische Leitung des Herr übernimmt dafür folgende Verpflichtungen:

a) die im Winterhalbjahre stattfindenden regelmässigen Konzerte zu leiten
b) die für diese Konzerte erforderlichen Chor-, Solo- und Orchesterproben abzuhalten.

§ 2.

Herr ist verpflichtet wöchentlich .... Chorproben von je .... Stunden Dauer abzuhalten; er ist jedoch auch berechtigt, die nach seinem Ermessen erforderlichen Extraproben anzusetzen; es steht ihm gleicherweise das Recht zu, säumige Chormitglieder schriftlich oder mündlich zu mahnen.

§ 3.

Sind bei besonderen Anlässen (Festkonzerten, Jubiläen, Gesangswettstreiten usw.) weitere Proben erforderlich, so erhält Herr für jede dieser Extraproben eine Entschädigung von M.....

§ 4.

Die Anzahl und die Daten der Konzerte bestimmt der Vorstand im Einverständnis mit Herrn
Der Vorstand hat die gesamte geschäftliche Leitung des Vereins durchzuführen (Verwaltung der Kasse, äusseres Arrangement der Konzerte usw.).

§ 5.

Die Versorgung der Presse mit Reklamenotizen und die Abfassung der Inserate und Programme sowie den Schriftwechsel betr. Engagement der Solisten erledigt der Schriftführer im Einverständnis mit dem Dirigenten.

§ 6.

Es ist Herrn nicht gestattet ohne ausdrückliche Genehmigung des Vorstandes Noten zu verleihen; für die Ordnung des Notenschatzes sorgt der Bibliothekar des Vereins.

§ 7.

Der Vereinsdiener ist angewiesen, Herrn in allen den Verein betreffenden Angelegenheiten behilflich zu sein. Vor Beginn sämtlicher Proben, an den Tagen der Hauptproben und Konzerte hat er sich aber jederzeit Herrn zur Verfügung zu stellen.

§ 8.

Herr hat darauf zu achten, dass sich das im Probesaal stehende Instrument im besten spielbaren Zustande erhält; er ist berechtigt, das Instrument stimmen zu lassen; zur Ausführung grösserer Reparaturen ist aber die Genehmigung des Vorstandes einzuholen.

§ 9.

Zwei Mitglieder des Vorstandes, unter denen sich der Kassierer befindet, bilden mit dem Dirigenten eine Musikkommission, die in besonders eiligen Fällen Entschlüsse fassen kann, die auch ohne die Einwilligung der übrigen Vorstandsmitglieder zurecht bestehen.

§ 10.

Wird Herr z. B. bei der Absage eines Solisten in die Notlage versetzt, unverzüglich (auf telegraphischem Wege) Ersatz zu suchen, so bedarf er dazu auch nicht der Einwilligung der Musikkommission.

§ 11.

Ausgestaltung der Konzerte

Herr ist verpflichtet die Programme sämtlicher Konzerte mit allen Einzelheiten zu entwerfen und diesen Haushaltsplan am 1. Juni jeden Jahres dem Vorstande zu unterbreiten. Dieser Entwurf ist so auszuarbeiten, dass

1. die vom Kassierer bereitgestellten Mittel ausreichen
2. die vom Vorstande vorgeschlagene Einteilung der Konzerte in Orchesterabende, Liederabende, Choraufführungen usw. beibehalten wird. Der Entwurf hat ferner die Namen der Solisten und ihre Honorare, die Stärke des benötigten Orchesters, die Anzahl der Orchesterparten, sowie die aufzuführenden Werke (nebst deren Anschaffungskosten) zu nennen, so dass der Vorstand in der Lage ist, die rechnerische Seite des Entwurfs zahlenmässig nachzuprüfen. Der Entwurf soll ferner nach Möglichkeit die Wünsche berücksichtigen, die der Vorstand hinsichtlich der Wahl der Solisten und der aufzuführenden Werke hegt. Eine rechtliche Verbindlichkeit, diesen Wünschen zu entsprechen, besteht dagegen für Herrn nicht. Der Vorstand beschränkt sich vielmehr darauf, die Ausführung des Programmentwurfs zu genehmigen oder die Vorschläge des Dirigenten abzulehnen (sobald der Entwurf über die verfügbaren Mittel der Kasse hinausgeht) und einen neuen oder geänderten Entwurf einzufordern.

§ 12.

Herr ist berechtigt, Beschlüsse des Vorstandes, die rein musikalische Angelegenheiten betreffen, zu beanstanden, sobald diese Beschlüsse in seiner Abwesenheit gefasst worden sind. Lässt sich in einer Angelegenheit rein musikalischen Charakters eine Übereinstimmung des Vorstandes mit Herrn nicht erzielen, so ist vom Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter ein Gutachten einzuholen, das für beide Parteien verbindlich ist.

§ 13.

Die Mitwirkung eines fremden Dirigenten ist ohne die Zustimmung des Herrn nicht zulässig.

§ 14.

Die Auslagen des Herrn für Porti (Telegramme, Ansichtssendungen usw.) werden bei der vierteljährigen Abrechnung zurückvergütet.

§ 15.

Herrn werden für jedes Konzert .... Saalplätze (in guter Lage) zu beliebiger Verwendung zur Verfügung gestellt.

§ 16.

Proben, die durch Verhinderung des Herrn ausfallen, sind nachzuholen. Bei einer längeren Erkrankung des Herrn stellt der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter auf Wunsch einen Vertreter.

§ 17.

In der Woche vor Ostern, Pfingsten und nach Weihnachten sowie im Juli und August fallen die Proben aus.

§ 18.

Für seine Leistungen erhält Herr aus der Kasse des ein jährliches Honorar von

.... Mark.

zahlbar im Voraus in vierteljährlichen Teilen.

§ 19.

Beiden Teilen steht eine Kündigung des Vertrages zum 1. September jedes Jahres zu. Die Kündigung muss spätestens am 1. Mai erfolgen.

§ 20.

Die Entlassung des Herrn aus seiner Stellung gegen seinen Willen ist nur dann zulässig, wenn die besonders zu diesem Zwecke einberufene Generalversammlung die Entlassung beschlossen hat.

Als Mitglieder traten ein die Herren:

Richard Lert, Kapellmeister, Aachen; Robert Wiemann, Musikdirektor, Stettin; Jean Ingenhoven, Kapellmeister, München; Richard L'Aronge, Kapellmeister, Regensburg; Markus Stahl, Musikdirektor, Speyer a. Rh.; A. Ludwig Scheyder, Kapellmeister, Graudenz; Wilhelm Furtwängler, Dirigent des Vereins der Musikfreunde, Lübeck; Hermann Klee, Musikdirektor, Bistritz; Dr. Felix Schreiber, Dirigent des Vereins der Musikfreunde, Kiel.

Für die Kassen des Verbandes stifteten Herr Dr. Frank Limbert-Frankfurt a. Main M. 50. — Herr Paul Lincke-Berlin M. 100.—.

Der genaue Bericht der Hauptversammlung zu Stuttgart erfolgt in nächster oder übernächster Nummer.

Im Auftrage des Vorstandes wurde von Herrn Dr. Karl Mennicke nach Gutachten der Herren Professor Siegfried Ochs, Professor Dr. Hans Haym, Professor Julius Janssen, Dr. Frank Limbert und Kgl. Musikdirektor Karl Hallwachs nachstehender Normalvertrag für Chordirigenten ausgearbeitet und bitten wir die Herren Chordirigenten um umgehende Meinungsäusserung über den Vertrag, da der Vorsitzende demnächst wegen letzterem mit dem Deutschen Sängerbunde, dem Crefelder- und Frankfurter-Chordirigentenverband in Verbindung treten wird.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Die nächste Nummer erscheint am 11. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 8. Januar eintreffen.



Neuerscheinungen

Süddeutscher Musikverlag G. m. b. H.

Strassburg, Els.

Clauzel, P. Intermezzo de la prem. Sonate für Violine mit Klavier	M. 2.—
— Deuxième Berceuse für Violine mit Klavier	„ 2.50
Heinzerling, Otto P. C. Tanusmärchen, Walzer für Klavier	„ 2.—
Neumann, Clara. Neue Klavierstücke Heft I. No. 1—5	„ 3.—
Siegert, Ewald G. Op. 25. Introduktion Passacaglia und Fuge für die Orgel	„ 6.—
Stephani, Hermann. Op. 5. Festouvertüre für Orchester . . . Partitur no.	„ 5.—
Stimmen no.	„ 8.—
Englert, Karl. Vier Lieder mit Klavierbegleitung	„ 2.—
Füllkruss, Gottfried. Ob ich dich liebe, Lied mit Klavierbegleitung	„ 1.—
Kreiten, Theo. Zwei Lieder mit Klavierbegleitung No. 1 Frau und Katze	„ 1.—
No. 2 Diabolo	„ 1.—
Leist, Karl Otto. Drei Lieder mit Klavierbeglt.	„ 2.—
Lürmann, Ludwig. Drei Lieder mit Klavierbeglt.	„ 2.—
Reysz, Karl. Fünf Lieder Heft I und II mit Klavierbegleitung pro Heft	„ 1.50
Siegert, Ewald. Op. 20. Fünf Kinderlieder mit Klavierbegleitung	„ 3.—
— Op. 37. Schlichte Liedlein mit Klavierbeglt.	„ 3.50
Warmke, Georg. Vier Lieder mit Klavierbeglt.	„ 2.50
Wolf, Oscar. Ein Passionsbild, Geistliches Lied	„ 2.—
Zimmermann, W. Trauergesänge für vierstimmigen Männerchor . . . Partitur no.	„ 1.—
Stimmen no.	„ 1.—

Neueste hervorragende Erscheinung!

Goldene Ähren

Album moderner Klaviermusik. Enthaltend: 15 Stücke berühmter Meister:

Afferni, Intermezzo
Arensky, Basso Ostinato
Beethov.-Reinecke, Ländr. Tänze
Bizet, Menuett a. L'Arlés.-Suite
Brüll, Ländler
Erb, Aubade-Valse
Gouvy, Un Bouquet à Pippo, Valse
Adolf Jensen, Die Mühle
Adolf Jensen, Galatea
Kjerulf, Wiegenlied
Leoncavallo, Cortège de Pulcinella
Reinecke, Balettszene
Rubinstein, Êuphémie-Polka
X. Scharwenka, Tarantella
Tschaikowsky, Barcarolle

Elegant kartoniert M. 2.— netto

Glänzende Ausstattung! **Gediegener Inhalt!**

Urteile der Presse:

Daheim: „Ein reizendes Geschenkwerk" Bizets entzückendes Menuett, melodisch reizvolle Kompositionen v. Reinecke, Rubinstein, X. Scharwenka, Tschaikowsky, unterhaltsame und interessante Klaviermusik von Arensky, Kjerulf, Afferni, Brüll, Jensen, Gouvy, Leoncavallo. Diese Stücke mittlerer Schwierigkeit dürfen als dankbare und musikalisch anregende Vortragswerke bestens empfohlen werden.

Neue Musikzeitung, Stuttgart: . . . die überwiegende Zahl der Stücke, gediegen, wertvoll, teilweise feinsinnig. Das prächtige Album eignet sich zu Geschenkzwecken und wir können es allen vorgerückten Spielern warm empfehlen.

Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig: Dem Freunde guter, neuzeitlicher Klaviermusik bietet sich hier Gelegenheit bei erstaunlich billigem Preise und gediegenster Ausstattung eine Fülle von anregenden Kompositionen moderner Meister zu erstehen.

Gebrüder Reinecke, Hofmusikverlag, Leipzig, Königsstr. 16

Soeben erschien

eine geschmackvolle

Einbanddecke

zum 78. Jahrgang (1911) der

„Neuen Zeitschrift für Musik"

Preis: M. 1.—

Zu beziehen durch jede Buch- oder Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag

GEBRÜDER REINECKE,
Leipzig, Königstrasse 16.

Neue **Einzel**-Ausgabe

der Sonaten für Pianoforte von

Ludwig van Beethoven.



Zum Gebrauche am Königl. Conservatorium zu Leipzig herausgegeben und unter Benutzung des Commentars von **Prof. Dr. Carl Reinecke** mit Fingersatz und Anmerkungen (Text deutsch und englisch) versehen von

Carl Beving, F. v. Bose, Dr. Joh. Merkel, P. Quasdorf, A. Reckendorf, Ad. Ruthardt, Johannes Weidenbach.

Bis jetzt gelangten zur Ausgabe:

			M.			M.
Op. 2	No. 1	F-moll	1,—	Op. 22	B-dur	1,30
Op. 2	„ 2	A-dur	1,—	Op. 26	As-dur	1,—
Op. 2	„ 3	C-dur	1,30	Op. 27 No. 2	Cis-moll (Mondsch.-S.)	—,90
Op. 10	„ 1	C-moll	—,90	Op. 28	D-dur (Pastorale)	1,20
Op. 10	„ 2	F-dur	—,90	Op. 53	C-dur (Waldstein-S.)	1,80
Op. 10	„ 3	D-dur	1,—	Op. 57	F-moll (Appassionata)	1,80
Op. 13		C-moll Pathétique	1,—	Op. 81 a	Es-dur (Les Adieux etc.)	1,—
Op. 14	No. 2	G-dur	1,—	Op. 90	E-moll	1,—

Diese neue Ausgabe ist auf Grund des massgebenden Materials hergestellt, giebt neben einem zweckmässigen Fingersatz Aufschluss über die Ausführung von Verzierungen und anderweitige erforderliche Anweisungen ohne, wie die meisten anderen Ausgaben, durch individuelle Auffassung oder eigenmächtige Zuthaten Lehrer wie Lernende zu bevormunden. Sie ist die **einzige Ausgabe,** welche **instructiv** ist **und zugleich den Urtext** erkennen lässt, eine Ausgabe für alle, die Beethoven unverfälscht und unbeeinflusst geniessen wollen.

Die Ausstattung ist vorzüglich, der Preis billig.

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 2

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.
— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 11. Januar 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Carl G. P. Grädener

Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag
(14. Januar)

Von Prof. **Emil Krause**

Unter den verdienstvollen, im vorigen Jahrhundert wirkenden Künstlern von ernster Bedeutung nimmt Carl G. P. Grädener eine höchst beachtenswerte Stelle ein, so dass ein Dankeswort für die reichen Gaben, mit denen er die Kunst beschenkte, dem Verewigten am 100. Geburtstage dargebracht zu werden verdient.

Die Jugendzeit brachte Grädener in seiner Vaterstadt Rostock, dann in Kiel und Hamburg zu. Er besuchte das Gymnasium in Lübeck und bildete sich weiter in Halle und Göttingen. Eigentliche Lehrmeister, die wesentlichen Einfluss auf die musikalische Entwicklung Grädeners hatten, sind kaum anzuführen, vornehmlich bildete er sich autodidaktisch weiter. Im Jahre 1839 siedelte Grädener nach Kiel über, um dort in der Tonkunst verschiedenartig zu wirken, er gab jedoch die errungene Stellung nach 10jähriger nutzbringender Tätigkeit wieder auf, um sich nach Hamburg zu wenden. Aus dieser Zeit datiert die Gründung einer Singakademie (1851), deren Aufführungen, besonders da sie manchen Novitäten die Pfade in die Öffentlichkeit ebnen halfen, belebenden Einfluss auf das damals ins Stocken geratende Kunstleben Hamburgs ausübten. Manche anerkennenswerte choristische Leistungen dieser sogenannten „Privatakademie von 1851" fallen in diese Direktionszeit. So die Aufführung des Requiems von Cherubini (28. April 1854), Mozarts Requiem (24. April 1855), Gades „Comala" (24. April 1857) usw. Denkwürdig sind die unter Grädener 1858 (14. September und 7. Dezember) in der Catharinenkirche mit der Grundschen Singakademie veranstalteten ersten Hamburger Aufführungen der Bachschen „Matthäus-Passion". Grädeners Direktionstätigkeit fand jedoch infolge der Überbürdung mit vielfachen Berufspflichten ihr Ende schon im Jahre 1860.



Carl G. P. Grädener

Die Akademie ging in Ludwig Deppes und hiernach in Carl v. Holtens Hände über; 1869 löste sie sich auf.

Von 1861 bis 1865 lebte Grädener in Wien, einem Rufe als Professor am dortigen Konservatorium folgend. Als er nach vierjähriger Wirksamkeit wieder nach Hamburg zurückkehrte, wurden ihm die gleichen Sympathien entgegengebracht, und so wurde seine Tätigkeit in derselben Weise wieder aufgenommen. Diese fand noch eine Bereicherung durch die Übernahme des Theorieunterrichts an der Gesangsschule Stockhausens, die als ein Vorläufer des 1873 von J. von Bernuth gegründeten Konservatoriums angesehen werden kann.

Wie Grädener gewissenhaft und streng gegen sich, so war er es auch gegen die ihm anvertrauten Zöglinge, besonders gegen solche, die sich der Tonkunst berufsmässig zuwandten. Seine Tätigkeit am Konservatorium, dem er von der Gründung an bis zu seinem Dahinscheiden pflichtgetreu angehörte, war erfolgreich und verlieh dem Institut auch nach auswärts eine noch höhere Bedeutung. Scharf und bestimmt, aber dabei doch anregend, besonders für den Kunstjünger, war Grädeners Urteil über neue tonkünstlerische Erscheinungen. Stets vereinte sich mit der Bestimmtheit in den objektiven Aussprüchen eine gewisse Milde und Nachsicht, und gerade diese Eigenschaften waren es, die die Kunstjünger aufmunterten, ihren Weg ernsthaft weiter zu verfolgen. Gern erging sich Grädener in der Erörterung wichtiger Kunstfragen. Derartige polemische Auseinandersetzungen waren um so wertvoller, als sie, von einem vielseitig gebildeten Geiste getragen, des Interessanten und Belehrenden viel enthielten.

Noch ein Ereignis, das von Bedeutung für das Erblühen der Tonkunst in Hamburg wurde, war die von ihm 1867 gemeinsam mit H. Degenhardt, A. Mehrkens, Dr. Garvens, Fritz Schwencke usw. unternommene Gründung des noch heute bestehenden Tonkünstler-Vereins.

Als Komponist hat Grädener nicht die seinen Kunsterzeugnissen gebührende Anerkennung gefunden. Ein

teilweiser Grund mag wohl in der Eigentümlichkeit der meisten seiner Tonwerke ruhen, die nicht nach Art einer auf Effekt berechneten und dabei leicht zugänglichen Stilweise jedem auf halben Wege entgegenkommen. Stets beim Schaffen erfüllt von der ernsten Bedeutung der Kunst, erstrebte er nur das Wahre und Edle; indem er ganz in diesem Gedanken aufging, verfolgte er jedoch auch gleichzeitig das Prinzip, absichtlich nicht mit denselben Worten zu reden, wie manche seiner Zeitgenossen, vielmehr war es ihm ein Bedürfnis, neue, noch nicht gehörte Gebilde zu schaffen. Hieraus ergab sich, da seine schöpferische Urkraft nicht immer mit diesen wohlberechtigten Grundsätzen und Ideen gleichen Schritt zu halten vermochte, ein Ringen nach Originalität, und so entstanden manche Werke, die, wenn auch infolge der vorzüglichen Arbeit höchst interessant, doch nicht immer mit den speziell ästhetischen Anschauungen, denen jedes Kunstwerk unterworfen ist, in Einklang zu bringen sind. Grädener ist fast ausnahmslos in jedem Satze, vom kurzen Liede am Klavier bis zur umfangreichen Sinfonie geistreich, überall steht das geistige Element oben an. Dem Kunstverständigen, dem die Bestrebungen der Neuzeit, wenn sie wie hier auf edler Basis ruhen, jederzeit sympathisch sind, erscheint Grädeners Musik interessant und belehrend; auf das grosse Publikum, das nicht belehrt, sondern oft nur unterhalten sein will, macht sie jedoch nicht immer den nachhaltigen Eindruck, und so erklärt sich die verhältnismässig grosse Zurückhaltung vornehmlich den umfangreichen Grädenerschen Kompositionen gegenüber.

Ein weiterer Grund, dass der Tonsetzer in seinen Werken nicht genügend anerkannt ist, möchte wohl in der Art Grädeners, sich zu geben, liegen. Er verschmähte es, für sich und seine Werke Propaganda zu machen. Als biederer Charakter, seine eigene festbegrenzte Welt in sich tragend, war ihm alles, was an die Gunst der grossen Menge appelliert und deren Aufmerksamkeit herausfordert, Nebensache im Leben und Wirken. In erster Beziehung war es seine Kunst, die ihn vollständig beherrschte; nur im Verkehr mit gleichgesinnten Fachgenossen, die wie er von denselben Kunstprinzipien geleitet und von gleichen Ideen für die ernste Kompositionsart erfüllt waren, blieb er der stets Zugängliche.

Grädener ist auf fast allen Gebieten der Tonkunst schöpferisch tätig gewesen. In der Veröffentlichung seiner etwa 70 Werke, denen sich noch literarische Arbeiten und Arrangements anreihen, verfuhr er ebenso gewissenhaft wie zurückhaltend. Schwer trennte er sich von einem seiner Geistesprodukte, ein Charakterzug, den er mit verhältnismässig wenigen Tonsetzern der neueren Zeit gemein hatte. So enthält der nach Opuszahlen ungefähr chronologisch geordnete Katalog seiner Werke manches, das nach dem Entstehen erst eine längere Zeit als Manuskript ruhen musste, bevor es die Reise durch die musikalische Welt antreten durfte. Die gross und breit angelegte Fiesko-Ouvertüre, die durchaus dem Wesen des Dramas entspricht, wurde am 16. Oktober 1867 in Hamburg aufgeführt, erschien aber erst 1872. Noch länger liess die Publikation der grandiosen c moll-Sinfonie (op. 25) auf sich warten. Die erste Hamburger Aufführung dieser Tonschöpfung fand 1854 statt, und 1870 wurde das Werk noch als Manuskript zu Gehör gebracht. Auch das herrliche Streichquartett in a moll (op. 17) aus dem Jahre 1851, erschien erst Ende der fünfziger Jahre. Noch viele ähnliche Beispiele liessen sich anführen, die als Belege einer strengen Selbstkritik dienen können.

Von den grösseren Instrumentalwerken nehmen die c moll-Sinfonie, das a moll-Streichquartett und die beiden Klaviertrios in E dur und Es dur den ersten Rang ein. Auch das Oktett für Streichinstrumente wie das Streichtrio und endlich auch das (Hans v. Bülow gewidmete) Klavierkonzert zählen zu Grädeners glänzendsten Schöpfungen. Mag es auch immerhin in Frage gestellt bleiben, ob die hier namhaft gemachten Werke, sowie vieles, was seine Klavierstücke gebracht, lebensfähig sich erhalten werden, so steht doch eins vor allem fest: seine Lieder für eine Singstimme am Klavier wie die a cappella-Gesänge tragen den Keim steter Jugendfrische in sich und werden voraussichtlich noch lange die sangesfreudige Menschheit beglücken.

Manches von mehr als vorübergehender Bedeutung hat Grädener auf musikalisch-wissenschaftlichem Gebiete, wie über Kunst im allgemeinen geschrieben. Dies erschien sowohl in Fachzeitungen wie in selbständig abgeschlossenen Broschüren. Eine (Eduard Hanslick dedizierte) Auswahl derartiger höchst interessanter Arbeiten erschien 1872 unter dem Titel: „Gesammelte Aufsätze über Kunst, insbesondere Musik“. Ferner ist auf die, bei Gelegenheit einer Aufführung Bachscher Kantaten verfasste geistvolle Schrift: „Bach und die Hamburger Bach-Gesellschaft, ein Beitrag zur Kunstkritik“ (Hamburg 1856) hinzuweisen. Als theoretisches Werk hat Grädener veröffentlicht: „System der Harmonielehre“ (Hamburg 1877).

In Grädener vereinigen sich Komponist, Theoretiker, Lehrer und Schriftsteller. Gegen diese in gleicher Kunstbedeutung stehenden Eigenschaften blieb der praktisch ausübende Musiker zurück. Es war ihm nicht möglich, sich dem Erringen einer Virtuosität andauernd hinzugeben; was er als Violoncellist und Klavierspieler, selbst was er als Dirigent praktisch geboten, ging nicht über das alltäglich vorkommende Reproduktionstalent des durchgebildeten Tonkünstlers hinaus.

Grädeners Werke umfassen zwei Opern, ein Oratorium, vier Kantaten, vier Sinfonien, ein Oktett, zwei Ouvertüren, ein Klavierkonzert, fünf Streichquartette, zwei Klavierquintette, zwei Klaviertrios, Sonaten für Klavier und Violine, viele Klavierstücke, eine Romanze für Violine mit Orchester, viele a cappella-Gesänge, Duette und eine grosse Anzahl einstimmiger Lieder am Klavier. Nicht unerwähnt sei seine herrliche Orchestration des „Zigeunerlebens“ von Rob. Schumann; weitere Bearbeitungen von Meisterwerken sind Violoncellsonaten von J. S. Bach.

Als ernster, unermüdlich tätiger Künstler arbeitete Grädener bis in sein spätes Alter. Von seinen nachgelassenen Werken edierten noch einige Hamburger Firmen verschiedene Lieder. Zu den grössten Freuden, welche dem verdienstvollen Künstler beschieden waren, hat sein Sohn Hermann (geb. 1843 in Kiel) wesentlich beigetragen. Dieser ist als Komponist erfolgreich tätig, hat viele Werke gediegenen Inhalts publiziert und lebt in geachteter Stellung in Wien als Lehrer am dortigen Konservatorium.

Das Andenken an Carl G. P. Grädener wird ein bleibendes sein. Stets offen und ehrlich als Mensch wie als Künstler, hatte er sich überall der grössten Achtung zu erfreuen. Unter Grädeners Werken werden die Lieder am Klavier als lebendiges Zeugnis eines hochbegabten Geistes fort und fort bestehen bleiben. Ehre seinem Andenken!



Carl Maria von Weber und sein Textdichter Friedrich Kind

Von Dr. **Adolph Kohut**

Wer spricht heutzutage noch von Friedrich Kind, dem Textdichter des „Freischütz", während der Komponist, Carl Maria von Weber, zu unseren volkstümlichsten Meistern gehört! Und doch war der Librettist zu Lebzeiten des Komponisten ebenso genannt wie der letztere, ja er lebte bis an sein seliges Ende der merkwürdigen Überzeugung, dass der ausserordentliche Erfolg, den diese romantische Oper dahingetragen, auf sein Konto zu schreiben sei! Da immerhin Friedrich Kinds Name nicht ignoriert werden kann, wenn vom „Freischütz" die Rede ist, und da die Beziehungen zwischen dem Tonschöpfer und Dichter mannigfaltige und in vielfacher Hinsicht recht interessante waren, kann eine Schilderung sicherlich nicht unwillkommen sein.

Friedrich Kind wurde am 4. März 1768 in Leipzig geboren und starb am 25. Juni 1845 in Dresden. In den Jahren 1793—1814 lebte er als vielbeschäftigter Advokat in der Hauptstadt Sachsens, gab dann die juristische Praxis auf und widmete sich ganz und gar der Schriftstellerei und Dichtkunst. Als Novellist und Dramatiker errang er sich einen geachteten Namen und speziell in Dresden gehörte er zu den tonangebenden literarischen Persönlichkeiten. Seine Glanzzeit fiel in die ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts. Damals kamen von ihm am Dresdener Hoftheater und auch an anderen Bühnen u. a. folgende kleine Stücke zur Aufführung: „Die Trube", „Das Nachtlager von Granada" (zwei Akte), das später durch die Oper verdrängt wurde, das sehr beifällig aufgenommene Drama: „Van Dyks Landleben", in welchem der damals schöne und vielbewunderte Carl Devrient und Julie Gley (spätere Julie Rettich) die Hauptrollen hatten. Er war das kritische Orakel der sächsischen Residenz, und in seinem Hause verkehrten die namhaftesten Dichter, Schriftsteller und Künstler. Ich nenne nur u. a.: Theodor Hell, Seume, Tiedge, Baron de la Motte Fouqué, Friedrich Laun, Contesse, Dr. Kraukling, mit dem er einige Zeit die Dresdener Morgenzeitung herausgab, Heinrich Marschner, der eine kleine Oper Kinds: „Der Holzdieb" und die Musik zu dem Volkstrauerspiel des Dichters: „Schön Ella" komponierte. Von den Damenschriftstellerinnen verkehrten bei ihm speziell Louise Brachmann und Helmine von Chézy.

Am 10. Oktober 1816, auf seiner Reise von Prag nach Berlin, lernte Carl Maria von Weber in Dresden Fr. Kind in einem literarischen Zirkel, genannt „der Liederkreis", kennen. Fast alle in Dresden lebenden Dichter und Schriftsteller gehörten diesem Kreise an, Ludwig Tieck ausgenommen, der die Gesellschaft eine „Räucheranstalt" nannte, in der jedes Mitglied sein Weihrauchfass mitbrachte, um es vor den Worten des eben Vortragenden zu schwingen, jede Dame einen Lorbeerkranz hinter ihrem Stuhle verborgen hielt, um ihn zu einer etwa nötigen Bekrönung bei der Hand zu haben. In dieser Gesellschaft schaltete und waltete Friedrich Kind wie ein kommandierender General — er kommandierte die Poesie.

Natürlich trat auch Weber ihm näher, zumal er damals, wie während seines ganzen Lebens, stets auf der Jagd nach einem bühnenwirksamen Texte sich befand. Der Komponist brachte flugs sein Anliegen vor: ihm einen zugkräftigen Operntext zu schreiben. Der eitle Dichter sagte sofort zu, und Weber versprach, zur „Beäugelung des Textes" in wenigen Tagen ihn in seiner Wohnung zu besuchen. Kind hatte allerlei Material zurecht gelegt; u. a. fand Weber bei ihm auch das Gespensterbuch von Apel, worin das Freischütz-Sujet ihn ausserordentlich fesselte. Beide begeisterten sich an dem Stoff und der Dichter versprach, ihn zu einem wirksamen Libretto umzugestalten. Es wurde beschlossen, die Oper „Der Probeschuss" zu nennen, obzwar der Name des „Kindes-Kindes" beiden Vätern etwas „altbärtig" vorkam. Kind arbeitete Tag und Nacht und er beendete den ganzen Text in genau zehn Tagen. In seiner Begeisterung schreibt Weber — am 3. März 1817 — seiner Braut Caroline Brandt u. a.: „Stelle Dir vor, Kind ist schon mit der ganzen Oper fertig. Es hat ihm keine Ruhe gelassen; er war so erfüllt von seinem Stoffe, dass er alles liegen liess und Tag und Nacht arbeitete. Sie ist abermals umgetauft worden und heisst nun „Die Jägersbraut". Ich hoffe, es soll von grosser Wirkung sein. Es ist viel Abwechslung drin und Gelegenheit, den grössten scenischen Apparat von Decorationen etc. anzubringen, doch auch so, dass man sie überall geben kann, im Ganzen ist aber der Charakter schauerlich. Kommt auch der „Spandifankerl" — österreichische Bezeichnung Satans — drin vor als „schwarzer Jäger". Gelt, möchst gern die Geschichte wissen? Muss es Dir wohl schicken, wenn's doppelt abgeschrieben ist, Du verzweifelst fast vor Neugierde und Ungeduld" (folgt die Erzählung der Fabel).

Auf Anraten der späteren Gattin Webers, der eben genannten einst sehr gefeierten Opernsängerin Caroline Brandt, wurden im Texte Kinds wesentliche Veränderungen vorgenommen. Er umfasste ursprünglich vier Akte. Die die Oper eröffnenden Szenen zwischen Eremit und Agathe fielen ganz aus, und der Anfang wurde in der jetzigen Verfassung hergestellt, zum grossen Verdruss des Librettisten, der in die Änderungen in keiner Weise einwilligen wollte. Kind war sehr unmusikalisch und überhaupt auf seine dichterischen Erzeugnisse höchst eingebildet. Während Ludwig Tieck die drastische Äusserung tat: „Ich kann es nicht begreifen, wie man über dieses elende, miserable Buch so viel schreiben kann", meinte Kind in den späteren Jahren, als der „Freischütz" volle Häuser erzielte: „Was wäre Maria ohne Kind!" Weber war geduldig und sanftmütig, Kind aber sehr heftig; jeder Widerspruch reizte ihn aufs äusserste. Aber ein treffender Witz konnte ihn bald besänftigen. Von einer Greisin, die Kind noch gekannt hatte, hörte ich folgende Anekdote. Der Dichter, welcher auch bei Tisch räsonierte, schalt einst Frau und Tochter aus, weil angeblich die Suppe erbärmlich sei, und er dort allerlei erblicke. „Ja", meinte seine Tochter Roswitha, „das linke Auge eines Luchses und das rechte eines Wiedehopfes" — dieses Zitat aus dem Freischütz besänftigte sofort den Brummbär. Diese Tochter war selbst Dichterin von nicht unbedeutender Begabung.

Weber kaufte den Freischütz-Text von Kind für 30 Dukaten für alle Zeit ab. Bei der Übersendung des Honorars an den Verfasser schreibt der Komponist (Dresden, 3. März 1817):

„Lieber, hochverehrter Freund!

Der zweite Vater entbietet dem ersten seinen herzlichsten Gruss und sendet hierbei das über die fromme Agathe Abgeredete mit inniger Freude über das gelungene Werk. Morgen Abend 6 Uhr bringe ich Herrn Hofrath Böttiger zu Ihnen, da wollen wir das liebliche Kind abermals recht in der Nähe beschauen.

Mit herzlicher Liebe und Achtung

Ihr

Weber."

Mit 30 holl. Dukaten.

Um 6 Uhr wurde in der Tat die „Jägersbraut“ vor dem Richterstuhle der Drei vorgelesen und gefiel sehr. Bei dieser Gelegenheit entdeckte man, dass Webers Geburtstag sei und man feierte ihn mit Wein, Kuchen und Blumen sehr fidel bis in die Nacht hinein.

Es ist zweifellos, dass weder der Komponist noch der Librettist der Oper einen solchen Erfolg vorhergesehen haben, als sie später erntete, sonst hätten beide sicherlich einen höheren Preis stipuliert. Hat ja doch auch selbst Weber nur 80 Friedrichs-d'or für den Freischütz von der Berliner Generalintendanz erhalten! Weber verkannte nie, dass der volkstümliche Text nicht wenig zu dem Glücke der Oper beigetragen habe und er ergriff seinerseits jede Gelegenheit, um Kind seinen herzlichsten Dank zu bekunden. Bald nach der sensationellen ersten Aufführung der klassischen Oper in Berlin schrieb er jubelnd an Friedrich Kind (Berlin, 21. Juli 1821) den folgenden herzigen Brief:

„Mein vielgeliebter Freund und Mitvater!

Victoria können wir schiessen. Der Freischütz hat ins Schwarze getroffen. . . Kein Mensch erinnert sich, eine Oper so aufgenommen gesehen zu haben, und nach der Olympia, da alles gethan wurde, ist es wirklich der vollständigste Triumph, den man erleben kann. . . Welchen Dank, mein theuerer Kind, bin ich Ihnen für diese herrliche Dichtung schuldig; zu welcher Mannigfaltigkeit gaben Sie mir Anlass und wie freudig konnte sich meine Seele über Ihre herzlichen, tief empfundenen Verse ergiessen. Ich umarme Sie wahrhaft gerührt in Gedanken und bringe Ihnen einen der schönsten Kränze mit, deren Empfang ich nur Ihrer Muse verdanke, und den Sie zu den früher in so grosser Zahl errungenen hängen müssen.“

Kaum nach Dresden zurückgekehrt, war sein erster Weg zu seinem „Mitvater“, der aber schon nach Teplitz ins Bad gereist war. Dahin richtete er einen Brief, worin er u. a. sagt, dass er sowohl wie seine Frau grosse Sehnsucht nach ihm haben und sie ihn bitten, ihnen seine Ankunft anzuzeigen.

In Kind paarte sich jedoch Neid mit Habsucht. Es verdross ihn, dass Webers Name in allen Kritiken in erster Linie genannt wurde und dass dieser mehr Honorar bekam als er. Unfähig, das Entgegenkommen des Komponisten zu würdigen, schrieb ihm Kind einen hämischen Brief, worin er betonte, dass der Komponist viel zu wenig zur grösseren Ehre des Librettisten getan habe. Statt auf diese Dreistigkeit mit derselben Münze zu antworten, richtete Weber einen versöhnlichen und liebenswürdigen Brief an ihn, dahin lautend: Dichter und Komponist seien ja so miteinander verschmolzen; es sei daher eine Lächerlichkeit, zu glauben, der letztere könne etwas Ordentliches ohne den ersteren leisten. „Mein theurer Freund“, sagt Weber, „glauben Sie fest, dass Niemand von grösserer Achtung für den Dichter durchdrungen sein kann, als ich. . In der Wirkung des Ganzen müssen Sie Ihren Lohn finden und in dem gewiss wahrhaften Danke Ihres treuen Weber.“

Kinds Gereiztheit legte sich nur augenblicklich. Je grösser der Ruhm des Maestro wurde, desto mehr steigerte sich auch die Eifersucht des dichtenden „Mitvaters“. Um den Groll des knauserigen Mannes zu besänftigen, entschloss sich Weber, ihm die Honorarzahlung zu wiederholen. Am 26. November 1821 sandte er ihm aufs neue 30 Dukaten mit einem liebenswürdigen Geleitschreiben, worin es u. a. heisst: „Freund, erlaube mir, dies in Deine Hand legen zu dürfen und versprich mir, etwas damit anzufangen, das Dir und den Deinigen Freude macht, damit ich den schönsten, einzigen Zweck erfüllt sehe; nämlich: Dir Freude zu machen.“ Da kam aber Weber schlecht an. Kind war über das „Geschenk“ wütend, er sandte es zurück und beschwerte sich u. a. darüber, dass in einem öffentlichen Lokal davon gesprochen würde, es seien ihm — Kind — für den Text von dem Grafen Brühl 800 Taler übersandt worden usw.

Weber verlor trotz alledem die Geduld nicht und erwiderte in aller Gelassenheit, dass ihn bei der Honorarsendung nur der heisse Wunsch geleitet habe, Kind gegenüber seine Anerkennung und Liebe zu bezeugen. „Möge Ihnen“, schliesst dieser Brief, „der Himmel lauter Freunde schenken, die es so ehrlich meinen als ich, die so treu an Ihnen hangen, Ihren Wunsch so anerkennen, die selbst so schmerzlich zurückgesetzt, wie Sie es mir getan, nicht aufhören dieselben zu bleiben, wie es immer sein wird Ihr

Weber.“

Der verbissene Kind zog sich von ihm immer mehr zurück, und die so innige einstige Freundschaft, welche noch manches Gute für die Kunst hätte zeitigen können, ging alsbald in die Brüche. Trotz alledem hörte Weber nie auf, für Kind aufrichtige Sympathien zu empfinden. Er komponierte nach wie vor noch Verschiedenes von dem Librettisten des „Freischütz“. So z. B. „Lied der Hirtin“ („Wenn die Maien grün sich kleiden“) für eine Singstimme in Begleitung des Pianoforte; Lied für vier Männerstimmen: „Schöne Ahnung ist erglommen“, das Lied: „Hold ist der Cyanenkranz“, für vier gemischte Solo- und Chorstimmen; „Das Licht im Tale“, Ballade für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte usw. Auch beabsichtigte er noch „Alcindor“ von Kind — abgedruckt in dessen Theaterschriften, Bd. 1, Leipzig, G. J. Goeschen 1821 — in Musik zu setzen, doch wurde er durch den Tod an der Ausführung seines Vorhabens verhindert.

Das Körnermuseum zu Dresden besitzt zwei interessante Autographen von Kind, die sich auf den „Freischütz“ beziehen. Das eine ist ein Gedicht, beginnend: „Das Hurrah jauchzet, die Büchse knallt“, und einen Brief „an Herrn Georg Joachim Göschen, Buchhändler in Grimma“. Dieses vom 30. November 1821 aus Dresden datierte, bisher unveröffentlichte Schreiben lautet also:

„im Freischützen 3. Akt, 1. Auftritt, ganz am Schlusse muss es statt: „Hahaha! wohl bekomm's der schönen Braut!“ heissen: „Hahaha! Das Exempel ist richtig. Wohl bekomm's der schönen Braut!“ Dessengleich 3. Akt, 5. Auftritt: dass am Ende, wo Aennchen sagt: „Himmel, das ist usw.“ werde gesetzt: „Ein Todtkranker! Himmel, das ist usw.“ Gestern beizulegen vergessen von Ihrem Kind.“ Lassen Sie im 1. Akt, 4. Akt, wo Cuno sagt: „leicht oder schwer, wie es der regierende Fürst oder sein Abgeordneter anzuordnen geruht etc.“, für „anzuordnen“ setzen: „anzubefehlen“.

In London lernte Weber einen Neffen Kinds, den praktischen Arzt Dr. Kind, kennen, der sich während der Krankheit des Meisters seiner sehr warm annahm. Weber schreibt unter dem 28. April 1826 über diese Bekanntschaft an seine Frau Lina: „Recht liebe Menschen (Dr. Kind und Goeschen!) Die wollen mich nun mit Gewalt ganz gesund machen. Lieber Gott, dahin kommt's in meinem Leben nicht mehr! Habe gar allen Glauben an die Ärzte und ihre Kunst verloren.“ Trotz alledem spricht das Tagebuch von vielen und langen Konferenzen des todkranken Komponisten mit Dr. Kind. Dieser brachte z. B. jenem Blausäure, damit er die Blausäuredämpfe einatme

und ähnliche Medikamente mehr. Am 12. Mai des genannten Jahres schreibt der todkranke Meister an seine Lina: „Dr. Kind ist ein Mann, mit dem ich sehr gern plaudere, weil er in allem zu Hause ist, auch Dresden und Alles, was drum und dran hängt, genau kennt und ebenso gut die Londoner und ihre Natur studiert hat. Er ist sehr befreundet mit dem jungen Hedenus, und wenn Du diesen gelegentlich siehst, so kannst Du ihm sagen, dass sein Freund an mir herumkurirt. Es wäre freilich kein übler Ruhm für einen jungen Mann, wenn er mich herstellen könnte, aber, lieber Gott, ich glaube an Nichts als an Ruhe und die Natur selbst."

Die Kunst des Arztes war leider vergebens!

Bei der Obduktion der Leiche war auch Dr. Kind anwesend, und es wurde konstatiert, dass an der linken Seite des Kehlkopfes Geschwüre und in der Lunge Tuberkeln waren, welche unter allen Umständen den Tod Webers herbeiführen mussten.

Rundschau

Oper

Altenburg

Das alte Jahr brachte am 22. Dezember im hiesigen Hoftheater noch zwei Erstaufführungen an einem Abende: „Gringoire", Oper in einem Akt nach dem gleichnamigen Schauspiele von Th. Banville von V. Leon, Musik von Ignaz Brüll und „Versiegelt", komische Oper in einem Akt nach Rauppach von Rich. Batka und Pordes-Milo, Musik von Leo Blech. Für unser Hoftheater muss das immerhin als respektable Leistung registriert werden. Die Intendanz (Herr Hofrat Stury) hat damit zwei liebenswürdige Werke herausgebracht, von denen das zweite („Versiegelt") besondere Bedeutung als hocherfreuliches Bild einer modernen deutschen komischen Oper hat. Leo Blechs Musik ist eigenartig, stellenweise bedeutend und dabei doch leicht eingänglich. Brülls Einakter zeigt weniger musikalische Eigenart, ist aber — abgesehen von dem recht nüchternen Vorspiel — sonst voll warmblütiger Melodik. Der Spielleiter, Herr Moor, und der musikalische Leiter, Herr Hofkapellmeister Gross, hatten mit Fleiss und Liebe gearbeitet, so dass bei fast durchweg guter Besetzung durch hiesige Opernkräfte sehr lobenswerte Aufführungen und einige Wiederholungen vor beifallsfreudigen Zuhörern zustande kamen.

E Rödger

Dessau

Ein bei weitem regeres Leben als auf dem Gebiete des Konzerts, entfaltete sich im Monat Dezember auf dem der Oper. Der 10. Dezember brachte die hiesige Erstaufführung von Richard Strauss' „Elektra", die vor vollständig ausverkauftem Hause in Gegenwart des Komponisten stattfand. Mit welch peinlichster Sorgfalt man an die Vorbereitung des genialen Werkes gegangen war, mag aus dem Umstande hervorgehen, dass Generalmusikdirektor Franz Mikorey mit dem Orchester allein über 30 Proben, Korrepetitor Freund mit dem Bühnenpersonal ca. 130 Klavierproben abgehalten. Ein grosser Erfolg lohnte die aufgewandte Mühe reichlich. Unter den Darstellern bot Hertha Formes als Elektra eine überaus gediegene, temperamentvolle Leistung. Mit reicher Anerkennung seien noch genannt die Chrysothemis Käthe Pacholskis und besonders die sehr charakteristische Klytämnestra Lili Herkings. Von grossartiger Wirkung zeigte sich die vom Theatermaler Prof. Hans Frahm geschaffene neue Dekoration „Hof des Königspalastes zu Mykene". Glänzend bewährte sich das Orchester. Dass dem so sein konnte, war das nicht hoch genug zu veranschlagende Verdienst Franz Mikoreys, der in straffster Orchesterdisziplin seines Amtes waltete, allen Musikern seinen künstlerischen Willen aufzuzwingen vermochte und durch sein Feinempfinden, sein impulsives, heissblütiges Temperament sowie durch hinreissenden Schwung sich als die Seele der Aufführung erwies. Die Hauptdarsteller, der Komponist und der Dirigent wurden am Schlusse der Vorstellung stürmisch gerufen. — Einen prächtigen Verlauf nahm auch die Meistersinger-Aufführung am I. Weihnachtstage. Einen ganz hervorragenden Sachs vermittelte Walter Soomer. Etwas recht behäbig in der äusseren Erscheinung zwar, dabei aber von einer so echt künstlerischen Freiheit in dem ganzen Sichgeben und im künstlerischen Gestalten, wusste Walter Soomer einen Sachs darzubieten, dessen echt handwerkerliche Natürlichkeit und Biederkeit, dessen tief gemütvolle Art, dessen goldiger Humor und drastische Komik auch mit der Vollkraft der Überzeugung wirkten. Gleichfalls hervorragend zeigte sich auch der Veit Pogner des stimmgewaltigen Carl Braun aus Wien. — Der Neujahrstag brachte die überhaupt erste deutsche Aufführung von Saint-Saëns lyrischer Musiktragödie „Dejanira" in der Übertragung von Paul Hiller (Köln). Das Werk erlebte im März vorigen Jahres seine Uraufführung in Monte Carlo und ging dann noch in Paris und Brüssel über die Bretter. Angesichts der Musik bestaunt man die geistige Frische, die sich der Nestor unter den französischen Komponisten bis in sein hohes Alter bewahrt hat. Überall erkennt man an der echt französischen Glätte der Faktur den alle musikalischen Mittel voll beherrschenden Meister. Wenig bedeutsam und tief dagegen zeigt sich der Inhalt seiner Musik. Betreffs dieses Punktes vermag er uns nicht viel zu sagen, und darin wird der Grund liegen, dass seine Dejanira-Musiktragödie in Deutschland wohl kaum sich einzubürgern vermag. Unter der hingebenden Leitung Franz Mikoreys hatte man sich des Werkes mit vieler Liebe angenommen. Die Darsteller (Leonor Engelhard-Herakles, Elsa Hensel-Schweitzer-Dejanira, Ullmann-Philoktetes, Elsa Röseler-Jole und Lili Herking-Phenis), die Chöre, das Orchester: alle Mitwirkenden gaben ihr Bestes. Prof. Hans Frahms neue Dekorationen zeichneten sich durch wundervolle Farbenpracht aus, nicht minder hatte man für stilechte Kostüme gesorgt und die Regie wirkte dahin, dass sich ein reich bewegtes Bühnenleben entwickeln konnte.

Ernst Hamann

Wien

Zehn Jahre nach der französischen Uraufführung in Monte-Carlo, welcher bald darauf die erste deutsche in Hamburg folgte, ist nun auch im Wiener Hofoperntheater Massenets dramatische Legende (oder wie der eigentliche Titel lautet: „Mirakel") „Der Gaukler unserer lieben Frau" am 23. Dez. 1911 erstmalig gegeben worden. Mit nicht gerade glänzendem, aber immerhin günstigem Erfolg, der sich durch das vortrefflich inszenierte stimmungsvolle Schlussbild (ein Triumph der Regiekunst des Direktors Gregor) bei den Reprisen noch steigern dürfte. Über Text und Musik sind die Leser durch die Berichte nach den vielen deutschen Aufführungen hinlänglich unterrichtet, es sei nur nochmals das schöne Gelingen der Wiener Vorstellung — mit Herrn Miller als vorzüglichem Vertreter der Titelrolle — konstatiert. Am Dirigentenpult mit gewohnter Tüchtigkeit Herr Reichenberger.

Prof. Dr. Theodor Helm

Konzerte

Dresden

Das dritte Philharmonische Konzert führte Sigrid Arnoldson und Terese Carreño seit längerer Zeit wieder einmal bei uns aufs Podium. Das Vortragsideal der Sängerin gehört zwar im ganzen der Vergangenheit an, die Art aber, wie sie den bel canto beherrscht, wie sie den Ton „spinnt", möchte man einigen Dutzenden unsrer gefeierten „Interpreten" moderner Liedliteratur, die vor lauter Interpretation und Deklamation beinahe überhaupt nicht mehr zum Singen kommen, als notwendiges Weihnachtspräsent wünschen. Herzlich belanglos war ihr Programm mit zwei sattsam bekannten Opernarien als Hauptstücken. Mit einer fast männlich-trotzigen Überlegenheit zwang die Pianistin im Tschaikowskyschen bmoll-Konzert und der Lisztschen Ungarischen Fantasie dem Klaviere wieder Wirkungen ab, wie es zur Zeit nicht viele Vertreterinnen ihres Faches neben ihr noch vermögen. Der Tod, den Mascagnis Rantzau-Vorspiel bald nach der Geburt gestorben ist, hat nur zu natürliche Ursachen gehabt. Das Experiment, diese Musik aufs neue beleben zu wollen, war also ziemlich aussichtslos von vornherein. Juristen hätten ihn als Versuch am untauglichen Objekte bezeichnen müssen. Auch die Orchesterleistung selbst stand nicht auf der Höhe der Situation. Im weiteren Verlauf des

Abends liess sich sogar der Dirigent einen recht unangenehmen Schnitzer zu schulden kommen.

Der Mozart-Verein zog Beethovens Ballettmusik zu den Geschöpfen des Prometheus wieder einmal ans Licht und sicherte sich damit den Dank aller Musikfreunde. In jeder der ausgewählten Nummern steckt eine Dramatik, die eigentlich zu dem Versuche reizen müsste, das ursprüngliche Ballett, dessen Inhalt man ja ziemlich genau kennt, in neuer und brauchbarer Form mit der Beethovenschen Musik der Bühne zurückzugewinnen. Mit dem Texte freilich, den diesmal Hugo Waldeck zwischen den einzelnen Teilen sprach, geht es nicht, nicht einmal bei Konzertaufführungen. Die auf dem hohen Kothurn des Schillerschen Pathos einherstolzierende Sprache J. G. Seidls wirkte jedesmal in ihrer nüchternen Hausbackenheit geradezu peinlich. Von Mozart spielte man diesmal die sogenannte „Pariser Ouvertüre" zum ersten Male nach den in Paris aufgefundenen Orchesterstimmen. Man hatte sich in den Stil des Werkes recht gut hineingefunden und brachte es unter Prof. v. Haken bei der Wiedergabe zu einer Geschmeidigkeit und Grazie, die für ein Orchester, das nicht tagtäglich musiziert, hoch anzuerkennen sind. Als dritte Seltenheit fügte Elsie Playfair Berlioz' Konzertstück für Violine (Rêverie und Capriccio) dem Programm ein. Sie zieht zwar nicht gerade einen Ton von entzückendem Wohllaut aus ihrem Instrumente, spielt aber sauber und geschmackvoll und weiss sich vor allem mit Mozart so abzufinden, dass man der Wiedergabe von dessen A dur-Konzert gern zuhörte.

Das Petri-Quartett, das sich am vorhergehenden Abende ganz in den Dienst der Moderne gestellt hatte, brachte diesmal nur Brahmssche Musik: das F dur-Streichquartett, das B dur-Quartett und das G dur-Sextett unter Mitwirkung der Herren Eller und Hans v. Schuch. Bei der absoluten Zuverlässigkeit, mit der in den Petri-Abenden musiziert wird, ist ein Irrtum im Einsatz geradezu ein Kuriosum. Dass im Sextett ein solcher passierte, mag aus diesem, aber nur aus diesem Grunde gebucht sein. Die tiefen Wirkungen dieses Musizierens wurden davon kaum getrübt.

Das Roth-Trio liess Haydn, Dvořák und Grieg zu Worte kommen, letzteren mit seiner Cellosonate (Kammervirtuos Smith). Ausserdem führte sich ein neues Trio, Eisenberger, Paul Wille, Hans v. Schuch ein. Führer ist in jeder Hinsicht der Pianist. Zwischen dem Beethovenschen D dur-Trio (op. 70, 1) und Mendelssohns c moll-Trio standen von Kammersänger Rains gesungene Schubertlieder.

In die Reihe der Solistenkonzerte brachten Leland Cossart und Theodor Blumer mit ihren Vorträgen auf zwei Klavieren angenehme Abwechslung, vor allem deshalb, weil man hier von Anfang an den Eindruck haben musste, dass die Nötigung zum Musizieren nicht allerlei äusseren Ursachen entsprang, sondern von innen kam. Der Reiz des Abends lag denn auch in dem Übergewicht des Musikalischen über dem Pianistischen, ohne dass damit ein Mangel in letzterer Hinsicht angedeutet sein soll. Im Gegenteil: man empfand bei dem schwungvollen und warmen Spiele wieder einmal recht deutlich, wieviel Möglichkeiten an Klangreiz durch das Zusammenstellen zweier moderner Flügel gegeben sind, ohne dass diese bisher kompositorisch auch nur annähernd ausgenützt worden wären. Gespielt wurden Rachmaninows Suite op. 17, ein Werk, in dem sich hübsche, wenn auch nicht tiefe, Gedanken mit einem starken Sinn für das Klangliche paaren, Griegs Variationen über seine nordische Romanze und von Saint-Saëns' die Beethoven-Variationen und ein „Teufelsscherzo". Wer sich dabei auf infernalische Höllenmusik gefasst gemacht hatte, wurde angenehm oder unangenehm überrascht, je nachdem es seinem Geschmack entspricht, wenn in einem „Teufelsscherzo" die Höllenbewohner auf gut wienerisch im Schleiftakt vorüberwalzen.

Wenig Bemerkenswertes bot Juliette Wiehl. Alles, was über die Wiedergabe des Notenbildes hinausliegt, hat sie sich und ihren Zuhörern geschenkt. Der Schumannsche Carneval kann trockener kaum noch gespielt werden. Dabei lag sogar technisch noch recht viel im argen. Wesentlich andere Faktur zeigte dagegen der Lisztabend Egon Petris. Hier war alles Musik und Gesang, denn die unerlässliche Vorbedingung für jeden, der ein ganzes Programm mit Lisztscher Musik bestreiten will, Reichtum an Farbe und Schattierung des Tones, ist dem musikalischen Sohne seines musikalischen Vaters ebenso gegeben wie hinreissende Bravour und überschäumendes Temperament.

Wolfgang Bülau nahm sich in seinem Violinabend dreier Manuskriptwerke an, die es wert waren, gehört zu werden. Roland Bocquet zählt zu den Naturen, denen ein ausgeprägter Klangsinn eigen ist. Seine Fantasie-Sonate hat etwas von dem „Schmiss", der den früheren Gesängen von Rich. Strauss noch heute einen so starken Erfolg sichert. Ähnliches gilt auch von der Violinsonate Botho Sigwarts, nur dass hier ein noch weitergehendes Bestreben, harmonisch zu charakterisieren sichtbar zutage tritt. Wunderschön konzipiert ist der Schluss des Finales, in dem das thematische Material nach und nach seine Spannung verliert und durch diesen thematischen Rückgang, nicht durch den dynamischen, das zwingende Gefühl des Befriedigtseins nach und nach auslöst. Dem Adagiosatze von Th. W. Werner fehlt für seine Harmonik die letzte innere Nötigung. Nur für wen jede überraschende und ungebräuchliche Klangwirkung „interessant" ist, der wird sich mit dieser Musik völlig zufrieden geben. Das kräftige und temperamentvolle Zupacken Bülaus und Wernows (am Klavier) kam dieser Art Musik mehr entgegen als dem Mozartschen A dur-Violinkonzerte.

Prächtige Mittel hatte Franz Egénieff ins Feld zu führen, eine wunderbar geschulte Stimme und einen musterhaft geführten Atem. Trotzdem blieben seine Gesänge ziemlich eindruckslos und mussten bei dem Kontraste zwischen Form und Inhalt ziemlich enttäuschen.

Hans Bottermund endlich nennt sich ein junges Cellotalent, dessen Begabung freilich vorerst sich am stärksten nach der Seite der Technik hin bewegt. Es treten allerdings bei ihm schon eine ganze Reihe von Dingen hinzu, die bereits stark auf der Grenze des Musikalischen liegen, als da sind ein ausgeprägter Sinn für richtiges Phrasieren, für das Agogische innerhalb der Phrase und ähnliche Voraussetzungen, welche den lebendigen Ausdruck im Spiel bedingen. Bis hierher reicht vorläufig sein Können. Er spielte unter anderem die Gleichenstein-Sonate ganz ausgezeichnet, unterstützt von Josef Pembaur jun. Artur Liebscher

Leipzig

Das elfte, sehr stimmungsvolle Gewandhauskonzert entbot dem neuen Jahre einen weihevollen Gruss aus Seb. Bachs Munde. Prof. Straube spielte die d moll-Toccata meisterlich. Das Gewandhausorchester zeigte sich an diesem Neujahrsabend unter Nikischs faszinierender Führung auf höchster Höhe mit dem wahrhaft glänzenden Vortrag des Meistersinger-Vorspiels, mit der äusserst delikaten Wiedergabe der kleinen einsätzigen „Italienischen Serenade" von Hugo Wolf (das Bratschensolo spielte Herr Unkenstein mit künstlerischer Anmut) und mit Schumanns Es dur-Sinfonie. Als Solist ersang sich Herr Léon Laffitte mit zwei italienischen Arien von Ponchielli und Puccini Erfolg. Er sang sie wie ein echter Italiener: feurig, über die Massen leidenschaftlich, mit glanzvollem, aber kaltem Tenor.

Einen Klavierabend veranstaltete im Kaufhause der namhafte Virtuos Carl Friedberg mit rühmlichem Erfolge. Sein schöner, kraftvoller Anschlag, die tadellose Korrektheit in technischen Dingen stehen bei ihm — wie bekannt — im Dienste einer echten, gesund-musikalischen Auffassung. In den herzlichen Beifall, den der Künstler nach dem Vortrage der „Sinfonischen Etüden" von Schumann und nach vielen kleineren Stücken von Schubert, Brahms, Chopin erntete, durfte auch eine anspruchsvolle Kritik mit einstimmen. Wir z. B. bekennen gern, dass Friedbergs unverfälschtes, echt künstlerisches Spiel für uns etwas ganz ausnehmend Sympathisches und Erquickendes hat. Ernst Müller

Pforzheim

Auf erfreulichem Niveau hielt sich das, was der erste Teil des Konzertwinters uns brachte. Die Führung im hiesigen Musikleben hat der Musikverein inne, dessen Konzerten steigende Beachtung zukommt. Von den acht Abenden der Saison haben wir drei bislang gehabt. Im ersten hatte die Karlsruher Hofkapelle mit Herrn Reichwein an der Spitze das Wort. Von Brahms' Dritter und Wagners Parsifal-Vorspiel umrahmt, wurde Liszt der schuldige Zentenartribut entrichtet durch gute Wiedergaben von Tasso und Mazeppa, die trotz der gefährlichen Nachbarschaft links und rechts Erfolg verzeichnen durften. Im zweiten Konzert zog Messchaerts wunderbare Kunst alles in ihren Bannkreis, und Edyth von Voigtländer führte sich mit bravourösen Leistungen als ausgezeichnete Geigerin ein. Herr Theodor Röhmeyer weiss als Pianist und Begleiter im Musikverein ständig hochstehende Leistungen zu bieten. Das dritte Konzert stand im Zeichen der hoch zu rühmenden Kunst der Böhmen, von denen uns namentlich Dvořák interessierte. In Theodor Röhmeyers Kammermusik-Matineen spielte das Brüder Post-Quartett, dem aussergewöhnlich viel Gutes in allen

Stücken nachzurühmen ist. Die erste Matinée schöpfte ganz aus der Produktion Mozarts, und Erika Schnetzler ersang sich dabei einen hübschen Erfolg. Auch Albert Fauth veranstaltete einen Kammermusik-(Schubert)-Abend mit dem erst neuerdings ins Leben getretenen, Ausgezeichnetes leistenden Wendlingquartett aus Stuttgart. Einen sehr sympathisch aufgenommenen Versuch machte Theodor Röhmeyer mit einem Sonntag-Nachmittags-Konzert, in dem die Bläservereinigung des Karlsruher Hoftheaters die reizenden Bläserquintette (mit Klavier) von Mozart (op. 452) und Beethoven (op. 17) zu schönstem klanglichen Leben erweckte. Auch aus den Vereinen ist mancherlei Gutes zu berichten. Der Männergesangverein brachte unter Albert Fauth die Bachsche Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" und Beethovens Neunte in eindrucksvoller, würdiger Wiedergabe heraus. Der Chor (wohl durch Damenstimmen ergänzt. D. Red.) war mit Hingebung seiner Aufgabe vertraut worden und die Karlsruher Hofkapelle tat das ihre, der Aufführung einen guten Eindruck zu sichern. Nur die Solisten bei der Sinfonie, das Stuttgarter Vokalquartett (Olga Band-Agloda, Meta Diestel, Karl Erb und Fritz Haas) befriedigten nicht vollkommen. Im Sängerkranz (Ernst Götze) hörte man neben a cappella-Gesang und Orchesterstücken von Ludwig Kühn das Beethovensche c moll-Klavierkonzert. In der Liedertafel debütierte Hugo Rahner als neuer Dirigent mit Lisztchören und Curtis „Toten vom Iltis". Die Harmonie (Hermann Sonnet) führte Hirschs Landsknechtsleben auf, die Freundschaft den „Frithjof" von Max Bruch. Einen gut besuchten und künstlerisch ungemein ergiebigen Klavierabend gab der oben schon genannte junge Ludwig Kühn von hier, ein Pianist, von dem — trotz seiner Blindheit — sicher noch Ausserordentliches zu erwarten ist. Er spielte Bach, Beethoven, Schumann und Chopin — besonders Bach mit wunderbarer Klarheit und Stilsicherheit.

Ernst Götze

Posen

Man fängt auch bei uns schon an, von einer Konzert-Hochflut zu reden. Zwei ständige Sinfonieorchester, je 70 Mann stark, kündigten 16 Konzerte an, dazu bringt ein Dilettantenorchester, der Musikverein, noch zwei Konzerte, ungerechnet etwaige Gastkonzerte fremder Orchester. Genug für eine Stadt von 140000 Einwohnern, von denen man die grössere Hälfte, die Polen ausschliessen muss, weil sie — geringe Ausnahmen abgerechnet — ihre Oper im Polnischen Theater und ihre eigenen Solistenkonzerte besuchen. Raoul von Koczalski, der vortreffliche Chopinspieler, tritt z. B. hier nur im polnischen Bazarsaale auf. Neben dieser reichlichen Instrumentalmusik wetteifern zwei Konzertunternehmungen, die Stettiner Musikalienhandlung E. Simon (Inhaber Alfred Döring), die hier eine Filiale unterhält und der Verein junger Kaufleute miteinander, namhafte Solisten auftreten zu lassen. So vermittelte uns Simon die Bekanntschaft des Pianisten Artur Reinhold, der Schumann und Beethoven vorzüglich spielte, ferner des feinsinnigen Geigers Carl Flesch, der mit Arthur Schnabel auftrat und der Geschwister Harrison, die mit Ella Jonas und Paul Schmedes kamen. Im Verein junger Kaufleute gab Susanne Dessoir mit Bruno Hinze-Reinhold ihren Abschiedsliederabend und Madame Cahier sang Arien und Lieder.

Die Orchester-Vereinigung brachte in zwei Konzerten die Eroica, Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama", Dvořáks „Aus der neuen Welt", Tschaikowskys Nussknackersuite, das Posener Sinfonie-Orchester Brahms' gewaltige c moll-Sinfonie. Einen interessanten Vortrag über den jungen Beethoven hielt Prof. Max Friedländer in der Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft. Der Hennigsche Gesangverein (Dirigent: Prof. C. R. Hennig) führte Mendelssohns „Elias" geradezu glänzend auf mit Frau Elfriede Goette (Sopran), einer begabten Posener Altistin Frieda Schindler, dem Tenoristen Paul Tödten und dem ausgezeichneten Bassisten v. Raatz-Brockmann in den Solopartien. Der Lehrergesangverein (Dirigent: Fritz Gambke) veranstaltete ein Scharwenka-Festkonzert, dessen zweiten Teil Xaver Scharwenka dirigierte. Es brachte eine Auslese von Chorwerken des Komponisten und grössere Bruchstücke aus seiner Oper „Mathaswintha" und fand grossen Beifall.

Eine Uraufführung gab es im Posener Bachverein (Dirigent: Karl Greulich), der zwei Bachsche Kantaten, Herzogenbergs arg vernachlässigte, wohllautgeschwellte Hymne „Weihe der Nacht" brachte neben Hugo Kauns Komposition des 126. Psalms, die hier ihre Feuertaufe erhielt. Kaun hat in diesem Chorwerke ein neues Feld beschritten, sich zum ersten Male der musica sacra zugewendet. Der Psalm (Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird) ist für gemischten Chor, Orchester und Orgel gesetzt; das Soloquartett kann von jedem grösseren Chorverein besetzt werden. Die Komposition besteht aus drei ineinander übergehenden Sätzen: Adagio, stürmisch bewegtem Mittelsatz und Adagioschluss; sie schliesst sich eng an das Textwort, seinen Gedankeninhalt an, vornehm und sachlich in der Wahl der Ausdrucksmittel, wahr und echt im Empfinden, dramatisch belebt in den Stellen, da der Text in seinen Klagen zu herber Grösse anschwillt. Der Chorsatz ist grosszügig und mannigfaltig, der Orchesterpart das Wort umschreibend und bei allem Farbenreichtum doch nicht erdrückend. Harmonik und Rhythmik sind, wie immer bei Kaun, charaktervoll und modern; ohne bewusste Anlehnung ist die melodische Erfindung und eigenartig in ihrer etwas herben Art. Der anwesende Komponist war überrascht über die verständnisvolle Aufnahme des Werkes bei dem ausführenden Chor und dem Publikum.

A. Huch

Wiesbaden

Im Kurhaus wurde unter Leitung des Gastdirigenten Otto Lohse die Tondichtung „Jugend" von Joan Manén zur Uraufführung gebracht. Der Komponist nennt sein Werk „Concerto grosso" für zwei Geigen und Pianoforte, weil diese drei Soloinstrumente ebenfalls in das anspruchsvolle Orchester-Getriebe eingreifen; aber ihr Anteil ist im Ganzen zu wenig individualisiert, als dass ein solcher Titel berechtigt wäre: von der zweiten Geige war überhaupt kaum etwas zu merken. Bleibt eine gross angelegte modern-sinfonische Dichtung: das Hauptmotiv des ersten Satzes kehrt weiterhin in mancherlei Gestalt als „Idée fixe" wieder. Während im Allegro das Ringen des jungen Künstlers mit dem Ideal geschildert sein soll, gilt ein stimmungsreiches Adagio den klassischen Idealen, ein bizarres Scherzo den fälschlichen Idealen, und ein triumphierendes Finale dem errungenen eigenen Ideal; doch die Musik — zumeist unter Straußschen Einflüssen — bleibt auch hier oft masslos und überspannt im Ausdruck wie in der Anwendung der äusseren Mittel. Im Gesamteindruck hat das Werk wohl berechtigtes Staunen, aber wenig echte Befriedigung ausgelöst; zumal die vier Sätze ohne Unterbrechung in eins übergehen und so leicht vor der Zeit Ermüdung hervorrufen. Joan Manén, der selbst die erste Sologeige spielte, wurde vom Publikum ehrenvoll ausgezeichnet. Erfolgreicher hat Henri Marteau abgeschnitten, der unter Leitung des Gastdirigenten Schuricht-Frankfurt eine Suite eigener Komposition für Violine mit Orchester — oder vielmehr: für Orchester mit Violine — spielte. Unter den vier famos instrumentierten Sätzen erschien das energievolle Allegro und ein pikanter Menuettsatz am bedeutendsten. Erfreulich war bei dieser Gelegenheit, Herrn Schuricht wieder als einsichtsvollen und warmherzig fühlenden Dirigenten kennen zu lernen.

Die Aufführung von M. Regers 100. Psalm im Konzert des Cäcilienvereins unter G. Kogels Leitung interessierte durch das gewaltige Aufgebot vokaler und instrumentaler Mittel. Tiefere Anteilnahme vermochte er wohl nicht zu wecken. Im selben Konzert sang Tilly Koenen einige Bach-Arien mit feiner stilvoller Durchdringung. Weitere Virtuosen-Darbietungen aus letzter Zeit: Elly Ney, eine feurige Brahmsspielerin voll vibrierender Leidenschaft, bei glänzender technischer Vollendung; Prof. Flesch-Berlin, der mit dem Vortrag von Beethovens Violinkonzert Joachimsche Kunsteindrücke wieder aufleben liess; Sapellnikoff, ein Vollblutpianist und prächtiger musikalischer Charakterkopf; Backhaus, der im „Künstlerverein" nur Bach spielte; die exotisch angehauchte Edyth de Lys, die sangesfreudige Bosetty. . . . „Stern bei Stern!"

Freundliche Eindrücke empfing man von der Darbietung eines nachgelassenen „Streichnonett" von Nic. v. Wilm, das unser beliebtes Lindnerquartett unter Mitwirkung anderer Kammermusiker zu Gehör brachte: eine wohltemperierte Musik, ein liebenswürdiger Nachklang der romantischen Musikepoche.

Prof. Otto Dorn

Zürich

Die wuchtigen Akkorde der schwungvoll gespielten Euryanthe-Ouvertüre von C. M. v. Weber mit dem im zartesten Piano dahinsäuselnden Intermezzo eröffneten das Dritte Abonnementskonzert, zu dem als Gast der Mezzo-Sopran Ilona Durigo (Budapest) gewonnen war. Als Nachklänge zur Lisztfeier folgte der 137. Psalm von F. Liszt „An den Wassern zu

Babylon sassen wir und weinten“ für Orgel, Harfe, Violine, Klavier und Frauenchor. Ergreifend sang Frau Durigo besonders das in mehrmaler steigender Wiederholung erscheinende „Jerusalem“. In schöner Anschmiegung an die Solistin verhalfen die Mitwirkenden dazu, dass das Werk einen tiefen Eindruck hinterliess. Hierauf spielte das Orchester ein „Prélude à l'après midi d'un faune“ von Cl. Debussy in mustergültiger Weise. Frau Durigo sang mit der gediegenen Begleitung von Fritz Niggli stimmungsvolle russische und schwedische Lieder von Tschaikowsky, Kjerulf und Rachmaninoff mit ihrer sympathischen, schmelzvollen Stimme. Die prächtige Wiedergabe der Pastoralsinfonie von Beethoven liess den Abend aufs Schönste ausklingen.

Ein musikalisches Ereignis brachte unserm Konzertpublikum das Konzert zu Gunsten der Hilfs- und Pensionskasse des Tonhalleorchesters. Galt es doch unter des Komponisten Direktion der Uraufführung von S. v. Hauseggers neuester Sinfonie für Orchester, Chor und Orgel. Die Ausführung dieses überaus schwierigen Werkes war in jeder Beziehung mustergültig. Nach dem Motto „Von Gebirg zu Gebirg schwebet der ewige Geist, ewigen Lebens ahnevoll“, das dieser sinfonischen Dichtung zu Grunde liegt, haben wir es mit einem gross und mit allen Mitteln der modernen Musik angelegten Werke zu tun, das besonders im zweiten, langsamen Satze, seine unvergänglichen Schönheiten aufweist. Trotzdem vom Komponisten erläuternde Worte beigegeben sind, ist es doch schwierig, nach einer einmaligen Anhörung ein endgültiges Urteil abzugeben. Dem Applaus nach, der dem Tondichter zu teil wurde, könnte man von einem ersichtlichen Eindruck sprechen. Wir wissen aber auch, dass die vielen Kakophonien auf die Ohren der Grosszahl der Hörer unangenehm gewirkt haben. Der Gegensatz war zu grell zu den ewig melodiösen Klängen Mozarts, von dem Fritz Hirt aus Heidelberg das Violinkonzert in G dur unter Orchesterbegleitung gespielt, und der das Konzert in hervorragender Durchführung eröffnenden, in wunderbarer Klassizität prangenden Leonorenouvertüre Nr. 2 von L. von Beethoven.

Dr. Sp.

Noten am Rande

* **Friedrich der Grosse als Komponist der spanischen Nationalhymne.** Bei der 125. Wiederkehr des Todestages Friedrichs des Grossen am 17. ds. wird die wenig bekannte Tatsache interessieren, dass nach den Angaben der bedeutendsten spanischen Musikschriftsteller und Historiker die spanische Nationalhymne, die sogenannte marchia real, von dem grossen Preussenkönig herstammt. Es war unmittelbar nach dem siebenjährigen Kriege, als der König bei einem Hoffest das gesamte diplomatische Korps empfing und dabei dem spanischen Gesandten, der als feinsinniger Musikkenner galt, einen von ihm komponierten Marsch mit dem Ausdruck hoher Befriedigung ob seines oft bewährten Interesses an der deutschen Musik übergab. Der Gesandte schickte das von Friedrich II. eigenhändig niedergeschriebene Manuskript des Marsches nach Madrid, wo er auf Befehl Karls III., eines begeisterten Verehrers des Königs, häufig gespielt wurde. Im Laufe der Jahrzehnte geriet der Marsch Friedrichs II. etwas in Vergessenheit, ohne indessen jemals völlig zu verschwinden. Als nun Marschall Serrano im Jahre 1869, nach Vertreibung der Königin Isabella II. von Spanien, eine Konkurrenz für den besten Militärmarsch ausschrieb, der dann als Nationalhymne gelten sollte, wurden zwar mehr als 500 Märsche eingeliefert, keiner aber vermochte sich an Kraft und Feuer dem friederizianischen Marsch zu vergleichen, der auf Anordnung Serranos ebenfalls zur Konkurrenz zugelassen worden war. Die Geschichte dieses Marsches, der im Wettbewerb um die Schöpfung einer spanischen Nationalhymne als Sieger hervorging, blieb selbst in Spanien lange Zeit unbekannt und drang erst in weitere Kreise, als Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser Friedrich III., im Jahre 1883 den König Alfons XII. in Madrid besuchte und von ihm auf das Werk seines grossen Ahnen aufmerksam gemacht wurde.

* **Lappländische Musik.** Karl Tirén, Stationssekretär in London, hat eine Studienreise durch Lappland gemacht, um lappländische Volksmusik zu studieren. Er hat ungefähr 130 Volksweisen gesammelt und unmittelbar nach dem Joiking der Lappen ausgezeichnet. Die Volksmusik hat zahlreiche Leitmotive, die die Lappen selbst Vuellieh oder Vuoleh nennen. So finden sich unter den ausgezeichneten Weisen 35 charakteristische Leitmotive für Tiere, darunter allein 9 für Renntiere, für weisse Renntiere, Rennkälber usw., 10 Weisen für andere Tiere, 14 für verschiedene Vögel und 2 für Fische; 13 Leitmotive für Fjelds, Seen und Flüsse, 16 Leitmotive für Ortschaften, Kirchspiele und Geschlechter und 46 für Menschen. Ausserdem finden sich Leitmotive für Sonne, Mond und Sterne, Leuchtfeuer, Schnee, Zelte und verschiedene Gegenstände. Jedem Lappen wird schon von früh auf ein Leitmotiv zugewiesen. Durch diese Vuoleh will man die Person ehren. Auch ältere Vuellieh, wie die Leitmotive der Sagenhelden Rimakalles, Rarakkas, Pfeilspitze usw., hat Tirén festgestellt. Sehr charakteristisch sind die Motive für die Tiere; es wird dadurch wiedergegeben der schnelle Sprung des Hasen, das plötzliche Stillstehen, der schwere Gang des Pferdes, der leichte Trab des Renntieres, die Stimme des Birkhuhns, der Flug der Möwe usw. Sanftmut bei Personen und langsam fliessende Wasser erhalten anderen Ton wie z. B. unerwartete Bewegungen. Die wiegende Bewegung das Renntieres, das Rollen der Wogen, das Arbeiten des Dampfes wird in einer Anzahl ungerader Takte wie $^5/_4$ und $^7/_8$ trefflich wiedergegeben. In metrischer Hinsicht unterscheiden sich eigentümliche Taktarten. Obgleich sich die meisten Vuellieh in ihrem Tonumfang in Sexten und Septimen halten, kommen auch solche in Oktaven vor, ja selbst in Dezimen. Tiréns Sammlung macht nur einen Teil der Beobachtung aus, die er persönlich gemacht hat. Einige Lappen kannten 70, einige über 100 Melodien. Ein Lappe hat an Tirén geschrieben, dass er sich an 167 Vuellieh erinnert. Die gesammelten Beobachtungen umfassen nur einen kleinen Teil der Weisen von gewissen Stämmen.

* **„Bei Muck blasen.“** Aus den ersten Jahren der Kapellmeistertätigkeit Karl Mucks an der Berliner Hofoper erzählt man folgende Anekdote: Während der Probe zu einer Wagnerschen Oper bemerkte der scharfhörige junge Dirigent, dass an einer gewissen Stelle die dritte Trompete ausgeblieben war. Es handelte sich um einen einzigen Ton inmitten langer Pausen, den der dritte Trompeter sich bis dahin stets geschenkt hatte. Nach jener Probe war an der betreffenden Stelle in der Stimme der dritten Trompete die Notiz zu lesen: „Bei Muck blasen!“

Kreuz und Quer

Berlin. Das Vertragsverhältnis der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer mit der Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique in Paris, das ursprünglich auf fünf Jahre abgeschlossen war, ist, wie uns berichtet wird, auf weitere zehn Jahre fest verlängert worden, d. h. die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer ist berechtigt, allen ihren Kontrahenten das gesamte Repertoire der französischen Gesellschaft für das Deutsche Reich, wie bisher, mit zu vergeben und umgekehrt, die Pariser Société für ihren Vertretungsbezirk das Repertoire der Genossenschaft. Angesichts des Ausscheidens der Wiener Autorengesellschaft aus ihrem Kartellvertrage mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer ist hierbei von einer besonderen Bedeutung, dass eine Reihe österreichischer Komponisten, die der Wiener Autorengesellschaft angehören, gleichzeitig auch Mitglieder der Pariser Société sind, die somit in Konflikt mit ihren dieser Gesellschaft gegenüber eingegangenen Vertragsverpflichtungen kommen müssten, wenn sie den Versuch machen wollten, irgendwelchen Interessenten Schwierigkeiten zu bereiten, die in Deutschland durch einen Aufführungsvertrag mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer auch das volle Repertoire der Pariser Gesellschaft erworben haben und noch erwerben werden.

— Engelbert Humperdinck, der noch Ende Dezember der Londoner Aufführung seines Pantomimenspieles „Das Wunder“ (Mirakel) beigewohnt hatte, erlitt einen schweren Schlaganfall. Sein Zustand ist ernst.

— Zum 200. Geburtstage Friedrichs des Grossen veranstaltet der Verein für die Geschichte Berlins eine Festvorstellung der einzigen Oper des Königs „Il re pastore“, zu der der Kaiser sein Erscheinen zugesagt hat. Die Oper wurde bisher nur ein einziges Mal im Jahre 1747 in Berlin gegeben.

Dessau. Hofkapellmeister Franz Mikorey wurde vom Herzog von Anhalt zum Generalmusikdirektor ernannt.

Dresden. Die Hofpianistin und Kammervirtuosin Marie Wieck, Tochter des berühmten Klavierpädagogen Friedrich Wieck und Schwester von Clara Schumann, begeht am 17. Jan. ihren 80. Geburtstag.

Bad Elster. Am Abend des Neujahrstages verschied hier der Königl. Musikdirektor Christof Wolfgang Hilf im Alter von 94 Jahren.

Hamburg. Siegmund von Hauseggers Sinfonie wird von der Philharmonischen Gesellschaft unter Leitung des Komponisten am 22. Januar ds. J. zum ersten Male in Deutschland aufgeführt, nachdem sie bereits bei ihrer Aufführung in Zürich am 28. November v. J. sowie bei der Aufführung in Basel grossen Beifall gefunden.

Leipzig. Prof. Adolf Ruthardt und Prof. Dr. Gustav Schreck feierten am 3. Jan. ihr 25jähriges Jubiläum als Lehrer des hiesigen Königl. Konservatoriums der Musik.

— Dem Kammersänger Urlus, Mitglied des Leipziger Stadttheaters, wurde vom Erbprinzen von Reuss das Fürstl. Reussische Ehrenkreuz verliehen.

Mannheim. Ein dem Andenken Gustav Mahlers gewidmetes Musikfest findet hier am 10. und 11. Mai 1912 statt, für das der Grossherzog Friedrich von Baden das Protektorat übernommen hat. Das Programm wird die Hauptwerke dieses Meisters, darunter die „Achte Sinfonie“ und das nachgelassene Werk „Das Lied von der Glocke“ enthalten. Bei dem zweitägigen Feste, dessen musikalische Gesamtleitung Hofkapellmeister Arthur Bodanzky übertragen wurde, werden über 1000 Personen mitwirken. Veranstalter ist der Philharmonische Verein Mannheim, Geschäftsstelle das Konzert-Bureau Emil Gutmann, Berlin und München.

Mülheim (Ruhr). Dem Leiter des gemischten Chor-Gesangvereins, Karl Diehl, wurde der Titel eines Königlichen Musikdirektors verliehen.

München-Gladbach. Der verstorbene Kunstmäcen Spinnereibesitzer Emil Croon vermachte für gemeinnützige und künstlerische Zwecke ein Kapital von M. 200 000, wovon die Hälfte dem hiesigen städt. Gesangverein „Cäcilia“ zuteil wurde, der damit in den Stand gesetzt ist, seine Konzerte auch in Zukunft in demselben künstlerischen Rahmen, wie bisher, zu geben. Auch das städtische Orchester ist bedacht worden, indem es alljährlich beim letzten Cäcilien-Konzert die Zinsen des ebenfalls dem Verein vermachten Kapitals von M. 30 000 erhalten soll. Erwähnt sei noch, dass der Stifter während mehr als 40 Jahre jedes Defizit des Cäcilienvereins deckte.

Paris. Gounods Oper Margarethe (Faust) ging am Neujahrstage in der Grossen Oper zum 1500. Male in Szene.

Schwerin. Am 14. d. M. findet im Grossherzogl. Hoftheater unter Leitung des Hofkapellmeisters Prof. W. Kaehler die Uraufführung der komischen Oper „Das Moselgretchen“ (nach einer Dichtung von Walter Bloem) von Max Burkhardt statt.

Neue Klavierwerke

Krehl, Stephan. Op. 28. Zwei Sonatinen für Pianoforte zu zwei Händen. (No. 1. Fdur. M. 1,50. No. 2. emoll. M. 2,—.) Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Russi, Emilio. Op. 8. Silhouettes. Douze Pièces pour Piano. (No. 1. Canzonetta M. —,60. No. 2. Scherzino M. 1,25. No. 3. Le feu follet M. 1,—. No. 4. Nocturne M. 1,—. No. 5. Menuet M. 1,25. No. 6. Arlequin M. 1,50. No. 7. La petite Sirène M. 1,—. No. 8. Frisson du printemps M. 1,25. No. 9. Valse capricieuse M. 1,25. No. 10. Danse curieuse M. 1,—. No. 11. Berceuse M. 1,25. No. 12. Caprice fantastique M. 1,50.) Leipzig 1911, C. Schmidl & Co.

Ertel, Paul. Op. 36. Zehn leichte Klavierstücke (mit Berücksichtigung der modernen Harmonik). 1. Choral. 2. Mélancolie. 3. Freude. 4. Frühnebel. 5. Duo. 6. Fantastischer Marsch. 7. Pibroch. 8. Ruhe. 9. Gondoliera. 10. Postludium. (Jede Nummer einzeln 60 Pf. Komplett in einem Heft M. 3,—.) Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.

von Bose, Fritz. Op. 4. Drei Klavierstücke. No. 1. Elegie. (Dem Andenken Carl Reineckes.) No. 2. Intermezzo. No. 3. Scherzo. Preis à M. 1,—. Leipzig 1911, Steingräber Verlag.

Caemmerer, Carl. Op. 24. Zwölf Kinderstücke für Klavier zu zwei Händen. (No. 1. Liedchen. No. 2. Kätzchen im Schnee. No. 3. Püppchen tanzt. No. 4. Märchen. No. 5. Über Stock und Stein. No. 6. Die Spieluhr. No. 7. Reigen. No. 8. Bitte, bitte. No. 9. Fröhliches Spiel. No. 10. Ins Grüne. No. 11. Abendsang. No. 12. Gute Nacht.) M. 2,—. 1911. Ebenda.

An die Spitze der Besprechungen habe ich Stephan Krehls „Zwei Sonatinen“ gestellt, da sie als das wertvollste Unterrichtsmaterial erscheinen, das unter obigen Werken vorliegt. Obgleich die beiden Stückchen, was die technische Schwierigkeit anbetrifft, nicht viel grössere Ansprüche als etwa Clementis op. 36 machen, sind sie doch harmonisch durchaus modern gesetzt. Aus diesem Grunde muss man etwas Vorsicht anwenden, wenn man sie seinen Schülern vorlegt. Man wird sie hauptsächlich nur für solche bestimmen dürfen, die genug Fantasie und musikalische Intelligenz besitzen, um vor allem die vielen zarten Empfindungen, die der Komponist festgehalten hat, aber auch nicht zuletzt die für das Ohr des Kindes harmonisch meist recht anspruchsvoll gehaltenen Durchführungen in Singen und Klingen umzusetzen. Eine Kleinigkeit hat mich indes an der nur zweisätzigen F dur-Sonate gewundert: Dass Krehl beide Sätze in derselben Taktart ($^3/_4$) — und zwar mit nicht gar so grossen Tempounterschieden — niedergeschrieben hat.

Aus den meisten der „Silhouettes“ Emilio Russis, Lehrers am Konservatorium zu Bologna, schaut der impulsive Romane heraus, der sich ganz naiv von der Inspiration tragen und treiben lässt. So wenig gewählt und gewägt sich daher manche seiner Einfälle auch geben, so viel Gegenliebe werden sie gerade bei denen finden, für die sie in erster Linie bestimmt zu sein scheinen — bei der lernenden Jugend. Die hauptsächlichsten Stücke von dieser meist reflexionslosen Gattung sind die sinnige „Canzonetta“, das in reizvollem clair-obscur gehaltene „Nocturne“, der abwechslungsreich und grösstenteils spielfreudig aufgesetzte „Menuet“, der von Narretei und Tollheit erfüllte „Arlequin“, der „Frisson du printemps“, welcher teilweise ein rechter „Sausewind“ ist, die elegante „Valse capricieuse“, endlich die besonders in ihrem Anfangsthema gar träumerisch-wiegende „Berceuse“. Wie immer im Kunstwerk bleibt diese unmittelbarere, naiv schöpferische Seite der köstlichere Teil auch in den Stücken, in die sich (wie beispielsweise in „Le feu follet“ und „La petite Sirène“) sichtlich ein stark reflektierendes Moment einmischt; die zweifellos feinen Stimmungswerte besonders in der zweiten von den beiden zuletzt genannten Nummern sind eben wieder hauptsächlich auf das Konto der unmittelbaren Inspiration zu setzen. Wollte der ohne Zweifel mühelos schaffende Komponist seine hier und da hervorstechende Spekulation auf feinste Abwägung nach den Seiten der musikalischen Logik und Gewähltheit der Themen hin anwenden, so würden auch die letzten Einwände gegen sein Schaffen hinfällig werden. Die meisten der vorliegenden Silhouetten sind von mittlerer Schwierigkeit.

Einer der bekanntesten der jüngeren modernen Komponisten, Paul Ertel, ist es, der das gewisslich nicht leichte Experiment wagt, „leichte Klavierstücke mit Berücksichtigung der modernen Harmonik“ zu bieten. Tatsächlich sind die (durchgängig nur zweiseitigen) Stücke dieses op. 36 grossenteils nach der von ihm im Auge gehaltenen Seite der Harmonik recht interessant konzipiert: während sich die Elemente der Rhythmik und Thematik ganz schlicht geben, während ferner die Technik an den Spieler nur mässige Anforderungen stellt, tummelt sich die Akkordik in den verschiedensten Auffassungsweisen auf dem weiten Plan der gemässigteren bis zur gewagtesten Moderne. Da macht man denn aufs neue die Erfahrung, dass die grössten Schroffheiten in der Aufeinanderfolge der Akkorde im langsameren Tempo den besten Eindruck machen, wie dies besonders in der zweiten („Melancholie“), vierten („Frühnebel“), fünften („Duo“, ein streng durchgeführter Kanon) und achten („Ruhe“) Nummer der Fall ist. Dem um die moderne Kunst bekümmerten Lehrer liegt es nun ob, mit reichem Bedacht die Probe aufs Exempel, d. h. seinerseits das Experiment zu machen.

Angenehm überrascht wurde ich durch die Bekanntschaft mit dem Komponisten Fritz von Bose. Noch vermisst man zwar in den Noten die beliebten „persönlichen“, da er sichtlich stark in den Romantikern, vor allem in Schumann, wurzelt, aber man muss sich heute schon darüber freuen, wenn ein Komponist, der noch dazu eine völlige Beherrschung der Satztechnik sein eigen nennen kann, nach innerlicher Vertiefung in seinen Werken strebt. Die „Drei Klavierstücke“ sind klavieristisch gut gesetzt und von mittlerem Schwierigkeitsgrad.

Carl Caemmerers „Zwölf Kinderstücke“ sind vollständig im Genre der bekannten leichten und leichtesten Jugendalbums besserer Provenienz abgefasst. Sie werden deshalb auf der Unterstufe gut zu verwenden sein, zumal da sie sehr sorgfältig mit Fingersatz und — bis auf ein paar anfechtbare Phrasierungsangaben — auch sorgfältig mit Vortragszeichen versehen sind.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 13. Januar 1912, Nachmittag 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: „Passacaglia“ (cmoll). J. S. Bach: „Jesu meine Freude“.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Hauptversammlung am 19. und 20. Dezember 1911 zu Stuttgart

Die Versammlung nahm einen äusserst harmonischen Verlauf. Es waren eine grosse Anzahl Mitglieder aus allen Teilen Deutschlands und der Schweiz erschienen.

Bereits am Vorabende waren bei der zu Ehren des Verbandes im Königlichen Hoftheater gegebenen Festvorstellung „Die Entführung aus dem Serail“ viele Mitglieder anwesend. Die unter Leitung des Generalmusikdirektors Dr. Max Schillings stattgehabte Vorstellung fand lebhafteste Anerkennung; besonders fiel die stilreine Bearbeitung der Rezitative durch Schillings auf.

Nach der Oper fand ein gemütliches Zusammensein im Hotel Silber statt.

Im Foyer des Hoftheaters begann vormittags 11 Uhr die Hauptversammlung, der als Ehrengast S. Exzellenz Generalintendant zu Putlitz beiwohnte. Nach Eröffnung der Versammlung legte der Vorsitzende Bericht über das Geschäftsjahr ab und bat nach der Begrüssung des Generalintendanten zu Putlitz und des Ehrenvorsitzenden Dr. Max Schillings ersteren, J. Majestäten dem König und der Königin für die huldvolle Gastfreundschaft den untertänigsten Dank des Verbandes auszusprechen.

Ex. zu Putlitz begrüsste darauf den Verband auf das herzlichste und betonte besonders, wie sympathisch ihm die gesamten Bestrebungen des Verbandes seien und dass im Interesse unserer gesamten Kunst der Ausbau des Schiedsgerichtes von Herzen zu wünschen sei.

Der Ehrenvorsitzende Generalmusikdirektor Dr. Schillings erwiderte darauf die Begrüssungsworte des Vorsitzenden und beglückwünschte den Verband zu der erfolgreichen Arbeit, die er seit seinem Bestehen geleistet.

Hierauf legte der Schatzmeister Max Kämpfert Rechenschaftsbericht ab (der den Mitgliedern noch besonders zugeht), woraus ersichtlich ist, dass die Gesamtunkosten für ein Verbandsjahr ca. 3600 M. betragen und das Vermögen der Wohlfahrtskasse zurzeit 3417,83 M. beträgt.

Die Hauptversammlung nahm dann die Vorstandswahl vor. Die Wahl des Vorsitzenden erfolgte durch Akklamation und die der Beisitzer durch Stimmzettel. Es wurden gewählt: Vorsitzender: Ferdinand Meister, Beisitzer: Hermann Abendroth, Georg Hüttner, Josef Krug-Waldsee, Franz Mannstaedt, Siegfried Ochs, Richard Sahla, Heinrich Sauer und Bernhard Tittel. Max Kämpfert wurde als Verwalter der Witwen- und Waisen-, sowie der Kranken- und Unterstützungskasse bestimmt.

Die Versammlung beschloss zu den gestellten Anträgen folgendes:

Der Sitz des Verbandes ist nach Nürnberg zu verlegen. Dem Vorsitzenden untersteht die gesamte geschäftliche Leitung nach § 6 der Satzungen und er ist zu allen Abschlüssen berechtigt. Die geforderten Gelder betreffs Errichtung des Bureaus werden genehmigt. Die Wahl des Verbandsanwaltes bleibt dem Vorsitzenden überlassen.

Das Bureau übernimmt sämtliche Kassenangelegenheiten, doch sind die Witwen- und Waisenkasse, sowie die Kranken- und Unterstützungskasse besonders von dem Verwalter derselben zu führen.

Der Jahresbeitrag ist auf 20 Mark zu erhöhen und wird mittels Postauftrag eingezogen, wenn die Einzahlung bis zum 1. April nicht erfolgt ist.

Für Neueintretende ist der Beitrag des ersten Jahres von dem Quartal ihres Eintrittes an zu berechnen.

Kollegen mit einem Einkommen unter 1500 Mark zahlen M. 5.— jährlichen Beitrag ohne Anspruch auf das Verbandsorgan und die Wohlfahrtskassen; jedoch sind ihnen sämtliche Aufsätze und Mitteilungen des Verbandes zuzusenden. Eine Nutzniessung der Wohlfahrtskassen kann erfolgen, wenn noch ein besonderer Beitrag von M. 2.— erfolgt.

Die Auszahlung des statutgemässen Betrages der Witwen- und Waisenkasse erfolgt wie bisher. Die Statuten für die Kranken- und Unterstützungskasse sind von dem Vorstande auszuarbeiten.

In Sache der Kontraktbrüche wird der Vorsitzende beauftragt, sich mit dem Deutschen Bühnenverein, dem Schutzverband Deutscher Bäder und Kurorte, dem Allgemeinen Deutschen Musikerverbande und dem Deutschen Orchesterbunde ins Benehmen zu setzen.

Die Mitglieder sind zu bitten, so viel in ihren Kräften steht, für die Wohlfahrtskassen zu werben und da, wo es angebracht, Konzerte für die Kassen zu veranstalten.

Der Vorsitzende hat in alle Tages- und Fachzeitungen eine Warnung betreffs Ergreifen des Kapellmeisterberufes zu senden, überhaupt das Publikum aufzuklären, wie schlecht, bis auf wenige Ausnahmen, die Kapellmeister gestellt sind.

Die Einladung zur Generalversammlung geschieht nicht mehr durch eingeschriebene, sondern nur durch einfache Briefe.

Die bisher erschienenen Aufsätze der Verbandszeitung sind in einer Broschüre zusammenzustellen und den Neueintretenden zu ihrer Orientierung über die Bestrebungen des Verbandes zuzustellen.

Der Normalvertrag für Chordirigenten ist betreffs Begutachtung durch die Mitglieder im Verbandsorgane zu veröffentlichen und nach Berücksichtigung der Eingänge mit dem Chordirigentenverband in Frankfurt, Krefeld und dem Deutschen Sängerbunde zu vereinbaren.

Über Antrag 16, 17 und 19 wird der Beschluss ausgesetzt. Wegen der betreffenden Fragen, die durch den Vorsitzenden mit dem Verbandsanwalte genau durchzusprechen sind, findet eine besondere Versammlung gelegentlich der Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt.

Statuten sind gemäss den Beschlüssen der Hauptversammlung durch den Vorstand abzuändern.

Herr Emil Sulzbach-Frankfurt a. M. wird in dankbarer Anerkennung seiner Verdienste um den Verband einstimmig zum Ehrenmitgliede ernannt.

Der Vorsitzende gab in der Versammlung ausführliche Aufklärungen betreffs des Minimaltarifs unter besonderer Betonung des Dispens.

Ferner fand eine lebhafte Diskussion betreffs des Schiedsgerichts und Normalkontrakts statt. Dem Vorsitzenden wurden die Ergebnisse dieses Gedankenaustausches als Richtschnur für den weiteren Weg anheimgegeben.

Die Kassenprüfung fand durch die Herren Paul Lincke und Otto Schenk statt; dem Schatzmeister wurde Entlastung erteilt.

Als Ort der nächsten Hauptversammlung vor Weihnachten wurde Berlin genannt, jedoch ist mittlerweile die Einladung eines Oberbürgermeisters einer Residenzstadt Norddeutschlands in Aussicht gestellt worden.

Nachdem dem Ehrenvorsitzenden und dem Vorsitzenden der Dank der Versammlung für ihre reiche Arbeit ausgesprochen, schloss der Vorsitzende die Versammlung. Die Vormittagsversammlung dauerte von 11 bis $^3/_4$2 Uhr und die am Nachmittag von 3 bis 7$^3/_4$ Uhr.

Nachdem sich die Teilnehmer der Versammlung Mittags 2 Uhr zu einem gemütlichen Diner im Hotel Silber vereinigt hatten, folgten sie Abends einer Einladung des Ehrenvorsitzenden in die Künstlerklause „Bergwerk“. Dortselbst wechselten Ansprachen (S. Exzellenz zu Putlitz, Generalmusikdirektor Professor Dr. Max Schillings, Hofkapellmeister Meister) mit künstlerischen Vorträgen von Frau Kammersängerin Kämpfert, Dr. Schillings, Kapellmeister Scharer, Paul Lincke und Josef Krug-Waldsee in bunter Reihe ab. Man trennte sich am frühen Morgen und es werden die Stunden der Hauptversammlung und die im „Bergwerk“ allen Teilnehmern unvergesslich sein.

Die Geschäfte des Verbandsanwalts hat Herr Dr. Christian Kühn I Nürnberg, Königsstrasse, übernommen.

Der Vorsitzende:
Ferdinand Meister

Die nächste Nummer erscheint am 18. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 15. Januar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 3

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 18. Januar 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Rákóczy und Csárdás

Von Dr. **Adolph Kohut**

Ungarn, das Land des feurigen Tokayers, liebt nicht allein die guten Ungarweine, die gepfefferten Speisen und Getränke, sondern auch hinsichtlich der Musik und des Tanzes das Leidenschaftliche, das Stürmische und Pikante. Die ungarischen Rhapsodien von Franz Liszt sind eigentlich typisch für die magyarische Musik. Derselbe glühende Charakter, der sich im Tokayer, im Palugyay und im Paprika bekundet, zeigt sich auch in den nationalen Musikstücken der Söhne Arpads. Unter diesen ist der genialste und zugleich populärste der Rákóczy. Wie die Franzosen ihre Marseillaise, so haben die Magyaren ihren Rákóczy-Marsch, der gleichfalls eine Kriegshymne voll hinreissender Rhythmik ist. Wie die Marseillaise in Frankreich, so wurde der Rákóczy-Marsch in Ungarn wiederholt verboten, aber seit dem Ausgleich von 1867 ist auch diese Kriegshymne wieder freigegeben worden. Und sie wird in Ungarn in der Oper wie in der Dorfschänke, im Palast wie in der Hütte gespielt, und dem Ungarn schlägt das Herz höher, wenn er ihre Akkorde vernimmt.

Der Rákóczy-Marsch ist die Verkörperung des ungarischen Freiheitsgedankens, das hohe Lied des Patriotismus, welches die Nation zum Kampfe aufruft, wenn ihre heiligsten Rechte angetastet werden. Der Name „Rákóczy" soll daherrühren, dass der gefeierte Feldherr und Freiheitsheld Franz Rákóczy II. (geboren 1676, gestorben 1735) diesen Marsch zu seiner Lieblingsmusik erwählt haben soll. Die Chronisten melden, dass die Truppen dieses Feldherrn in den Kriegen von 1703—1708 bereits den Rákóczy-Marsch spielten; er bestand damals aus einem Adagio und Allegro und ertönte beim Aufbruch der Truppen, um in die Schlacht zu ziehen. Das Adagio machte den Feldherrn und die Armee, entsprechend der Gemütsstimmung der Magyaren, melancholisch, das Allegro verscheuchte jedoch die schwermütigen Gedanken: es war ein Zeichen der Attacke und flösste beiden neuen Mut und neue Tatkraft ein.

Den Komponisten des Rákóczy kennen wir nicht. Nach der Behauptung des magyarischen Kulturhistorikers Alexander Czeke soll der Marsch (auf ungarisch „Rákóczy-Nota") von einem böhmischen Musiker seine jetzige Gestalt erhalten haben. Wie Abrányi Cornél im „Magyar Salon" mitteilt, war Franz Rákóczy ein grosser Verehrer der Musik, der an seinem Hofe viele Musiker, namentlich Zigeunermusiker, angestellt hatte, und so sei es leicht möglich, dass einer dieser unbekannten Künstler die Komposition verfasst habe. Nach der Überlieferung soll dieser Komponist Barna Miksa, ein Hofmusiker Rákóczys, gewesen sein. Von diesem erlernte die Melodie die berühmte Geigenvirtuosin Cynka Panna; am Ende des achtzehnten Jahrhunderts hat der Kanonikus Watzek die Komposition zum ersten Male in Noten gebracht. Allgemeine Verbreitung fand aber der Rákóczy erst durch Franz Liszt, der ihn überall spielte und ihm dadurch die Welt eroberte. Auch Hektor Berlioz hat bekanntlich eine Bearbeitung des Rákóczy seinem Faust eingefügt.

Um die Wirkung, welche dieses Musikstück auf den Ungar ausübt, zu begreifen, muss man es durch einen Zigeunerprimas spielen hören. Welches Feuer, welche hinreissende Leidenschaft, welche schwermütige Weisen! Der Nationalcharakter des Magyaren — Melancholie und Begeisterung zugleich — findet sich im Rákóczy verkörpert und deshalb die elementare Kraft, womit er auf den „Magyar ember" influiert! Mag der Magyar seiner Geliebten oder seinem Vaterlande ein Lied singen, in den rein lyrischen Weisen wie in den glühend patriotischen Hymnen ist der Grundzug stets ein elegischer, überall Trauer und unbefriedigte Sehnsucht. Und doch dabei welch' heroischer Trotz, welch' stolzes Selbstbewusstsein! Kampfgerüstet und siegesbewusst, aber wie von einem mächtigen Dämon gefesselt, so flehen diese Lieder um Gehör, wie Blutstropfen aus verwundetem Herzen, wie Tränen aus dem betrübten Auge, wie Funken aus dem mit kräftiger Hand geschwungenen Schwerte: „sirva vigad a Magyar" — der Magyare freut sich weinend —, und mischt sich auch ein Laut der Freude darein, so ist das eine Art von Taumel, aber keine wirkliche Herzensfreude, kein Jubel der Seele. Bartalus, ein feiner Kenner der ungarischen Musik, sagt: „Was den inneren Gehalt der ungarischen Musik betrifft, so sind das nationale Temperament, das Klima, die politische Organisation, die Lebensweise und Geschichte ebensoviele bestimmende Faktoren für denselben. Die kühnsten Modulationen, die unerwartetsten Wendungen neben der Eintönigkeit des Hirtenlebens, die Ausbrüche höchster Leidenschaftlichkeit, Hand in Hand mit dem Ausdrucke der zartesten Empfindungen, das tiefste Weh neben der ungebärdigsten Orgie, Volksleben, trotziger Adelsstolz, die himmelanstürmende hochtrabende Phrase, aristokratische Würde, alle Momente des Volks- und Nationallebens, die nur immer musikalischen Ausdruck finden konnten, treten

bei der ungarischen Musik unverhältnismässig pronozierter in die Erscheinung, als bei irgend einer Nation Europas."

Bei dieser Gelegenheit möchte ich darauf hinweisen, dass die in Deutschland noch vielfach im Schwange sich befindliche Annahme, dass die ungarische Musik und die Zigeunermusik identisch seien, auf einem Irrtum beruht. Selbst Franz Liszt begeht diesen Fehler, indem er in seinem 1869 erschienenen Buche: „Von den Zigeunern und der Zigeunermusik in Ungarn" eine ähnliche Behauptung aufstellt. Die ungarische Nation hatte, wie die geschichtlichen Überlieferungen zeigen, zahlreiche ursprüngliche Melodien. Die vom Volke in den Kirchen gesungenen Lieder waren im Charakter der ungarischen Volkslieder, die wir teilweise selbst heute noch kennen, gehalten, und zu dieser Originalität gesellte sich Grazie und Empfindung; die Zigeuner pflegen jedoch diese reizende Musik durch ihr karikierendes Spiel abzuschwächen, und es ist nur bedauerlich, dass die ungarischen Musiker den Wettkampf mit ihren indischen Kollegen nicht eifriger aufnehmen!

Wie der Rákóczy auf die Ohren und das Gemüt, so übt der Csárdás auf die Tanzlust des Ungars eine elektrische Wirkung aus. Der Csárdás ist der nationalste Tanz der Ungarn. Wie die Italiener ihre Secarara, Saltarella, Tarantella, die Spanier den Bolero und den Fandango, die Polen die Polonaise, Mazurka und den Krakowiak, die Franzosen ihre Française und die Menuett, die Engländer eine Anglaise, die Schotten eine Ecossaise und die Deutschen ihren Walzer haben, so die Magyaren ihren Csárdás. Der Csárdás beginnt mit einem Andante, wird dann immer lebhafter, immer stürmischer und wird von jedem anders erfasst und ausgeführt. Südliche Glut und Lebhaftigkeit paart sich hier mit dem höchsten Anstand. Albert Czerwinski beschreibt in seiner Geschichte der Tanzkunst den Csárdás folgendermassen: Sechs, acht, zehn oder noch mehr Paare, soviel gerade Tanzlustige da sind, stellen sich in einen Kreis und fangen an den Csárdás zu tanzen. Der Tänzer fasst seine Tänzerin um den Leib und so lange das Andante dauert, begnügt er sich, sie einfach rechts oder links zu drehen, sie schelmisch lächelnd zu betrachten, mit den bespornten Absätzen zusammen zu schlagen und bald das eine Bein, bald das andere aufzuheben. Sie blickt zu Boden, hat ihm eine Hand auf die Schulter gelegt und hüpft zuweilen in die Höhe, ohne dabei vom Platze zu kommen; überhaupt ist es eigentümlich, dass der Csárdástänzer einen unglaublich geringen Raum für sich in Anspruch nimmt; nur zuletzt, wenn die Violinen und Klarinetten in ihren wilden Klängen zur tollsten Lust auffordern, fängt er an, sich von seinem Platze zu bewegen und herumspringend einen Kreis zu beschreiben. Dabei ist von einer Tanzfigur, die ein einziges Paar unter sich oder mehrere zusammen beschreiben, gar keine Rede. Die Tänzerin lächelt zuversichtlich und während sie die linke Hand in die Seite stemmt, legt sie die Rechte auf die Schulter ihres Tänzers, und wie der Zigeuner die Töne seiner Geige willkürlich schweifen lässt, wohin sie nur wollen, so scheint der Csárdástänzer gerade das mit seinen wilden Bewegungen ausdrücken zu wollen, was ihm in den Sinn kommt. Es ist ein ewiges Hinneigen und Fliehen; ein Winken und Drehen, ein Hochaufspringen und Tiefniederbeugen, ein höchst ergötzliches, ja hinreissendes Durcheinander, das um so mannigfaltiger und toller erscheint, da jedes Paar, wie schon gesagt, sich mit einem ausserordentlich kleinen Raum begnügt und sich um die Nebentanzenden durchaus nicht bekümmert.

Alles tanzt in Ungarn Csárdás, die Bäuerin ebenso wie die Magnatin, der Jüngling wie der Greis, ja selbst zuweilen in den goldenen Sälen der Ofener Königsburg spielen den hohen Magnaten im Pelz mit Perlenschnur und Edelsteinketten Zigeuner den Csárdás auf. Denn das geborene musikalische Genie des Zigeuners, der keine Note kennt, und der doch alt und jung bezaubert, versteht es mit seinem Cymbal, seinem Streichinstrumente und seiner Klarinette dem Csárdás gewissermassen die notwendige Weihe zu geben. Die Zigeuner sind nicht bloss geborene Musikanten, sondern auch geborene Tänzer, denen der Tanz die liebste Erholung ist und denen der Takt schon von frühester Kindheit auf ins Fleisch übergegangen ist. Bei den Tönen der Zigeunergeige lebt der Magyare in einer ganz eigenen Welt. Die Melancholie desselben hat der ungarische Lyriker Michael Vörösmarty in seinem Schwanenliede „Der alte Zigeuner" geschildert. Es heisst dort u. a.:

'**s ist als hört' ich durch die Heide schallen**
Neu des Aufruhrs Klag' in schrillem Tone,
Hört den Mörderstock des Bruders fallen,
Hört die ersten weisen Grabsermone,
Hört der Geier schwere Flügel rauschen,
Den Prometheus Schmerzenstöne tauschen.
Spiel, wer weiss, wie lange Du's noch kannst,
Wenn dein Geigenstab zum Wrack zerfranzt —
Herz und Becher voll von Wein und Kummer —
Spiel Zigeuner, bring den Schmerz zum Schlummer.

Alle Reisenden, welche den Csárdástanz an der Quelle kennen lernten, finden nicht Worte genug, die Originalität und Eigentümlichkeit dieses Tanzes zu schildern. So schreibt z. B. Rudolph Bergner in seinem Buch über Siebenbürgen u. a.: „Dann erst ist der Magyar in seinem Element, dann entfesseln sich die schlummernden Leidenschaften und ein fremdartiges originelles Schauspiel entwickelt sich. Man wiegt sich hin und her, vor und zurück, man dreht sich im Kreise; einzelne Paare umhüpfen die Gesellschaft in zierlichen Schritten; es ist als ob ein Gewitter am Horizont heraufstieg, um unter Donner und Blitz niederzugehen. Die Musik wird ungestümer, heftiger, herausfordernder, ihre Töne werden greller. Die Tänzer jauchzen, die Paare bilden einen Kreis um einen schlanken jungen Mann, der inmitten desselben allerlei Figuren ausführt. Er hält sich mit beiden Händen den Kopf, er wirft ihn hintenüber — seine Füsse bewegen sich in unglaublicher Schnelligkeit und krampfhafter Weise; er schwingt ein weisses Tuch über dem Haupte, damit entschlüpft er in die Reihen der Tänzer. Bisher Unbeteiligte tauchen aus dem Hintergrunde auf — sie schliessen sich den Tanzenden an, hier ein Tänzer, dort eine Tänzerin. Es ist ja der Csárdás, der Allbezwingende, Allerobernde, dem nichts widerstehen kann. Ihn spielen diese schwarzbraunen Gesellen da oben so wild, so grell, so bezaubernd! Alles erscheint halb trunken, fortgerissen von der Musik. Und jetzt bricht der Sturm los — die Musik fordert ungestüm, die Paare drehen sich zwanzig-, dreissigmal pfeilgeschwind, der Boden erzittert unter ihren Tritten, sie sind eine Beute der Zigeuner geworden."

Neben seinem nationalen Typus ist der Csárdás eine nicht gering zu schätzende choreographische Leistung. Abgesehen davon, dass er doppelt, ja dreimal so lange dauert wie die Quadrille, erfordert er von Anfang bis zu Ende die grösste Muskelanstrengung. Welche Lunge gehört dazu, um das Furiosissimo in den letzten Teilen auszuhalten. Deshalb wird ein Nichtungar nie den Csárdás erlernen, wenigstens nie mit all seinem Elan und seinen Chikanen. Wenn daher im Ballett, wie es manchmal geschieht, an einem deutschen Theater Csárdás getanzt wird, so bietet das in den Augen eines tanzenden Magyaren einen kläg-

lichen Anblick dar. Zum Csárdástanz gehört auch zugleich die Csárdásmusik, d. h. das Cymbal und die Geigen der Zigeuner. Vor längerer Zeit wurde in Wien auf dem Balle der dortigen „Concordia" der Csárdás getanzt. Ob er echt war, weiss ich nicht, wohl aber sind die Verse, welche dazu gedichtet wurden, sehr gelungen. Mögen sie daher hier folgen:

Schäkern und Tändeln,
Trotzen und Schmollen,
Hüpfen und Springen,
Wirbeln und Tollen,
Jauchzen und Singen,
Drehen und Schwingen,
Heben und Schieben,
Hassen und Lieben,
Das ist der Csárdás!
Wie edel sein Feuer!
Was ist der Csárdás?
Getanzter Tokayer!



Operettenseuche

Von **Otto Besch**

Es ist Sommernacht. Nach langer Zeit darf ich wieder einmal in meinem geliebten Ostpreussen durch das wundervolle oberländische Seengebiet wandern. Tiefster Friede ringsum. Der Pfad, den ich wandere, zu beiden Seiten umsäumt von schweren, julimatten Kornähren. Hinter mir, den Hügel hinauf, der schwarze Wald; vor mir, allmählich abfallend, die weiten, weiten Täler. Da und dort ein Dorf, wohl auch noch ein Licht und ganz in der Ferne das schmale, im Mondlicht blitzende Band des Bärtingsees. Ich atme tief auf ob all der Schöne. Es ist zu köstlich, in dem weiten Frieden sich zu dehnen und die würzige, ostpreussische Luft einzuatmen. Nur eines vermisse ich, was ich sonst in solchen Nächten gewohnt war. Aus weiter Ferne einen Ton, einen Gesang, vielleicht auch nur das primitive Handharmonikaspiel eines naturschwärmenden, jungen Bauern! Wie passt solch eine Musik in solche Sommernächte, wie wird sie durch die Ferne, durch das Schaukelbad auf all den Blumendüften verklärt. Heute ist alles still und ich wandere und mache mir darüber meine Gedanken. Da plötzlich, aus einer Hütte, die ich gar nicht bemerkte, tönt und gelt es mir in die erschreckten Ohren: „Komm mein Schatz, komm mein Schatz in den Lunapark". — Da hatte ich, was ich gewollt, Musik und Handharmonikaspiel, doch — welch eine Weise! Und im Weiterwandern befiel mich eine Traurigkeit, nein, ein heiliger Zorn. Wie konnten sie es wagen, diese Musik in meine fernen, unverfälschten, ländlichen Sommernächte zu tragen, in denen bisher nur die alten, uralten Volkslieder wach wurden! Am liebsten hätte ich dem Spieler das Instrument entrissen und es zu Boden geschmettert. So war mir der ganze Duft der Situation aufs grausamste zerstört. Und hinter den Bäumen und Sträuchern tauchten gespenstisch allerlei Fratzen auf, grinsend und hohnlachend. Ich glaubte in ihnen Gesichter wiederzuerkennen, deren Abbilder ich in illustrierten Zeitschriften oft gesehen hatte, die Väter der keuschen Susanne, der lustigen Witwe, der geschiedenen Frau, Fall, Léhar, Jean Guilbert und wie sie alle heissen. —

Doch nun zur Nüchternheit. Unsere modernen Operettenkönige sind es sicherlich nicht, gegen die ich mich hier mit einem Vorwurf wenden könnte. Es wäre wohl unschlau und auch von sehr geringem Nutzen, ihnen ihre oft talentvollen Werke vor die Füsse zu werfen. Nur zwei Fragen möchte ich mir hier erlauben. Wie kommt es, dass in unseren Tagen das ganze Land einen so ausserordentlich intensiven Durst nach leichter und leichtester Musik verspürt, und dass auch gerade heute die Produktion auf diesem Gebiet eine so besonders starke ist?

Dass dieser Durst ein ausserordentlich starker ist, geht schon aus der geradezu unheimlichen Schnelligkeit hervor, mit der sich diese Musik verbreitet. Ein Beispiel hierfür sei das anfangs erwähnte Tanzlied aus der „polnischen Wirtschaft", eines Berliner Schlagers der Saison 1910/11. Jetzt im Juli wird das Lied bereits in Ostpreussen von der Landbevölkerung gespielt und gesungen. Dabei wundere ich mich viel weniger über das schnelle Hinwegspringen über eine Entfernung von fast 100 Meilen, als darüber, dass diese Melodie auch den Weg in die einsamsten und weltabgeschiedensten Dörfer so leicht hat finden können. Und das ist kein Ausnahmefall, ich habe diese Beobachtung in den letzten Wochen an den verschiedensten Orten machen können. Wie besonders stark seit etwa 10 Jahren die Beliebtheit der Operetten in den grösseren Städten ist, weiss ja jedermann. Die Mehrzahl des grossen Publikums zieht eine Operettenvorführung jeder Operndarbietung vor, Sollte das nur eine Folge des betriebsameren, hastenderen Lebens am Tage sein, so dass man des Abends nicht mehr Zeit und Kraft hat, sich in die Welt eines tieferen Kunstwerkes zu versenken? Ganz von der Hand zu weisen ist diese Möglichkeit ja nicht.

Den tieferen Grund für die abnorme Beliebtheit und Verbreitung der Operette möchte ich aber doch in einer anderen Tatsache erblicken. Unsere moderne, ernste Musik ist in dem Stadium einer ausserordentlichen Entwicklung nach den verschiedensten Seiten hin begriffen. Da ist es möglich, dass das grosse Publikum nicht sogleich imstande ist, dieser Entwicklung zu folgen. Wie oft hat nicht schon in bezug auf die Musik der Satz gegolten, der Vater hörte sie und erst der Sohn verstand sie! Und dürfte dies nicht ganz besonders auf die allerneueste Musik anwendbar sein? Kaum ist man heute so weit, dass man den Riesenschritt, den Richard Wagner seiner Zeit vorausgemacht hat, mit einigem Keuchen und Stöhnen eingeholt hat, da kommen schon wieder die neuesten Führer und eilen und eilen — ach — gar so schnell. Man denke an die weitverzweigte Entwicklung des polyphonen Stils, an die Einführung der Exotik, namentlich durch Debussy, und zu alledem noch an das scheinbar gänzliche Fortfallen dessen, was man im landläufigen Sinne eine Melodie nennt. Und weil die Mehrzahl des Publikums mit diesem Eilen nicht gleichen Schritt halten kann, so nimmt es seine Zuflucht zur Operette. Man könnte also den übermässigen Operettenschwall als eine Art von Interimsmusik ansehen, einen Notbehelf bis zu der Zeit, wo man in das Verständnis der ernsten Kunstmusik eingedrungen sein wird. Denn ich bin überzeugt, dass nach einer gewissen Zeit in dieser Entwickelung ein Abflauen eintreten wird. Nach Sturm und Drang folgte stets eine Ruhezeit. Und ein stärkeres Gären als heute hat es auf dem Gebiete der Musik noch nie gegeben. Das ist ja an sich auch ganz natürlich, wenn man bedenkt, eine wie verhältnismässig junge Kunst die Musik noch ist. Was war die Musik vor 300 Jahren? Und andrerseits — welch hohe Blüten hatten die anderen Künste, Plastik, Baukunst und Poesie schon vor tausenden von Jahren hervorgebracht. Um so erfreulicher ist es, dass die Entwickelung der Musik jetzt auch mit so rüstigen Schritten vor sich geht, wobei es ganz ohne Belang ist, wenn eine grosse Anzahl dieser Entwickelung nicht so schnell folgen kann. Einen Schaden hat dieser Tross der Nach-

zügler allerdings doch heraufbeschworen und das ist eben diese Überschwemmung des ganzen Landes mit Operettenmusik. Soweit eine Operette den Stempel des Genialischen an der Stirne trägt, wird natürlich niemand etwas gegen sie zu sagen wagen. Werke wie die Fledermaus von Johann Strauss werden vielleicht bis in Ewigkeit dauern. Heute aber ist das Bedürfnis nach Operettenmusik scheinbar so gross, dass sich schon jeder auch noch so unbegabte Notenklexer daran macht, solch ein Werk zu schreiben. Ist ein derartiges opus nur mit dem Etiquett $^3/_4$ Takt versehen und steht noch obendrein auf dem Titelblatt mit schönen grossen Lettern der honigsüsse Titel „Operette“, so geht es auch bald über eine Bühne. Was tut's, wenn es sich auch nur um eine Eintagsfliege handelt. Durch diesen riesengrossen Konsum lassen sich leider auch so begabte Musiker wie Fall und Léhar dazu bewegen, im Laufe eines Winters jetzt schon je drei verschiedene Werke auf den Markt zu senden. Da schleichen sich die grossen Feinde jeden Ewigkeitswertes wie von selber ein, als da sind Nonchalance, Improvisation und Schluderei. Man wird der Muse der Operettenkunst gerne den ihr zukommenden Platz unter den übrigen Künsten gönnen, doch muss sie in Zukunft vor ihrem Erscheinen etwas mehr Sorgfalt auf ihre Toilette verwenden und sich vor allen Dingen nicht so brüsten und prahlen wie eine feile Dirne. Und das ist es, was mir die Feder in die Hand drückte. Gänzliche Verflachung und das viel zu massenhafte Auftreten der Operette sind es, wogegen man steuern muss. Das ewige, seichte Tingeltangel verfolgt einen jetzt schon, wo man geht und steht, auf Gassen und Strassen. Ja selbst in den uralten, heiligen Frieden ländlicher Sommernächte dringt es schon ein. Möge es sich um dieser Gefahr willen jeder Musiker, der es vorhaben sollte, wiederum eine Operette zu schreiben, die Sache genau überlegen. In den meisten Fällen wird er, wenn er Selbsterkenntnis besitzt, die Feder wieder aus der Hand legen. Diese Selbsterkenntnis ist die einzige Kehrmaschine des sich mehr und mehr anhäufenden Operettenunrates. Erst von dem Augenblicke an haben wir Errettung zu erwarten, in welchem allen denen, die sich Diener nennen am Heiligtume der Kunst, das Reinhalten dieses Heiligtums achtenswerter erscheint als der Silberklang in ihrer Börse.



Kretzschmars Geschichte des Neuen Deutschen Liedes

Das allen ernsthaften Musikern sehr am Herzen liegende deutsche Lied, wie es einst entstanden, wie es war und wie es sich bis in unsere Tage entwickelt hat, das wird uns Hermann Kretzschmar, dem wir so viele grundlegende wissenschaftliche und an künstlerischem Geist reiche Arbeiten verdanken, in ausserordentlich fesselnder Weise auseinandersetzen. Der erste Band dieser ungemein stoffreichen Arbeit liegt bereits vor (Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel). Er beginnt bei den Anfängen des deutschen Liedes, das von Italien aus, dem Geburtslande des begleiteten Sologesangs, von den Florentiner Hellenisten und Caccinis „Nuove Musiche“ sein Leben empfing, und führt den Leser zunächst bis zu Goethes Musik-Beichtvater und Felix Mendelssohns Lehrer Karl Zelter, dessen zahlreiche Balladen heute so gut wie ganz vergessen sind. Rechnet man den Anfang des deutschen Sololiedes von einem der ersten erhaltenen Stiche an, dem 1622 erschienenen „Kipp-, Wipp- und Müntzerlied . . . sehr lustig und lieblich auf Instrumenten und anderen Saitenspielen abzusetzen“, so werden in dem 350 Seiten zählenden Werke nicht einmal zweihundert Jahre durchlaufen. Aber das waren zwei Jahrhunderte voll höchst amüsanter und teilweise stark origineller Musikerpersönlichkeiten. Im siebzehnten Jahrhundert erscheint der Sachse Heinrich Schütz, der erste deutsche Opernkomponist, als bedeutsamer Anreger, von dem freilich bisher selbst keine Lieder aufgefunden wurden; dann tritt der Leipziger Thomaskantor Johann Hermann Schein mit seinem „Hochzeitsscherz“ (ebenfalls von 1622) und namentlich mit seiner Musica boscareccia („Waldliederlein“) als erster grosser Liedermeister hervor.

Heinrich Albert aus Lobenstein war aber erst der rechte Spezialist des neuen Liedes, das, wie Kretzschmar sagt, die feste Stellung, die es seit fast dreihundert Jahren in der deutschen Kunst behauptet hat, ihm in der Hauptsache verdankt. Albert fand in Königsberg in Simon Dach, dem Autor des „Aennchens von Tharau“, einen Dichter von ungewöhnlicher Begabung, und Königsberg war zunächst auch der Sitz einer fleissigen Liederschule, der u. a. Weichmann, Kaldenbach, Albinus angehörten.

Die Hamburger und Lüneburger Schule folgte mit Rist, Johann Schop, Gabriel Voigtländer, Philipp von Zesen, Jacob Schwieger. Sachsen spielt im 17., wie im 18. Jahrhundert eine sehr bedeutende Rolle, zuerst ist namentlich Dresden, später Leipzig der Sitz strebender Liederkomponisten. In Freiberg hatte bereits 1638 der dortige Organist Andreas Hammerschmiedt, der sich im Ruhme mit Schütz sogar messen konnte, obgleich er diesem an künstlerischer Innerlichkeit nachstand, den ersten Teil seiner „Musikalischen Andachten“ drucken lassen; vier Jahre später gab er seine „Weltlichen Oden oder Liebesgesänge“ heraus, „auf eine sonderliche Invention componiert“. Mit zwei Stücken dieser Andachten, dem Liede des schlesischen Bauernknechts „Baschle, willt du mich nu lieba?“ — Dialektgedichte wurden damals sehr viel komponiert — und dem der schlesischen Bauerngrete: „Gorga, musst du denn och klieseln“ steht Hammerschmidt in der derben, von kernigem Humor erfüllten volkstümlichen Art von damals einzig da. Es handelt sich bei den Erzeugnissen jener Zeit hauptsächlich um Gesellschaftsmusik, wie sie bei „conviviis“ sehr beliebt war. Auf den Freiberger Organisten folgt dann Dietrich von Werder, Philipp Stolle, mit seinen „Singenden Rosen“, die in höfischen Kreisen viel Anklang fanden, obwohl, wie der Dresdner Dichter Schirmer versichert, diese „amoureusen“ Stücke „keinem jetzigen Frauenzimmer zu Gefallen verfertigt“ seien; dann der von modernen Herausgebern und Bearbeitern zu wenig beachtete Christian Dedekind mit seiner „Aelbianischen Musenlust“, die Schütz warm empfiehlt als „nicht allein kunstmässig, sondern anmutig gesetzt“, und die Kretzschmar an der Hand treffender Notenbeispiele als eine der gehaltvollsten Sammlungen des 17. Jahrhunderts hinstellt.

Adam Krieger, in Dresden seit 1657 Hoforganist, ist in den letzten Jahren allgemeiner bekannt geworden durch die von Alfred Heuss als „Denkmäler Deutscher Tonkunst‘, Band XIX veranstaltete Neuausgabe seiner Arien, von denen besonders die geselligen Lieder von der Freundschaft und vom Weine famos sind in Erfindung und Charakteristik. Der Karikatur nähern sich teilweise mit billigen Witzen und albernen Spassereien Johann Krügers „Musikalische Ergötzlichkeit“ (1684) und Jakob Krembergs „Musikalische Gemüthsergötzung“ (1689); die Texte zur erstgenannten Sammlung stammen grossenteils vom Zittauer Christian Weise. Über Thüringen (Georg Neumark, den Ahles) geht die Wanderung dann nach Nürnberg zu Harsdörfer („Frauenzimmer-Gesprächsspiele“), Staden („Seelenmusik“) und Kindermann, zum Regensburger Hieronymus Kradenthaler, der die süddeutschen Katholiken mit dem deutschen Liede bekannt und befreundet machte.

Erlebach und das „Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius“ (1669) schliessen das 17. Jahrhundert ab, dessen letzte Jahre merkwürdig „liederlos“ und unfruchtbar geblieben waren. Die Pietisten brachten aber gleich zu Beginn des 18. Jahrhunderts neue Anregung in ihren dichterisch höherstehenden Texten, das „Musikalische Gesangbuch“ des Zeitzer Kantors Schemelli erschien, und bald kamen wieder übermütige Stimmungen zum Durchbruch, wie in dem „Ohren vergnügenden und Gemüth ergötzenden Tafelkonfekt“ (Augsburg 1733), dem Kretzschmar gleichwie der noch wichtigeren Sammlung „Sperontes, Singende Muse an der Pleisse“ (1736) eine besonders feinsinnige und ausführliche Besprechung zuteil werden lässt. Christian Günther wurde durch das letztere Werk als Dichter bekannt gemacht. Hurlebusch, Telemann, Joh. Ernst Bach, dann die Berliner Schule mit Graun, die „Lieder der Teutschen“, Neefe mit seinen mannigfachen Liederheften, und schliesslich Joh. Abrah. Peter Schulz und der Goethekomponist Joh. Friedr. Reichardt führen zu Zelter, dem Kretzschmar eine Ehrenrettung zuteil werden lässt.

Man vermute nun keineswegs, dass Kretzschmar es mit Urteilen wie „bedeutsam“ und „nicht bedeutsam“ für die Geschichte des Liedes bewenden lässt. Er leitet im Gegenteile den Leser mit grösster Liebe von Stufe zu Stufe in logischer

Entwicklung, gibt, wo er kann, kulturgeschichtlich interessanteste Ausblicke, stellt die anderen Künste, namentlich die Poesie und Malerei, in fortwährende Vergleiche, bringt ungezählte prächtige Notenbeispiele von starker Beweiskraft — kurz, seine „Geschichte des Neuen Deutschen Liedes" wird, soviel wir jetzt schon urteilen können, das Beste und Selbständigste werden, was über diesen Gegenstand geschrieben werden kann. Mit dem Obengesagten soll lediglich eine Andeutung von der Fülle des Stoffes und eine warme Empfehlung des Werkes gegeben sein.
Dr. Georg Kaiser

Rundschau

Oper

Barmen

Auf dem Dezember-Spielplan des neuen Stadttheaters erschien die Volksoper „Stella maris" von Kaiser, die, wie anderswo, auch hier lebhaftem Interesse begegnete. Regisseur Rodmann hatte für eine stimmungsvolle Szenerie, Kapellmeister Meklich für eine gute musikalische Darbietung sich eifrig und erfolgreich bemüht. Die Hauptrollen befanden sich sämtlich in guten Händen. Stella maris besitzt die Eigenschaften einer wirklichen Volksoper, der eine Heimstätte auf recht vielen Bühnen zu wünschen ist. Reichen Beifall brachte Frida Hempel ein Gastspiel in La Traviata und Paul Hochheim, dem früheren hiesigen Bühnenmitglied, als Lohengrin und Pedro in d'Alberts Tiefland.
H. Oehlerking

Elberfeld

Im Dezember erhielt der Opernspielplan eine Bereicherung durch vier Neueinstudierungen: Nachtlager von Granada, lustige Weiber, Lohengrin, Tristan und Isolde. Anton Ludwig gab dem Jägersmann im Nachtlager durch sein darstellerisches Talent und eine hochentwickelte Gesangskunst eine treffliche Verkörperung. Frl. Marie Lambach, eine Schülerin von Frau Rüsche-Endorf, Leipzig, trat zum ersten Male in der Rolle der Gabriele auf. Frl. Lambachs Stimme weist eine gute Schulung auf, sie spricht auch in der Höhe leicht und stark genug an. Ein längeres Vertrautsein mit der Bühne wird der talentierten Künstlerin die nötige Routine als Schauspielerin verschaffen. Für den Tristan bringt Herr Balder eine stattliche Erscheinung und ein wundervolles Organ mit, das in der Tiefe von baritonaler Färbung und in der oberen Lage mühelos erklingt und metallischen Glanz ausstrahlt. Frl. Callwey lieh als Isolde allen zarten und leidenschaftlichen Regungen der Seele ergreifenden Ausdruck. Eine gute Vertretung fand die Brangäne in Frau Anna Kettner, Vorzüglich in Spiel und Gesang war der König Marke des Herrn Armster. M. Otto (Kurwenal) hat in Tonbildung, Aussprache und Atemgymnastik sich so vervollkommt, dass er zu unsern besten Kräften gehört. Erika Wedekind absolvierte in den „Lustigen Weibern" ein erfolgreiches Gastspiel.
H. Oehlerking.

Königsberg

Die letzten Wochen standen unter dem Zeichen von Richard Straussens „Rosenkavalier". Es ist wohl das erste Mal, dass der moderne Meister in der künstlerisch konservativ gesinnten Pregelmetropole einen nachhaltigen Erfolg errungen hat. Jedenfalls erzielen die Wiederholungen noch immer ausverkaufte Häuser und das Interesse an moderner Musik scheint sichtbarlich zu wachsen. Die Aufführung selbst ist besonders in ihrer von Paul Frommer geleiteten orchestralen Ausarbeitung zu loben. An stilvollem Interesse haperte es noch besonders im ersten Aufzuge, wogegen bei der nach Dresdener Vorbild gehaltenen Dekoration des letzten Aktes Alt-Wiener Stimmung aufkommen konnte. Die Titelrolle wurde von Charlotte Uhr, dem leider nach Frankfurt a. M. wegengagierten Stern der Königsberger Oper, kreiert. Eine weitere Novität ist nicht zu verzeichnen, nachdem die Nouguèsche Lärmoper „Quo vadis?" trotz glanzvoller Aufmachung nicht mehr im stande war, sich in die neue Saison hinüber zu retten. Von Neueinstudierungen älterer Werke sei die von Donizettis „Liebestrank" erwähnt, dessen urwüchsige Melodik trotz der altmodischen Faktur sich lebendig erhalten hat. Von Gastspielen sei hier nur das der Operettendiva Mia Werber erwähnt, die sich von der nächsten Saison ab an Königsberg binden und sich hier auch der Oper widmen will. Sie erzielte in Humperdinks „Hänsel und Gretel" und in Maillarts „Glöckchen des Eremiten" ebenso sensationelle Erfolge, wie sie es in der Operette in Berlin und anderswo seit langem gewöhnt ist. Sie soll im nächsten Winter auch die Gänsemagd in Humperdincks „Königskindern" in Königsberg darstellen.
Hermann Güttler

Nürnberg

Das Publikum ist für italienische Opern nicht mehr zu haben; das zeigte der von del Cupolo trefflich einstudierte Opernzyklus, in dem sich unsere junge, an die Berliner Hofoper engagierte Koloratursängerin Stella Eisner und Herr Rudor, unser vorzüglicher lyrischer Baryton, besonders auszeichneten. Dieser hat uns auch durch seinen Papageno und als Spielmann in den „Königskindern" erfreut, wo auch wieder einmal der Wagner-Vorhang in Tätigkeit trat. (Warum nicht immer?) Ein Ring-Zyklus fand nach rechtmässigem Anfang eine immer erfreulichere Durchführung, woran namentlich Auguste Gerstorfer mit ihrer durch die Ruhe fast verjüngten Stimme ein Hauptverdienst hatte. Merkwürdigerweise zog auch der wieder einmal aufgenommene, freilich nicht eben tadellos herausgekommene „Mikado" nicht mehr recht. Um so mehr rannte man, mit Recht freilich, zu Frida Hempel, die in den Hugenotten und La Traviata wundervolle Leistungen bot. Angesichts dessen muss gerühmt werden, dass die Direktion der Versuchung zu Gastspielen heuer viel weniger unterliegt als sonst und damit dem heimischen, vielfach neuen Künstlerensemble Zeit und Gelegenheit gibt sich zu künstlerischer Eigenart zu entwickeln und zu gestalten. Herr Oberregisseur Vanderstetten ist zum Theaterdirektor in Regensburg ernannt.
Armin Seidl

Konzerte

Berlin

Das Capet-Quartett (Lucien Capet, Maurice Hewitt, Henri und Marcel Casadesus) gab am 16. Dez. im Choralionsaal seinen ersten Kammermusikabend. Zum Vortrag kamen die Quartette in D dur op. 18 No. 3, F dur op. 59 No. 1 und e moll op. 132 von Beethoven. Alle drei Werke waren sorgfältig studiert worden und liessen in der Ausführung, selbst im Detail nichts zu wünschen übrig. Den Höhepunkt künstlerischen Gestaltens erreichten die Herren in dem herrlichen Adagio des a moll-Quartetts, das Beethoven „Danksagung eines Genesenden an die Gottheit" überschrieben hat. Das war ideales Quartettspiel.

Auch der fünfte Sinfonie-Abend der Königlichen Kapelle am 18. Dezember unter Leo Blechs Leitung stand im Zeichen Beethovens. Anfangs- und Schlussnummer des Programms bildeten die Coriolan-Ouvertüre und die Eroica. Dazwischen gelangte das Klavierkonzert in G dur mit Leopold Godowsky als in seiner Art vollendetem Interpreten des Soloparts in bester Form zum Vortrage.

Im Bechsteinsaal debütierte Herr Anton Bürger aus Bukarest mit gutem Erfolge. In der Durchführung seines Werke von Schubert und Schumann umfassenden Programms kennzeichnete er sich als ein Sänger mit nicht allzu schmiegsamer, aber wohllautender, gut geschulter Tenorstimme, der seine Mittel bestens zu verwenden und mit künstlerischem Geschmack vorzutragen weiss.

Die junge Pianistin Lillian Ammalee, die am 15. Dez. im Beethovensaal die Klavierkonzerte e moll von Chopin und a moll von Grieg sowie Webers Konzertstück in f moll mit Orchesterbegleitung spielte, zeigte sich technisch sehr gut vorbereitet. Wenn ihr hier und da auch etwas missglückte, so ist das nicht von Belang; gerade schwierige Partien gelangen ihr überraschend gut. Dem Vortrag fehlt etwas Temperament; gar zu unindividuell gibt sich dieses Spiel, vorderhand klingt es noch mehr erlernt, wohlerzogen als erlebt.

Einen freundlichen Erfolg erntete der Geiger Waclaw Kochanski im Blüthnersaal. Zu seinen Darbietungen gehörte die E dur-Sonate von Händel, die er mit klarem, wennschon nicht besonders grossem Ton und anzuerkennender technischer Sicherheit recht ansprechend zu Gehör brachte. Musikalisches Verständnis und vorgeschrittenes Können bekundete ebenso weiterhin die Wiedergabe der Bachschen g moll-Sonate.

Die Pianistin Winifred Christie, die sich am 19. Dez. mit einem im Bechsteinsaal gegebenen Klavierabend vorstellte,

spielte Kompositionen von Beethoven, Brahms, Chopin, Paderewski, Debussy und Saint-Saëns. Sie besitzt eine, wenn auch nicht unfehlbare, so doch behende, glatte Technik. Ihr Ton muss freilich noch modulationsreicher, der Ausdruck wesentlich wärmer und lebendiger werden; ihr Vortrag ist zu äusserlich betont.

Der jugendliche Geiger László Ipolyi, der sich im Beethovensaal hören liess, ist ein vielversprechendes Talent. Ein angenehmer, gesangvoller Ton, virtuos entwickeltes technisches Können, Temperament und Eleganz im Vortrag, sind seinem Spiel nachzurühmen. Mit den nicht geringen Schwierigkeiten des Saint-Saënsschen h moll-Konzerts fand er sich fast spielend ab, ausgezeichnet gelangen die schwierigen Flageoletts am Schluss des Andantino.

Die Sing-Akademie unter Prof. Schumann führte auch in diesem Jahre kurz vor dem Christfest Bachs Weihnachts-Oratorium vor zweimal ausverkauftem Saale auf. Chor und Orchester (Philh. Orchester) leisteten Ausgezeichnetes. Unter den Solisten zeichneten sich Emmi Leisner im Alt und George A. Walter im Tenor durch Stilsicherheit aus; der Sopran war durch Tilia Will, der Bass durch Hjalmar Arlberg vertreten.

In der Singakademie veranstaltete die Sängervereinigung der Prager Lehrer unter Leitung des Herrn Prof. Spilka ein Konzert. Der Verlauf war glänzend, der künstlerische Erfolg unbestritten gross, das Stimmmaterial des etwa 50 Mitglieder starken Chores kann durchgängig als hervorragend bezeichnet werden — die Bässe sind ungewöhnlich schön —, seine Schulung in technischer wie musikalischer Beziehung ist schier vollendet. Grossartig ist das piano entwickelt, von imposanter Fülle und durchweg von edlem Klang das forte, und im Vortrag entwickelte die Sängerschar eine Beweglichkeit und Lebendigkeit, die staunenswert war. Die Darbietungen wirkten vielfach denn auch geradezu frappierend. Aus der grossen Zahl der durchweg frei aus dem Gedächtnis vorgetragenen Gesänge seien als besonders wohlgelungen und wirkungsvoll hervorgehoben: J. Sibelius „Gebrochene Stimme", v. Novaks „Zwölf weisse Falken", J. B. Foersters stimmungsvolles „Übern Feldweg", Jos. Suks „Der Banus von Wardein" und Serg. Tanejews „Notturno". Der Beifall der zahlreichen Hörerschaft wurde mit jeder Nummer wärmer und steigerte sich schliesslich zu lebhaften Ovationen.

Lubov De-Vecchy trug an ihrem Klavierabend unter anderem Mozarts c moll-Fantasie und die Faustsonate von Rachmaninoff vor. Sie besitzt eine ganz ansehnliche Fertigkeit und gibt sich verständig, lässt dagegen jede seelische Belebung vermissen. Es klingt alles, auch im Ton, nüchtern und trocken.

Im Blüthnersaal hörte ich einige Vorträge des Herrn Michael von Zadora, der zu unseren hervorragenden Pianisten gerechnet werden muss. Seine trefflichen Fähigkeiten, die sich haupsächlich in sauberer, gediegener Technik, klarer Phrasierung und gesunder musikalischer Auffassung dokumentieren, darzutun, hatte der Künstler in der Durchführung seines Programms mit Werken von Bach, Paganini-Zadora, Chopin und Liszt hinreichend Gelegenheit. Ganz vortrefflich gelangen Chopins Es dur-Nocturne und Fis dur-Impromptu und uneingeschränktes Lob verdiente die technisch und musikalisch feingegliederte Darstellung der Lisztschen Variationen über Bachs „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen".

Helen Teschner zeigte sich in ihrem Konzert in der Singakademie, wo sie mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters unter Herrn Prof. W. Hess' Leitung Brahms' D dur-Konzert und die Halosche Sinfonie Espagnole spielte, als eine ausgezeichnete Künstlerin auf der Geige. Einen schönen, kernigen Ton zieht sie aus ihrem Instrument, ihre Virtuosität in Doppelgriffen lässt sie nie im Stich, ihre Figuration klingt durchaus klar und sauber.

Sehr erfreuliche Kunst bot Frl. Dora Moran, deren Begabung für Lieder zierlichen und graziösen Genres wieder angenehm auffiel. Der reine Klang ihrer lieblichen Sopranstimme, die Sicherheit der Intonation, die Kunstfertigkeit im figurierten Gesang, ihr schlichter und doch gefühlswarmer Vortrag nahmen wieder ganz gefangen. Vorzüglich gelangen der Sängerin Scheinpflugs „Und gar nicht lange" (Falke) und „Regenhusch im Frühling" (L. Remer), P. Schwers' „Wiegenlied" (H. v. Fallersleben) und die Arie „Il a perdu ma trace" aus Gounods Oper „Philémon und Baucis".

Im Klindworth-Scharwenkasaal konzertierte Frl. Emmy Reiners, eine mit einer gesättigten, grossen Stimme begabte Altistin. In einer Reihe Gesänge von Rob. Kahn, P. Juon und v. Eyken, die ich hörte, berührte die einfache und natürliche Art des Vortrages recht sympathisch.

Adolf Schultze

Von den beiden Sängerinnen Marita Wallis und Flora Moritz, welche sich zu einem Lieder- und Duettabend zusammengefunden hatten, ist der Sopranistin mit ihrer kristallklaren Stimme der Vorzug zu geben. Zwar muss sie noch reiner vokalisieren, sie ist jedoch frei von der gutturalen Tongebung, welche das ohnehin spröde Organ der Altistin beschwert. Der liebenswürdige Vortrag trug den Konzertgeberinnen einen freundlichen Erfolg ein.

Isa Berger-Rilba verfügt über einen hellen leichten Sopran, aber auch sie spricht schlecht aus, ich habe z. B. kein reines e von ihr gehört. Aber sprachliches Feingefühl scheint unseren Sängerinnen allmählich abhanden zu kommen, und ist denn nicht Reinheit der Sprache auch die des Gesanges? Das Vortragstalent der jungen Sängerin lässt nach Beseitigung der technischen Mängel Gutes für den Konzertsaal erwarten.

Schon wieder kam uns aus dem Ungarland eine junge Kammermusik-Vereinigung, welche das musikalische Renommee ihres Landes durchaus rechtfertigt. Das Ungarische Trio (Gabriel Zsigmondy, Emil Telmányi und Béla von Csuka) repräsentiert einen so tonschönen und spielfreudigen Klangkörper, dass die fünf noch bevorstehenden Konzerte, welche interessante Uraufführungen in Aussicht stellen, ein dankbares Publikum finden dürften.

Ob der Violoncellist Eugen Petroff als Virtuose seinen Weg machen wird, das ist nach den Tschaikowsky-Variationen über ein Rokoko-Thema kaum zu bejahen, aber er ist ein solider und tüchtiger Musiker, welcher im Ensemble seinen Mann stellt. Mit dem trefflichen Marcel van Gool brachte er ein frühes Opus von Strauss sehr annehmbar zu Gehör.

Eleanor Spencer verfügt über eine saubere Technik, aber sie hat vom stilgerechten Vortrag Scarlattis und Bachs keine Ahnung. Wo blieben die für die Zeit so charakteristischen Echostellen und wozu der überreichliche Pedalgebrauch, welcher die lichte Durchsichtigkeit der Komposition trübt? Mit der Appassionata von Beethoven hatte die Konzertgeberin ihr Können überschätzt.

Ein sehr gewandter Klavierspieler ist Egon Petri. In Webers As dur-Sonate entfaltete er ein brillantes technisches Können, während er in den Eroica-Variationen den geistigen Gehalt nicht zu erschöpfen wusste. Erst wenn zunehmende künstlerische Reife hier Ausgleich schafft, werden sich die Hoffnungen, welche man an die Talente des jungen Pianisten setzt, vollkommen realisieren.

Einen sympathischen Eindruck hinterliess die noch sehr jugendliche Pianistin Anny Nikel; zwar liegt in ihrer Auffassung noch etwas unfertig Sprunghaftes, aber sie verfügt über gesunde musikalische Anlagen und respektables Können.

Franz von Vecsey war zwar ein vorzüglicher Interpret eigner für die Violine sehr wirkungsvoller Kompositionen, deren Klavierpart, von Marcel van Gool bestens besorgt, jedoch etwas armselig anmutete. In Juons Elegie „Weisse Nächte" liegt eine derartige Sterilität des thematischen Materials, dass das Stück trotz meisterhafter Wiedergabe geradezu niederdrückend wirkte.

Joseph Schwarz gab mit dem Orchester unter Leitung von Edmund von Strauss ein Konzert. Er spielte das Tschaikowsky-Konzert technisch sehr gewandt, jedoch musikalisch nicht erschöpfend, überdies musste sein Ton im Wettstreit mit einem so grossen Klangkörper voller und überragender sein. Die Leistungen der mitwirkenden Sängerin Gräfin Ella Hoyos standen auf so schwachen Füssen, dass man ihr nur raten kann, das Podium zu meiden; auch für Eugen Sauerborn war der Eindruck einer Waldwanderung für Orchester nicht sehr vielversprechend.

Loewensohns 6. Konzert hatte eine stark interessierte Zuhörerschaft im Harmonium-Saal versammelt. Wir hörten ein Klaviertrio von Heinrich Noren, ein klangschönes geistvolles Werk von intimster Kammermusikwirkung, von Flora Jontard, Louis van Laar und Marix Loewensohn meisterhaft vorgetragen. Darnach sang Karl Kienlechner zwei Lieder von Woikowsky-Bidau, von denen der Ballade „Triumph des Lebens" der Vorzug gebührt. Den Schluss bildete eine Sonate für Klavier und Violine von Louis Vierne, ein modernes Stück von pulsierender Unrast.

Adolphe Veuve, der mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, verfügt über ein respektables Können, aber seine Darstellung ist zu farb- und physiognomielos, um sich in so anspruchsvollem Rahmen durchsetzen zu können. An einem Klavierabend dürften sich die künstlerischen Qualitäten besser beurteilen lassen.

Eine starke musikalische Persönlichkeit offenbarte der Pianist Robert Lortat, der im Beethovensaal einen Chopin-Abend gab. Wich seine Auffassung auch zuweilen von der

traditionellen ab, was bedeutet das der Tatsache gegenüber, dass hier das geistige Element dominierte? Ein Teil des Publikums gab sich diesem erfrischenden Eindruck dankbar hin.

K. Schurzmann

Leipzig

Nach H. G. Norens Kaleidoskopvariationen, die vor einigen Jahren auf der Dresdner Tonkünstlerversammlung Aufsehen erregten und sich als das zweifellos bedeutendste Orchesterwerk jener Veranstaltung auswiesen, durfte man der Uraufführung seiner Sinfonie „Vita“ (op. 36) im zwölften Gewandhauskonzert unter Nikischs Leitung mit grossen Erwartungen entgegensehen. Man konnte annehmen, dass der Komponist eines so reifen Orchesterwerkes, wie es das Kaleidoskop war, wenn nicht das Leben überhaupt, so doch sein Leben oder Bedeutsames daraus sinfonisch darzustellen befähigt sei. Die Vita-Sinfonie „für modernes Orchester“ besteht aus vier Sätzen: I. „Prolog“ im Tempo maestoso, II. Scherzo bizarramente „Skepsis“, III. Andante serioso „Einst“, IV. Finale „Lebenslust“. Es ist möglich und wahrscheinlich, dass der Komponist sein Leben oder Abschnitte daraus hat schildern wollen. Ist dem so, dann fällt vor allem auf, wie frostig ers gefunden hat und wie wenig er zu einer zentralen Anschauung gedrungen ist, es sei denn die des Spottes mit einer souveränen Miene der Verachtung. „Bizarramente“ ist das Motto des ganzen Werkes. Sogar „Einst“ und „Lebenslust“ geben sich „bizarramente“. Man bewundert die geistreiche und höchst gewandte Arbeit, die glänzende Instrumentierung, überhaupt die Beherrschung der Orchestersprache und der Orchestertechnik, obgleich nur Straussische Manier und Straussische Mittel angewandt werden, — und vermag nicht zu ergründen: wozu alles dies? Wozu diese Motivstückchen, die nach slavischer Art unendlich oft wiederholt werden? Wozu diese Längen, wenn sie durch keine Entwicklung bedingt sind? (Übrigens Längen, die noch nicht einmal durch radikale Striche überwunden werden konnten.) Wozu ein „Leben“ in Musik, wenn es ohne alle Wärme ist? Freilich: bizarramente ist die moderne Parole. Aber nur bis gestern. Die natürlich Empfindenden sind immer wieder seiner überdrüssig geworden. Norens Vita-Sinfonie ist eine zeitgemässe Suite von gestern: schillernd und gleissend, staunenerregend und kalt, zeugend von einem Fleisse, der den „modernen“ Hervorruf verdient. Alles in allem: wieder ein Beweis, wieviel die Komponisten von heute (nunmehr von gestern) können und wie wenig sie vermögen. Im zweiten Teil hörte man M. Moszkowskis gefallsames Klavierkonzert E dur, klar und duftig vorgetragen von Frau Fannie Bloomfield-Zeisler, und das Variationen-Andante aus der Suite G dur von Tschaikowsky, worin Herr Konzertmeister Wollgandt als Solist exzellierte.

♯

Den Reigen der hiesigen Lisztabende wird Harry M. Field, ein, wie man vernimmt, in Dresden ansässiger Klavierpädagog, mit seinem ausschliesslich dem Meister gewidmeten Konzert am 13. Januar geschlossen haben. Ein Abend, der zwar aus des Spielers Sachlichkeit in Vortrag und Auftreten auf ein bedeutsames pädagogisches Talent schliessen liess, der aber — besonders in den durch nervöse Indisposition getrübten ersten beiden Abteilungen — nachdrücklichere Wirkungen auf den Hörer nicht auszuüben vermochte. Um die billige, sonst gemeinhin auf den produktiven Künstler angewandte Maxime, dieser solle nur nach seinen besten Leistungen beurteilt werden, auch auf den reproduktiven zu übertragen, sei auf Grund der letzten Vorträge festgehalten, dass es der Konzertgeber hier an Durchsichtigkeit und Spielgeläufigkeit nur wenig fehlen liess, dass hingegen eine liebevolle Kultivierung des gesanglichen Elements noch manches zu wünschen übrig liess — jene Tugend, nach der man bei einem Pianisten, der Field heisst, unwillkürlich mit besonderem Interesse forscht.

Dr. Max Unger

Unter den Geigern, die während der Wintersaison hier Einkehr halten, ist uns Fritz Kreisler immer einer der liebsten. Auch diesmal erfreute er seinen Hörerkreis im Kaufhause in hohem Masse. Seinem Konzert lag ein mit feinem Geschmack zusammengestelltes Programm zugrunde; es enthielt Werke von Corelli, Bach, Couperin, Paganini usw. Kreisler sucht nicht durch allerhand Effekthaschereien zu bestricken; er schafft eigene, wirklich künstlerische Werte. Sein Spiel zeigt Ernst, Grosszügigkeit und hohen Schwung der Phantasie. Der kräftige wundervolle Ton, die Klarheit und Sauberkeit der Technik machten den Vortrag der g moll-Sonate von Bach zu einer Musterleistung. Aber auch die anderen Kompositionen, besonders die Capricen von Paganini, wurden so vollendet interpretiert, dass der Beifall des Publikums kein Ende nehmen wollte. Hoffentlich ist Kreisler auch nächsten Winter wieder unser Gast. Herr Alexander Neumann führte die Klavierbegleitung zu den Violinstücken in vorzüglicher Weise aus.

Im 5. Philharmonischen Konzert (3. Abend im Beethoven-Zyklus) brachte Professor Winderstein die 9. Sinfonie. Offenbar hatte er das Riesenwerk mit liebevollem Fleiss und grosser künstlerischer Hingabe einstudiert. Das zeigte sich namentlich in den ersten drei Sätzen, deren tiefsinnige, an geistiges Erfassen, an Technik und physische Kraft grosse Anforderungen stellende Gebilde er trefflich zu heben verstand. Im Schlußsatze vermochte das Soloquartett nicht recht zu befriedigen; während es dem Sopran der Frau Hildegard Börner an Kraft und Wohllaut fehlte, machte sich im Gesange des Baritonisten Erich Klinghammer ein öfter störendes Tremolo bemerkbar. Besser hielten sich die Mittelstimmen (Ernestine Färber und Carl Schroth). Der Philharmonische Chor sang rhythmisch sicher und prägnant, aber hinsichtlich der Reinheit war manches nicht in Ordnung, namentlich wirkte das immer zu tief gesungene obere h der Soprane recht nachteilig auf die Stimmung. Das Programm enthielt noch die Ouvertüre zu König Stephan, die zu Egmont und die grosse Leonorenouvertüre. Letztere zeichnete sich in der Wiedergabe durch ideales Zusammenspiel, wie auch durch Schönheit in der Darstellung besonders aus und rief lebhaften Beifall hervor. Alles in allem war der Eindruck, den das Konzert hinterliess, ein sehr günstiger. Möge das Winderstein-Orchester der Stadt Leipzig erhalten bleiben, es ist hier tatsächlich unentbehrlich geworden.

Martha Oppermann (Gesang) und Albin Findeisen (Kontrabass) veranstalteten am 5. Januar ein Konzert im Kaufhaussaale. Die Sängerin trug Lieder von Schubert, P. Cornelius, J. Brahms und Hugo Wolf vor, wobei ihre umfangreiche und gut timbrierte Stimme besonders in den Liedern ruhigen Charakters vorteilhaft zur Geltung kam. Auch die Vorträge des Herrn Findeisen riefen regstes Interesse hervor; er entlockte der schwerfälligen und teilweise recht widerspenstigen Bassgeige Töne, welche manchmal dem Celloklange ganz ähnlich waren. Dass er aber auch technisch ein Meister seines Instrumentes ist, zeigte sich vor allem im Vortrage eines Konzert-Duos von Bottesini, dem Könige aller Bassgeiger. Die Violinpartie zu diesem Duo führte Herr C. Wolschke in künstlerischer Weise aus. Gleiches Lob muss auch Herrn Otto Weinreich gezollt werden, der sämtliche Vorträge am Klavier begleitete.

Der Königl. Rumänische Kammersänger Anton Bürger gab am 9. Januar im Kaufhause einen Brahms-Hugo Wolf-Abend. Der Künstler stand vor keiner leichten Aufgabe, denn die Lieder fordern für ihren Vortrag einen wirklich stimmbegabten und musikalisch feingebildeten Sänger. Ohne Zweifel ist auch Herr Bürger als berufener Vertreter feiner Gesangskunst anzusehen; seine sorgfältig gebildete Tenorstimme, die besonders in den höheren Registern metallreich und wohlklingend ist, kam in den meisten Liedern prächtig zur Geltung. Mit diesen Vorzügen vereinigt sich ferner ein tiefbeseelter Vortrag, der sich namentlich in den von wilder Leidenschaft bewegten Hugo Wolf-Liedern zu erkennen gab. Auch der am Klavier begleitende Coenraad v. Bos zeichnete sich durch musterhafte Leistungen aus. Zarter Anschlag, grosse Genauigkeit in den Passagen und zutreffende dynamische Abstufungen kennzeichneten sein Spiel.

Alice Struve-Levin (Gesang) und Dora v. Möllendorff (Violine) hatten sich zu einem Konzert im Feurichsaale zusammengetan. Das Programm wies gute Kompositionen auf; für die Ausführung der Gesänge war Frl. Struve jedoch nicht die richtige Vertreterin. Ihre Stimme hat zwar keinen üblen Klang, aber sie ist zu mangelhaft gebildet und eignet sich auch aus verschiedenen anderen Gründen für die Öffentlichkeit noch nicht. Umsomehr erfreuten die Violinvorträge von Frl. v. Möllendorff. Der erste Satz aus dem Violinkonzert von Tschaikowsky lag ihr zwar nicht besonders, da es — wie bei den meisten Geigerinnen — an grösserer Kraft und impulsivem Erfassen fehlte. Immerhin war der Vortrag dieses heiklen Satzes sehr zu loben; die junge Dame entwickelte einen gesunden sympathischen Ton, spielte hübsch sauber und überwand die technischen, zum Teil nicht sehr geigenmässig behandelten Partieen recht glücklich. Auch die Kompositionen von Nardini und Wieniawski gelangen sehr gut. Herr Wilhelm Scholz zeichnete sich am Klavier durch gewandte und feinschattierte Begleitung aus.

Oscar Köhler

Noten am Rande

* **Das Trauerspiel „Leubald“ von Richard Wagner.** Mit vierzehn Jahren hatte der junge Wagner bereits Inspirationen, die er ernsthaft zu Papier brachte. Für den späteren Verlauf seines Schaffens als Dichterkomponist ist es bezeichnend, dass seine dramatischen Versuche zeitlich mit den musikalischen zusammenfielen, und bei beiden ist der Einfluss E. T. A. Hoffmanns unverkennbar. Ebenso wie seine ersten musikalischen Skizzen, die nach seinen eigenen Worten „von Unsinn starrten“, phantastischen Ideen ihren Ursprung verdankten, so war der junge Dramatiker Wagner in seiner ersten Dichtung von gleichem Überschwang beseelt. Das erste Trauerspiel des Vierzehnjährigen war ein merkwürdiges Konglomerat von unreifen Ideen, die sich als Rückstände der Lektüre bemerkbar machten. In seinen späteren Schriften meint Wagner, dass sein Drama ungefähr aus „Hamlet“ und „König Lear“ zusammengesetzt sei, aber erheblich grausamer ausfiel. „Der Plan“ — so spottet er — „war äusserst grossartig; etwa 42 Menchen starben im Verlauf des Stückes, und ich sah mich bei der „Aufführung“ genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären.“ Der Titel des schaurigen Trauerdramas wurde erst vor kurzem festgestellt: es hiess „Leubald“. Nach der neuen Wagnerbiographie von Max Koch sind nur 24 Personen im Verzeichnis des Trauerspiels zu finden, in dessen Inhalt sich aber ganz unverkennbare Anklänge an „Macbeth“, „Coriolan“, „Julius Cäsar“ und auch „Romeo und Julia“ finden. Bezeichnend für die kindliche Auffassung sind die Worte des Überlebenden in diesem Drama, mit denen er „Leubald“ kennzeichnen will:

„Ein Mann, der geliebt und gehasst,
Im Morde gerast.
Doch macht' ihn Reue verrückt,
Qual hat ihm Wahnsinn geschickt.“

Die ersten ernsthafteren musikalischen Einfälle Wagners zeigen einen mehr komisch-phantastischen Anstrich. Wagner selbst sagte von sich später, dass er sich erinnere, damals den „tollsten Mystizismus“ im Kopfe gehabt zu haben. Er träumte damals gern, und im Traumzustande erschienen die einzelnen Akkorde als Persönlichkeiten. Sie stellten sich ihm vor, machten ihre Verbeugungen und erklärten ihm mit vieler Wichtigkeit, welche hohe Bedeutung für die Tonkunst ihnen innewohne. So sah der junge Wagner die Terz, Quart, Sexte und Oktave leiblich vor sich und unterhielt sich mit ihnen. Manchmal geriet er in Wortwechsel und verbannte sie dann zur Strafe aus seinen kompositorischen Entwürfen.

Wie der Impresario Ullmann ein volles Haus erzielte. Herr Schürmann, der wohlbekannte Virtuosenimpresario und einer der phantasiereichsten Chronisten unserer Zeit, hat auf seinen zahlreichen Kunstfahrten in zwei Welten sehr viele Künstler, sehr viele Kunstfreunde und sehr viele Theaterunternehmer kennen gelernt. Unter den letzteren befanden sich einige, die es in puncto Phantasie und Erfindungsgabe mit Herrn Schürmann wohl hätten aufnehmen können; einer dieser Herren war der alte Ullmann, der vor einigen Lustren zu den bekanntesten und gerissensten Theatermännern Europas gehörte. Von diesem Ullmann erzählt Schürmann eine nette Geschichte, die aber noch lange nicht wahr zu sein braucht. Ullmann kommt eines Abends in Breslau an, mit dem festen Willen, dort mit seiner Truppe ein Konzert zu veranstalten. Trotz der pompösen Ankündigungen wird aber so gut wie gar kein Billett verkauft. „Was tun?“ spricht Ullmann. Er wusste die Antwort auf diese Frage so gut wie seinerzeit der alte Zeus. Der geriebene Unternehmer versieht sich am frühen Morgen mit einem Päckchen Eintrittskarten: Orchesterfauteuils, Balkonplätze, Logen usw.: nachdem er jedes Billett durch einen Bleistiftstrich besonders kenntlich gemacht hat, setzt sich in einen Wagen, fährt durch die Stadt und lässt von Zeit zu Zeit wie unabsichtlich und unachtsam eine oder ein paar Einlasskarten fallen, so dass der Wind sie davonträgt. Am Abend harrt, wie man sich denken kann, vor den Türen des Konzertsaals eine gewaltige Menschenmenge: halb Breslau ist plötzlich mit Konzertbilletten versehen und zeigt sie forsch und unverzagt den Kontrolleuren vor. Den Konzertbesuchern wird es aber plötzlich ein bißchen schwül. Einer der Herren Aufseher, in dem man bald einen verkappten Kriminalbeamten vermutet, untersucht jeden Billettabschnitt mit der strengen Amtsmiene eines Staatsanwalts. Und die Breslauer, die „für umsonst“ eine gute Musik hören wollten, erfuhren zu ihrem Entsetzen, dass eine Anzahl Einlasskarten gestohlen worden ist, dass man aber glücklicherweise die Nummern kennt, und dass jeder Besitzer eines der gestohlenen Billetts sich vor dem Polizeikommissar über den ordnungsmässigen Erwerb seiner Karte werde ausweisen müssen. Natürlich beeilten sich alle, um Unannehmlichkeiten zu entgehen, jeden geforderten Preis zu erlegen, und Ullmann gestand später schmunzelnd, dass die Einnahme in Breslau die schönste und grösste seiner ganzen Tournee gewesen sei. Er vergass aber nicht, hinzuzufügen, dass er seither auf seinen Kunstfahrten um Breslau immer einen grossen Bogen gemacht habe: die Breslauer hätten ihn in die Oder (!) geworfen, wenn sie ihn noch einmal zu sehen bekommen hätten . . .

* **Ihr Stichwort.** Ein guter Theaterwitz wird dem „Neuen Wiener Journal“ aus Hamburg berichtet: Die bekannte Opernsängerin Ottilie Metzger gilt als sehr ernst. In Kollegenkreisen behauptete sie sogar einmal, es sei keinem Menschen möglich, sie während der Vorstellung zum Lachen zu bringen. Der Bassist, Lohfing, ein bekannter Spassvogel, wettete dagegen. Abends war Wagner-Oper. Ottilie Metzger als Erda war besonders bei der Sache und spielte mit heiligem Feuer. Plötzlich hört sie aus der ersten Kulisse im Flüsterton die prosaische Frage: „Sag mal, Ottilie, isst du harte Eier lieber oder weiche?“ — „Weiche! Wotan! Weiche!“ schmettert hierauf die Sängerin, ihrem Stichwort folgend.

Kreuz und Quer

Berlin. Das angeblich von Friedrich dem Grossen komponierte Schäferspiel Il re pastore wird am 4. Februar vom Verein für Geschichte Berlins aufgeführt.

— Zur Vorbereitung des Neubaus des Opernhauses werden im nächsten Staatshaushalt 50000 M. gefordert. Mit dem Bau des neuen Hauses und dem Abbruch des Krollschen Etablissements soll erst begonnen werden, wenn alle verfassungsmässigen Stellen ihre Zustimmung zu den Plänen gegeben haben. Der Kaufpreis des Krollschen Grundstücks beträgt 3101000 M. Das neue Haus soll 2500 Sitze erhalten.

Braunschweig. Dem Dirigenten des Braunschweiger Männergesangvereins und des Bachvereins, Albert Therig in Braunschweig, wurde der Titel „Herzoglicher Musikdirektor“ verliehen.

Budapest. Die neue Volksoper der ungarischen Hauptstadt beabsichtigt, im Mai sämtliche Opern Wagners mit Ausnahme der Feen und des Parsifal in deutscher Sprache aufzuführen. Den Grundstock für die Vorstellungen stellt das Dessauer Hoftheater. Die Hauptrollen werden von einer Künstlerschar dargestellt, wie sie in dieser Anzahl und Bedeutung selten vereinigt war, und zwar von den Damen Forti (Dresden), Gura-Hummel, Hempel (Berlin), Matzenauer, v. Mildenburg (Wien), v. d. Osten (Dresden), Tervani (Dresden), Walker (Hamburg) und den Herren Dr. v. Bary (Dresden), Bender, Feinhals und Geis (München), Hensel (Hamburg), Hutt (Frankfurt a. M.), Dr. Kuhn (München), Mayr (Wien), Plaschke (Dresden), van Rooy, Soomer (Dresden), Zador (Dresden).

Dortmund. Der Westfälische Organisten-Verein eröffnete seine diesjährige Tagung durch ein Konzert in der evangelischen Kirche zu Marten. Ausser den beiden an der Martener Kirche tätigen Herren Lübold (Orgel), Rech (Leiter des Kirchenchores Marten) wirkten solistisch mit: Frau Professor Jansen-Heine, Köln; der Vorsitzende des Organistenvereins Herr Kgl. Musikdirektor Carl Holtschneider, Dortmund (Orgel) und Herr Konzertmeister Schmidt-Reinecke, Dortmund (Violine). — Die am Montag den 27. stattfindende Generalversammlung hatte sich eines guten Besuches zu erfreuen. Der 2. Vorsitzende, Herr Haumann, sprach Herrn Kgl. Musikdir. C. Holtschneider den Dank aller Mitglieder für sein unausgesetztes, zielbewusstes und opferfreudiges Bestreben zur Hebung des Organistenstandes, aus. Aus dem schriftlichen Bericht des 1. Vorsitzenden, der durch plötzliche Erkrankung zu erscheinen verhindert war, wurde unter allseitigem Interesse freudig festgestellt, dass die evangelischen Mitglieder des Westfälischen Organistenvereins jetzt dem Verbande evangelischer Kirchenmusiker Preussens angehören, dass die Kassenverhältnisse so günstig erschienen, eine Sterbekasse zu begründen, dass verschiedene Gemeinden die Gehälter ihrer Organisten bedeutend erhöht, dass andere Gemeinden die Gehälter auch unter 900 M. pensionsberechtigt gemacht haben und dass die Mitgliederzahl im Laufe der ersten fünf Jahre von 32 auf 122 gestiegen ist. Im Verlaufe der Versammlung wurde dann beschlossen, die zu zahlenden Vereinsbeiträge nach der Höhe der Gehälter zu staffeln und eine Sterbekasse zu begründen. Der Vorstand wurde per Akklamation

einstimmig wiedergewählt. Er wurde beauftragt, bei den Presbyterien resp. Kirchenvorständen wegen der Erhöhung der Organistengehälter vorstellig zu werden. Nach vierstündiger Beratung trennte man sich mit dem Wunsche auf Wiedersehn in Unna, wo die nächste Generalversammlung tagen soll.

Düren. Die 12. Tagung des evangelischen Organistenvereins von Rheinland und Westphalen, die hier am 28. und 29. Dezember 1911 standfand, stand im Zeichen Franz Liszts: Die geistliche Musikaufführung in der grossen Kirche zu Düren bot ausschliesslich Werke von Liszt für Orgel, Geige und Orgel und Gesänge mit und ohne Orgelbegleitung. Durch tadellose Technik und meisterhafte Registrierkunst fielen die Vorträge von Gerard Bunk (Dortmund) auf. Uneingeschränkte Anerkennung gebührt auch dem Organisten Heinemann (Essen), sowie der Orgelbegleitung der Herren Geuen und J. Reichhardt (Düren). Der Kirchenchor, unter Leitung des Gesanglehrers O. Frenzel, sang ausdrucks- und geschmackvoll. Kapellmeister A. Apel (Düren) brachte 2 Nummern aus der ungarischen Krönungsmesse für Geige und Orgel zu eindringlicher Wirkung. Frl. Grosse-Weischede (Bochum) steuerte 2 Lieder „Der du von dem Himmel bist" und „Über allen Gipfeln ist Ruh" bei. Organist Oehlerking (Elberfeld) charakterisierte in seinem Vortrag Franz Liszt als Menschen, Virtuosen und Komponisten. Rektor Grosse-Weischede (Bochum) besprach die 32 Orgelkompositionen von Fr. L. in eingehender und interessanter Weise. Pfarrer Laue (Düren) empfahl den Organisten, dahin zu wirken, dass bei Kirchenvisitationen der Superintendent seinen Einfluss auf Verbesserung der pekuniären Lage der Kirchenmusiker geltend mache. Zum nächstjährigen Versammlungsort wurde Iserlohn in Aussicht genommen.

Gumbinnen. Die Singakademie unter Leitung von Chordirektor Alfred Lange brachte im ersten Chorkonzert Chöre von Schein, Zapff (Leipzig), Küdicke, Haydn und des Königsberger Komponisten Ernst Krause tief empfundenes „Im Walde" zu Gehör. Der Frauenchor sang in litauischer Sprache „Tu mano motinele" (Du mein Mütterlein) von Sornauskio. Frau Elisabeth Ziese (Elbing) spielte die Klaviersonate in A von Schubert und Stücke von Rameau, Beethoven und Mendelssohn. — Im zweiten Konzert gelangten Chöre von Praetorius, Gebhart, J. S. Bach und Becker zu Gehör und für Frauenchor: Sicut locutus est non Jomelli. Herr Paul Reimann (Königsberg) spielte Cellostücke, Herr Chordirektor Lange Orgelwerke.

Hannover. Eine hannoversche Festspielwoche plant für das kommende Frühjahr das Hoftheater zur Eröffnung der grossen deutsch-nationalen Kunstausstellung. Es sind eine Reihe von Musteraufführungen Wagnerscher, Mozartscher und anderer Werke geplant.

— In einem Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle wird Richard Metzdorfs Sinfonie-Ode „Frühling" für grosses Orchester und achtstimmigen Chor aufgeführt werden.

Hildesheim. Unter altem Gerümpel entdeckte der Organist der dortigen Andreaskirche Notenhandschriften, darunter mehrere Kantaten und Motetten von Heinrich Schütz, der in Dresden 1672 im Alter von 87 Jahren gestorben ist. Nähere Nachrichten über Wert und Wesen dieser geistlichen Musiken stehen noch aus.

Köln. Die Lehrer am Konservatorium für Musik Komponist Franz Bölsche und Konzertmeister Friedrich Grützmacher wurden zu Professoren ernannt.

Leipzig. Die Pauliner (Universitätssängerverein zu St. Pauli) bringen in ihrem Konzert am 12. Februar im Gewandhaus unter Friedrich Brandes ausser anderem (Brahmsens Rhapsodie u. a.) einige Neuheiten für Leipzig: „Heldenzeit" von Hegar und „Ein Harfenklang" von Bleyle. Es wirken mit: Frau Hedwig Stephan (Marburg) und das Gewandhausorchester.

— Am 23. d. M., abends 8 Uhr, wird Privatdozent Dr. Arnold Schering in der Januarsitzung der hiesigen Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft im Theater-Café über „Deutsche Lied- und Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" sprechen. Gäste sind willkommen.

Nürnberg. Unser erster Kapellmeister am Stadttheater, Bernh. Tittel, ein feinsinniger Musiker und Komponist, hat zu unserem grossen Leidwesen ein vorteilhaftes Engagement an die Volksoper in Wien, seiner Heimatsstadt, angenommen.

— Neulich ist Siegfried Wagner mit dem Chamberlainschen Ehepaar, Hans Richter und anderen Freunden Wahnfrieds von Bayreuth herübergekommen, um den Gästen das Vorspiel seiner neuen Oper „Schwarzschwanenreich" mit dem hiesigen Philharmonischen Orchester vorzutragen.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 20. Januar 1912, Nachmittag 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: Präludium und Fuge (Cdur), vorgetragen von Herrn Quentin Morvaren aus London. J. H. Schein: Verbum caro factum est. M. Hauptmann: „Herr, wer wird wohnen in deinem Haus".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Der Verband gründete eine Bibliothek von Orchester-Partituren und musikalischen Schriften.

Den Mitgliedern werden die Werke kostenlos übersandt; jedes Mitglied hat anzugeben, wie lange es die Werke zu behalten wünscht. Bei einer Nichterneuerung des angegebenen Termins wird pro Tag 10 Pfennig Leihgebühr berechnet. Vor Erhalt der Werke ist eine diesbezügliche Quittung auszustellen.

Der Vorsitzende stiftete:

Partituren:

L. van Beethoven . . . Oper Fidelio
L. van Beethoven . . . Ouvertüre Leonore I
L. van Beethoven . . . Ouvertüre Leonore II
L. van Beethoven . . . Ouvertüre Leonore III
L. van Beethoven . . . Ouvertüre Ruinen von Athen
L. van Beethoven . . . Violinkonzert
L. van Beethoven . . . Quartett A dur
L. van Beethoven . . . Quarettt B dur
L. van Beethoven . . . Quartett c moll
Hektor Berlioz . . . Ouvertüre Bevenuto Cellini
Hektor Berlioz . . . Ouvertüre Römischer Karneval
Johannes Brahms . . . Sinfonie D dur
N. W. Gade . . . Sinfonie C dur
Joseph Haydn . . . Die Jahreszeiten
Joseph Haydn . . . Die Schöpfung
Joseph Haydn . . . Sinfonie No. 13
Franz Liszt . . . Klavier-Konzert A dur
Franz Liszt . . . Klavier-Konzert Es dur
Franz Liszt . . . Rhapsodie No. 1
Franz Liszt . . . Tasso
Franz Liszt . . . Les Préludes
Albert Lortzing . . . Oper Casanova 2 Bände
Albert Lortzing . . . Ouvertüre Ali Pascha
Albert Lortzing . . . Ouvertüre Dessauer Marsch
Gustav Mahler . . . Sinfonie No. 4
Felix Mendelssohn . . . Sinfonie a moll
Felix Mendelssohn . . . Violin-Konzert
Felix Mendelssohn . . . Ouvertüre Paulus
Felix Mendelssohn . . . Ouvertüre Die schöne Melusine
Felix Mendelssohn . . . Trompeten-Ouvertüre
W. A. Mozart . . . Ouvertüre Idomeneo
W. A. Mozart . . . Ouvertüre Cosi fan tutte
W. A. Mozart . . . Ouvertüre Der Schauspieldirektor
W. A. Mozart . . . Sinfonie C dur mit Fuge
W. A. Mozart . . . Quintett
W. A. Mozart . . . Serenaden für 8 Bläser 2 Bände
Otto Nicolai . . . Ouvertüre Die lustigen Weiber
Julius Rietz . . . Konzert-Ouvertüre
Franz Schubert . . . Sinfonie h moll
Louis Spohr . . . Violinkonzert (Gesangsszene)
Richard Strauss . . . Till Eulenspiegel
Richard Strauss . . . Tod und Verklärung
Richard Strauss . . . Don Juan
Richard Strauss . . . Ein Heldenleben
Peter Tschaikowsky . . . Sinfonie e moll
Peter Tschaikowsky . . . Capriccio italien
Peter Tschaikowsky . . . Klavierkonzert b moll
Peter Tschaikowsky . . . Quartett F dur
Peter Tschaikowsky . . . Quartett es moll
Peter Tschaikowsky . . . Quartett D dur
Richard Wagner . . . Ouvertüre Rienzi
Richard Wagner . . . Vorspiel Lohengrin
Richard Wagner . . . Ouvertüre Tannhäuser
Richard Wagner . . . Ouvertüre Der fliegende Holländer
Richard Wagner . . . Vorspiel Die Meistersinger von Nürnberg

Richard Wagner . . . . Vorspiel Parsifal
Richard Wagner . . . . Charfreitagszauber
Richard Wagner . . . . Tristan und Isolde Vorspiel und Liebestod
Richard Wagner . . . . Trauermarsch Götterdämmerung
Richard Wagner . . . . Siegfried-Idyll
C. M. von Weber . . . Oper Freischütz
C. M. von Weber . . . Klavierkonzert
C. M. von Weber . . . Ouvertüre Der Freischütz
C. M. von Weber . . . Ouvertüre Oberon
Felix Weingartner . . . Die Gefilde der Seligen

Musikalische Schriften:

Gustav Brecher . . . . Richard Strauss
Hans von Bülow . . . . Eine Faust-Ouvertüre
Max Chop . . . . . . Richard Wagners Opern und Musikdramen
Max Chop . . . . . . Richard Wagners Ring der Nibelungen
Max Chop . . . . . . Richard Strauss, Salome
H. Ehrlich . . . . . . Modernes Musikleben
H. T. Finck . . . . . Eduard Grieg
Th. von Frimmel . . . Ludwig van Beethoven
H. Gehrmann . . . . . Karl Maria von Weber
Otto Girchner . . . . . Musikalische Aphorismen
E. Hanslik . . . . . . Konzerte, Komponisten und Virtuosen 1870/85
E. Hanslick . . . . . Die moderne Oper
E. Hanslick . . . . . Musikalische Stationen
E. Hanslick . . . . Aus dem Opernleben der Gegenwart
E. Hanslick . . . . . Musikalisches Skizzenbuch
E. Hanslick . . . . . Musikalisches und Literarisches
E. Hanslick . . . . . Aus dem Tagebuch eines Musikers
E. Hanslick . . . . . 5 Jahre Musik 1891/1895
E. Hanslick . . . . . Am Ende des Jahrhunderts
C. F. Kahnt . . . . . Monographien moderner Musiker
Professor Kalauer . . . Humoristisches Musiklexikon
Julius Kapp . . . . . Der junge Wagner
Julius Kapp . . . . . Richard Wagner
Wilhelm Kienzl . . . . Im Konzert
Hermann Kretzschmar . . Führer durch den Konzertsaal, 3 Bde.
Hermann Kretzschmar . . Musikalische Zeitfragen
Richard Kruse . . . . Albert Lortzing
Iwan Knorr . . . . . Peter Tschaikowsky
Paul Kuczinsky . . . . Musiker- und Dichterbriefe
H. Leichtentritt . . . . Fréderic Chopin
Otto Neitzel . . . . . Beethoven-Sinfonien
Otto Neitzel . . . . . Führer durch die Oper, 3 Bände
Otto Neitzel . . . . . Camille Saint-Saëns
A. Niggli . . . . . . Adolf Jensen
Richard Nohl . . . . . Richard Wagner
Paul Marsop . . . . . Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker
H. Michaelis . . . . . Vermischte Aufsätze über Musik
C. Peronello . . . . . Guiseppe Verdi
Adolf Pochhammer . . . Einführung in die Musik
Rudolf Freiherr Prochazska Johann Strauss
H. Reimann . . . . . Johannes Brahms
H. Reimann . . . . . Musikalische Rückblicke
August Reissmann . . . Die angewandte Formenlehre
August Reissmann . . . Die Instrumentationslehre
Hugo Riemann . . . . Preludien und Studien
Hugo Riemann . . . . Katechismus der Akustik
Hugo Riemann . . . . Katechismus der Phrasierung
Hugo Riemann . . . . Katechismus der Kompositionslehre
Hugo Riemann . . . . Katechismus der Musikgeschichte
Hugo Riemann . . . . Katechismus des Musikdiktats
Hugo Riemann . . . . Katechismus des Klavierspiels
Hugo Riemann . . . . Allgemeine Musiklehre
Hugo Riemann . . . . Katechismus der Musikästhetik
Hugo Riemann . . . . Vereinfachte Harmonielehre
Hugo Riemann . . . . Handbuch der Harmonielehre
Hugo Riemann . . . . Lehrbuch des Kontrapunkts
Hugo Riemann . . . . Vereinfachte Harmonielehre (sowie die Kunst des musikalischen Vortrags v. M. Lussy
Hugo Riemann . . . . Geschichte der Musik seit Beethoven
E. F. Richter . . . . . Harmonielehre
Otto Röse . . . . . . Richard Strauss Elektra
Arthur Seidl . . . . . Moderne Dirigenten
Ludwig Schiedermair . . Gustav Mahler
Leopold Schmidt . . . . Joseph Haydn
Leopold Schmidt . . . . Aus dem Musikleben der Gegenwart
C. Schroeder . . . . . Katechismus des Dirigierens und Taktierens
Clara Schumann . . . . Schumanns Jugendbriefe
E. Teuchert . . . . . Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild, 3 Bände
Modest Tschaikowsky . . Das Leben Peter Tschaikowskys, 2 Bände
Richard Wagner . . . . Mein Leben, 2 Bände
Richard Wagner . . . . Gesammelte Schriften und Dichtungen 10, Bände
F. Wild . . . . Bayreuth 1909
Felix Weingartner . . . Über das Dirigieren
Felix Weingartner . . . Die Sinfonie nach Beethoven
Felix Weingartner . . . Musikalische Walpurgisnacht
Felix Weingartner . . . Bayreuth 1876–1896
Felix Weingartner . . . Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama
Felix Weingartner . . . Ratschläge für Aufführungen der Sinfonien Beethovens
Hans von Wolzogen . . Erinnerungen an Richard Wagner

Als Geschenke wurden folgende Partituren überwiesen von der Firma:

Johann André-Offenbach:

A. André . . . . . . Ouvertüre Die Hussiten vor Naumburg
Askal Hamerik . . . . Chor-Sinfonie
Askal Hamerik . . . . Symphonie tragique
Askal Hamerik . . . . Symphonie poetique
Askal Hamerik . . . . 2. nordische Suite
Askal Hamerik . . . . 3. nordische Suite
W. A. Mozart . . . . . Laudate Dominum bearbeitet von M. Kämpfert
Ferdinand Pfohl . . . . Eine Ballettszene
Joseph Rheinberger . . Sinfonie F dur
Joseph Rheinberger . . Fantasie
Carl Reinecke . . . . Mandolinenspieler Bilder aus Süden
Carl Reinecke . . . . Boléro Bilder aus Süden
Philipp Rüfer . . . . . Sinfonie F dur
Bernhard Sekles . . . . Divertimento

J. Schuberth & Co.-Leipzig:

Karl von Kaskel . . . . Ballade
Felix Nowowieski . . . Ouvertüre Polnische Brautwerbung

von einer weiteren Firma:

L. van Beethoven . . . Sinfonien 1—9, 9 Bände
L. van Beethoven . . . Jenaer Sinfonie herausgegeben von Fritz Stein
Franz Liszt . . . . . . Ce qu'on entend sur le Montagne
Franz Liszt . . . . . . Tasso
Franz Liszt . . . . . . Prometheus
Franz Liszt . . . . . . Mazeppa
Franz Liszt . . . . . . Festklänge
Franz Liszt . . . . . . Héroide funèbre
Franz Liszt . . . . . . Hungaria
Franz Liszt . . . . . . Hamlet
Franz Liszt . . . . . . Hunnenschlacht
Franz Liszt . . . . . . Die Ideale
W. A. Mozart . . . . . Sinfonie Nr. 1 Es dur
W. A. Mozart . . . . . Sinfonie mit Fuge C dur
W. A. Mozart . . . . . Sinfonie Nr. 18 F dur
W. A. Mozart . . . . . Sinfonie Nr. 31 D dur
W. A. Mozart . . . . . Sinfonie Nr. 32 G dur
Franz Schubert . . . . Sinfonie C dur
Franz Schubert . . . . Sinfonie c moll (Tragische)
Franz Schubert . . . . Sinfonie h moll
Robert Schumann . . . Sinfonie d moll

Allen Gebern herzlichsten Dank!

Mitglieder, die für die Bibliothek Partituren und musikalische Schriften spenden wollen, werden gebeten, diese an den Vorsitzenden Nürnberg Bayreutherstrasse 8 zu senden.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Die nächste Nummer erscheint am 25. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 22. Januar eintreffen.

Franz Schubert

Stabat mater

von F. G. Klopstock

Für Sopran-, Tenor- und Baß-Solo, gemischten Chor und Orchester

Herausgegeben von Georg Göhler

Klavierauszug mit Text 3 M., Chorstimmen je 30 Pf., Orchestermaterial leihweise

Das Werk wurde bereits zweimal vom Leipziger Riedelverein mit nachhaltigstem Erfolge aufgeführt und ist jetzt durch Veröffentlichung des Aufführungsmaterials den Chorvereinen allgemein zugänglich gemacht worden. — «Solche echte, heilig-ernste Kunst, Musik, die nicht der spekulative Wille, die Absicht, sondern der Zwang unmittelbarer Inspiration schuf, Musik voll von ewiger Schönheit, voll von ethischer Kraft und religiöser Tiefe tut ja nicht nur uns Musikern, sondern auch ganz besonders den ‚Menschen von heute' unendlich not. Mit einem Seelchen voll Empfindelei ist da nicht dem Werke beizukommen, die ganze Tiefe der Seele will erfaßt werden, ergriffen werden, bis daß der Schmerz hell auflodert. Ich kenne kaum ein zweites Werk, das in seiner unglaublich einfachen Fassung und in seiner wahrhaft goldenen melodischen Schönheit solche erschütternde Tiefe birgt! Ein Kind versteht diese Musik seiner Unmittelbarkeit wegen, und der Musiker steht bewundernd vor Unbegreiflichem. Hätte Schubert nur dieses Werk geschaffen, so wäre er unsterblich! Es ist dringend zu hoffen, daß dieses ‚Stabat mater' mit Begierde von allen Chorvereinigungen aufgenommen wird (es ist im Druck noch jung).» (Sigfrid Karg-Elert in seinem Berichte über die zweite Aufführung.)

Aufführungen haben noch stattgefunden oder sind angesetzt in:

Bielitz (Schles.)	Hameln	St. Pölten
Cassel	Karlsruhe	Wien
Düsseldorf	Magdeburg	

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Aufgeführt von: **Colonne, Steinbach, Stockhausen** u. a.

Suite (Dmoll)

(Praeludium, Gavotte, Canzone, Marsch)

für grosses Orchester komponiert von

M. J. Erb

Op. 29

Partitur M. 6.— n. Orchesterstimmen M. 12.— n.

Signale für die musikalische Welt: ..... Dem zum ersten Male uns begegnenden Komponisten Erb darf man ohne weiteres zugestehen, dass seine dargebotene Suite recht lobenswürdig ist. Die darin entwickelten Gedanken sind nicht allein natürlich fliessend, sondern zeugen auch von gesundem Geschmack, so dass sie angenehm wirken. Dazu gesellt sich gewandte kontrapunktische sowie thematische Arbeit, und die wohlüberdachte Instrumentierung lässt eine gute Klangwirkung erwarten .....

Neue Zeitschrift für Musik: Vorliegende Suite ist in allen vier Sätzen als ein vorzügliches, gut durchgearbeitetes und wirkungsvoll instrumentiertes Werk zu preisen. Der Komponist versteht seine Sache gründlich, dabei vermeidet er alle Effekthaschereien und sonstige musikalische Kleinigkeitskrämereien. Hier ist alles klar und durchsichtig und steht an seinem rechten Platze. Die Gavotte ist ein munteres Tonstück, durch seine Detailarbeit sich auszeichnend. In der Canzone, in Bdur beginnend, welche nur für die Streichinstrumente allein gesetzt ist, schlägt der Verfasser einen wehmutsvollen Ton an, besonders wenn das erste Thema in Bmoll con sordini wiederholt wird. Der Marsch ist ein interessantes, wohlklingendes Musikstück, das im Konzertsaal gewiss seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Ich wünsche dem gediegenen Werke die weiteste Verbreitung.

Prof. H. Kling.

Strassburger Post: ..... Das Werk ist eine derart ausgereifte Frucht und hat auf die Zuhörer einen solch erfreulichen Eindruck gemacht, dass man wohl erwarten darf, dass sich der schönen Komposition bald alle Konzertsäle öffnen werden, wie sie denn auch bereits in einigen Städten mit Erfolg zur Aufführung gelangt ist .....

Grosse Karnevalssinfonie

Le Carnaval ou la Redoute

Grande Sinfonia für Orchester

(Prinzipalvioline, 2 Violinen, Viola, Cello, Bass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, grosse Trommel, Triangel und Glocken) komponiert von

Carl Ditters von Dittersdorf

(Bd. XI der Ausgewählten Orchesterwerke herausgegeben von **Josef Liebeskind**)

Partitur M. 7.— netto Orchesterstimmen M. 12.— netto

Dublierstimmen: Viol. I, II à M. 1.—, Viola, Cello u. Bass à 80 Pf.

Daraus einzeln:

Polonaise

Als Schlussreigen auf dem Kostümfest am 27. Februar 1897 und seitdem auf allen Hofbällen im Königlichen Schloss in Berlin getanzt

Partitur M. 1.— netto Orchesterstimmen M. 3.— netto

Dublierstimmen à 25 Pf.

H. Kretzschmar sagt in seinem „Führer durch den Konzertsaal": „Unter denjenigen Nebenmännern der Klassiker, welche in der Sinfonie diesen hohen Massstab vertragen, ist der älteste und bedeutendste Carl Ditters von Dittersdorf. — Mit Haydn teilt er als Naturgeschenk den Humor, lernt von ihm die Kunst der motivischen Arbeit und fügt dem die Mozartsche Kantabilität bei. So betritt er mit grosser Bestimmtheit den Weg, den dann Beethoven glänzend weiterschritt".

:: **Gebrüder Reinecke**, Hof-Musikverlag, **Leipzig** ::

Im **k. k. Hof-Opern-Orchester in Wien** wird behufs Besetzung der Stelle eines

Solocellisten

ein Konkurrenzspiel abgehalten, zu welchem sich nur nachweislich bestqualifizierte Bewerber **bis längstens 1. Februar 1912** in der Direktionskanzlei des k. k. Hof-Operntheaters schriftlich anmelden wollen. Nach erfolgter Anmeldung werden die zum Probespiel zugelassenen Bewerber die näheren Mitteilungen bezüglich Gehalt, Pensionsberechtigung sowie eventuelle Personalzulage direkte zugestellt erhalten.
Probespiel Dienstag, den 13. Februar 1912.

Junger Musikalienhändler mit etwas Kapital für prima Sache gesucht.
Off. u. **B. 1** a. d. Exp. d. Bl.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 4

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 25. Januar 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes
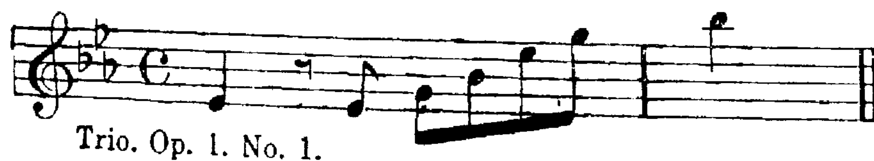
Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die diatonische Tonleiter in den Werken der Meister

Von **Carl Reinecke**

Gelegentlich hören wir die Frage stellen, ob die Möglichkeit, neue Tonfolgen zu erfinden, nicht einmal erschöpft sein wird, da wir ja nur 12 Töne der chromatischen Tonleiter zur Verfügung haben. Man muss aber bedenken, dass die mathematische Reihe 1 2 3 4 5 6 7 mehr als 5000 Variationen zulässt und somit ungeheuer viel verschiedene Kombinationen ermöglicht.

Schon in meinem Buche „Meister der Tonkunst" habe ich in zahlreichen Notenbeispielen gezeigt, dass Beethoven in seinen Werken, und zwar vom ersten Trio (op. 1, No. 1) an bis zur IX. Sinfonie mehr als 170 Themen und Motive allein aus dem diatonischen Dreiklang gebildet hat:



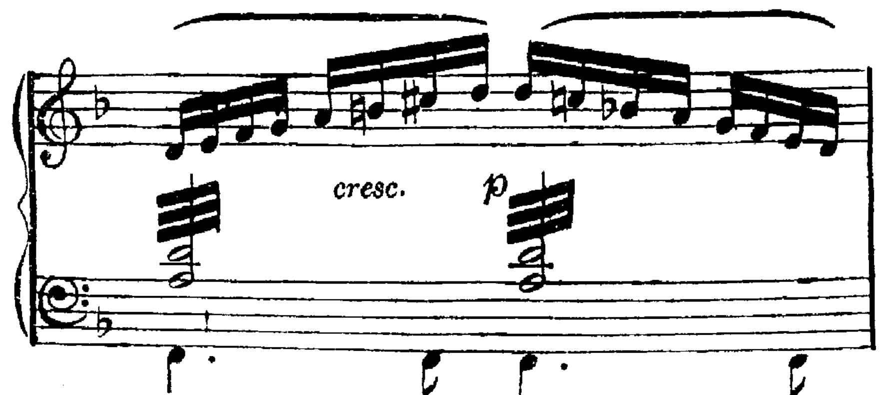
Trio. Op. 1. No. 1.
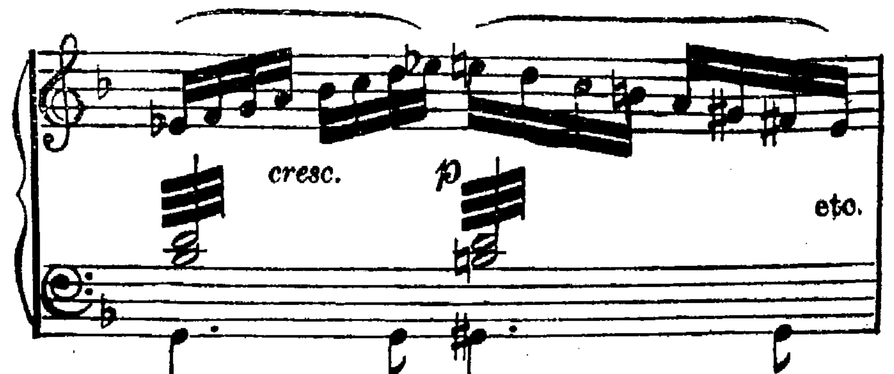


IX. Sinfonie, 1. Satz.
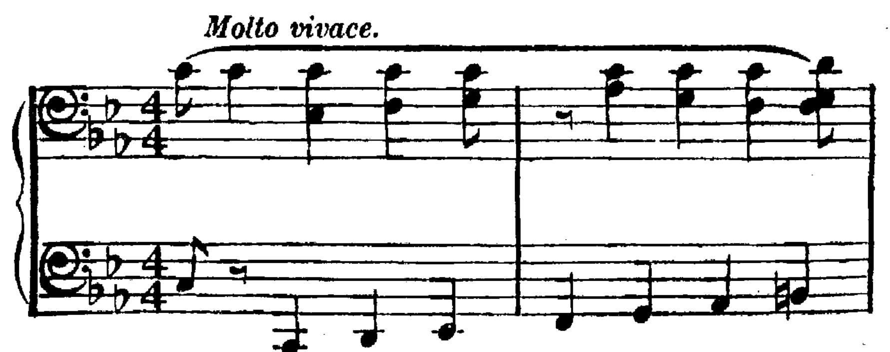
Wenn man erwägt, dass bei Anwendung des Dreiklanges und der Tonleiter das chromatische Element ganz ausgeschaltet ist, und dass der Komponist ausser diesen primitiven Mitteln noch die Harmonie und den Rhythmus, die bei geschickter Verwendung zahllose Tonbilder hervorzaubern, zur Verfügung hat, so braucht man wohl kaum zu fürchten, dass die musikalische Kunst im Niedergang begriffen ist.

In diesen Zeilen will ich die diatonische Tonleiter jedoch nur daraufhin betrachten, wie sie sich in den Werken unsrer Meister findet, und zwar wie sie nicht nur als Melodie sondern auch als prägnantes Motiv in poetischer oder humorvoller Weise behandelt wird. Es ist deshalb belanglos, ob sie in einem solchen Beispiel bloss als Phrase oder als brillante Passage (vgl. die Glissandi in Webers Konzertstück) notiert sind. Auch werden wir uns auf solche Beispiele beschränken, die mit dem Grundton beginnen. Mozart hat uns eines der bemerkenswertesten Beispiele dieser Art in dem einleitenden Andante seiner Ouvertüre zu „Don Juan" gegeben:
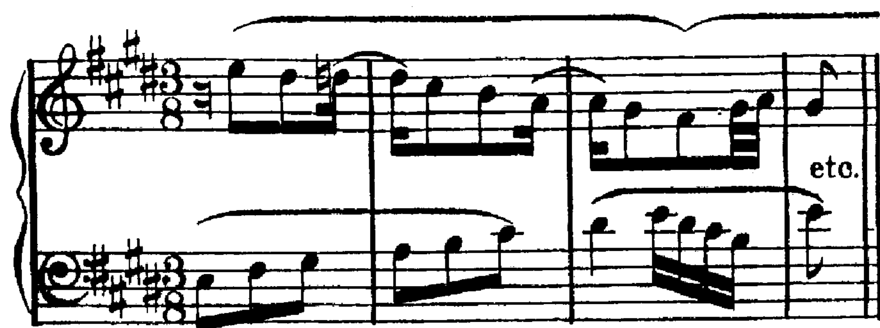




Diese äusserst einfache Figur, nur eine auf- und absteigende Tonleiter, flösst ein Gefühl des Schreckens ein; nicht viele unsrer Meister haben mit so einfachen Mitteln so mächtige Wirkungen hervorgebracht. Weber kommt dieser Wirkung in dem Molto vivace seiner Freischütz-Ouvertüre an der Stelle nahe, wo die Tonleiter im Bass drohend und grollend aufsteigt:
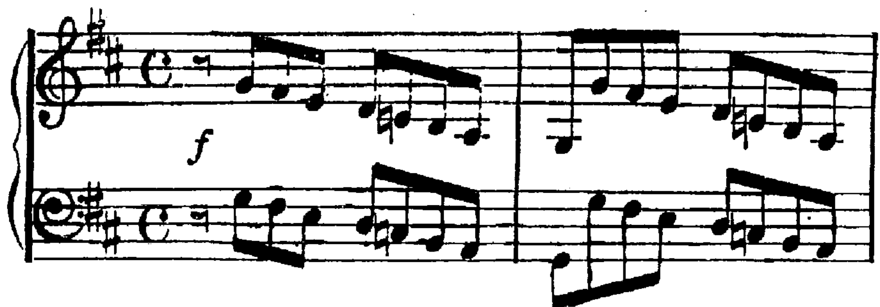


Bach führt in seiner sechsten zweistimmigen Invention (E dur) die Tonleiter leicht und anmutig vom Bass zur
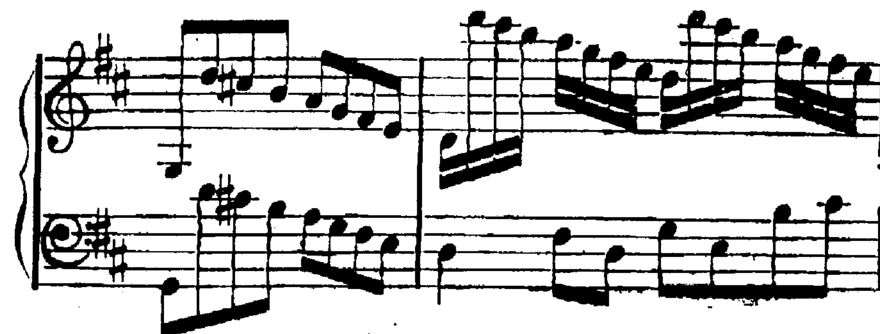
Melodie hinauf und wiederholt dies noch sechsmal und jedesmal in veränderter Weise:
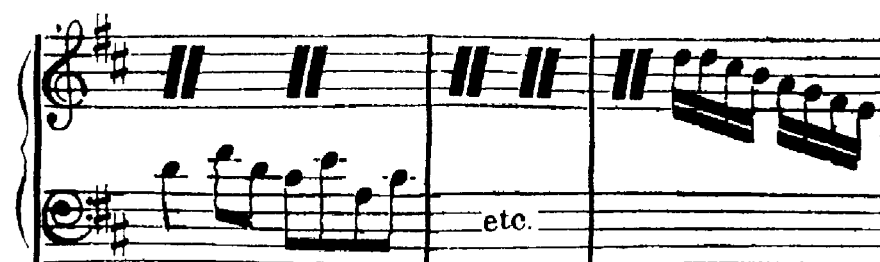


In der ersten der dreistimmigen Inventionen (C dur) kommt die Tonleiter nicht weniger als 24 mal vor.

Händel gibt ein merkwürdiges Beispiel davon in seinem Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderao" in dem Chore „Und Jung und Alt erscheint zum Tanz":
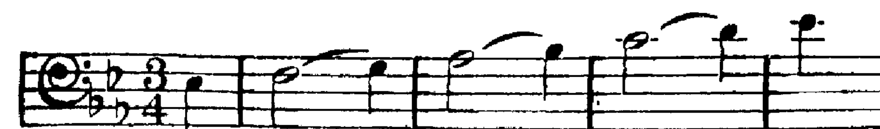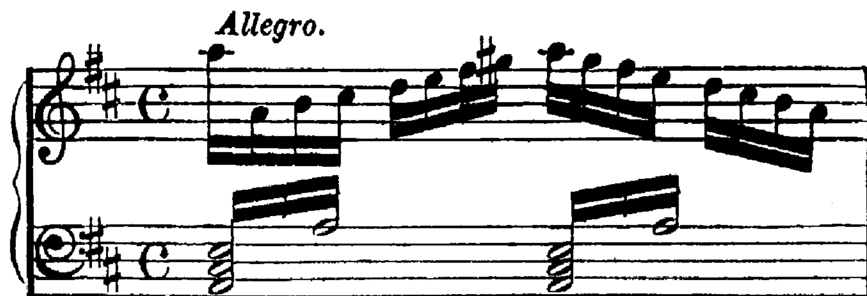






Der alte Herr gab sich Mühe, den Ausdruck äusserster Verlassenheit hervorzubringen, — aber Würde und Grösse liegen ihm besser.
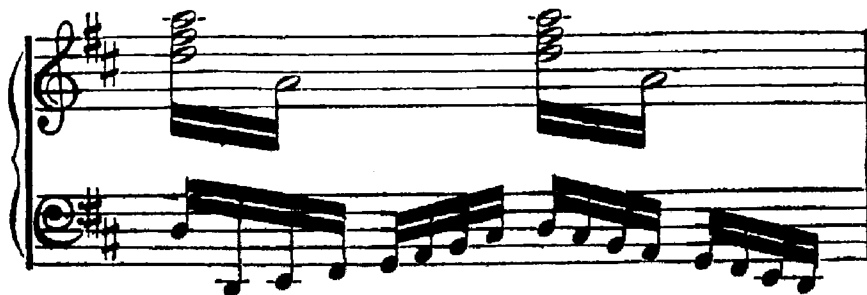
Haydn wiederholt im Trio seines Streich-Quartetts op. 70, Nr. 6 die Es dur-Tonleiter in dem folgenden Rhythmus auf und nieder ohne Unterbrechung durch alle vier Instrumente nicht weniger als 26 mal;
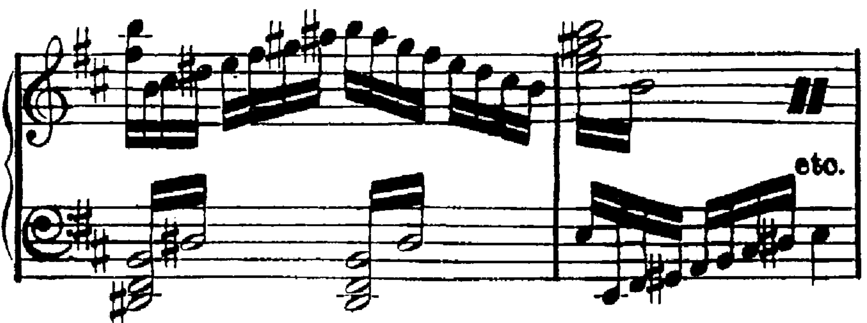


Das ist zweifellos ein Kunststück, ein gewagtes Stück, wie es eben nur ein Meister durchführen kann.

In seiner Ouvertüre zu Iphigenie in Tauris schildert Gluck den Sturm, indem er Tonleitern in Sechzehntel-Noten auf- und abführt und am Ende zu folgender Steigerung gelangt:
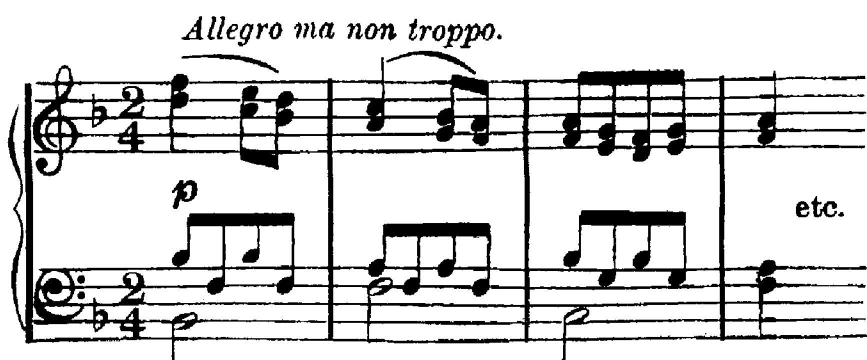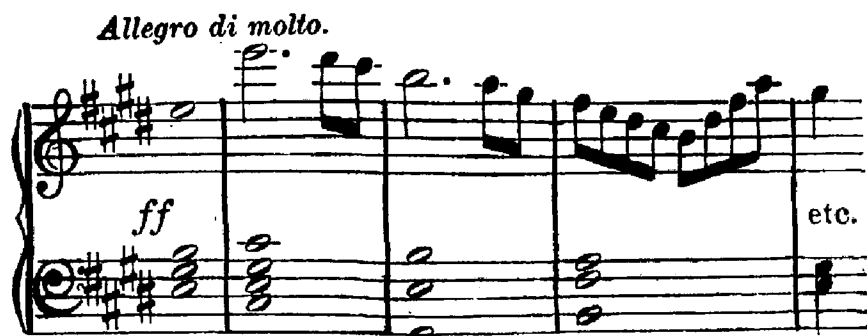






und am Ende des kurzen Vorspiels hat man diese Figuren 36 mal gehört.
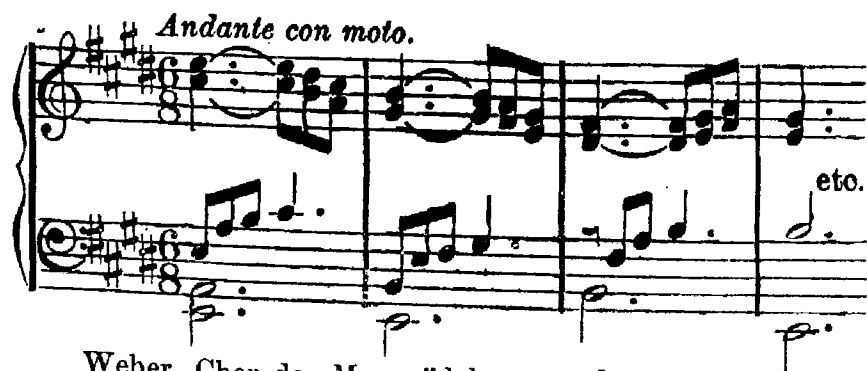
Nun lasse ich einige Beispiele dafür folgen, wie aus der einfachen Tonleiter, mit dem Grundton anfangend, durch Veränderungen des Tempos, des Rhythmus, der Harmonie usw. die verschiedenartigsten Stimmungen je nach dem Willen des Komponisten hervorgebracht werden können:



Beethoven, Pastoralsinfonie.



Mendelssohn, Ein Sommernachtstraum.



Weber, Chor der Meermädchen aus Oberon.

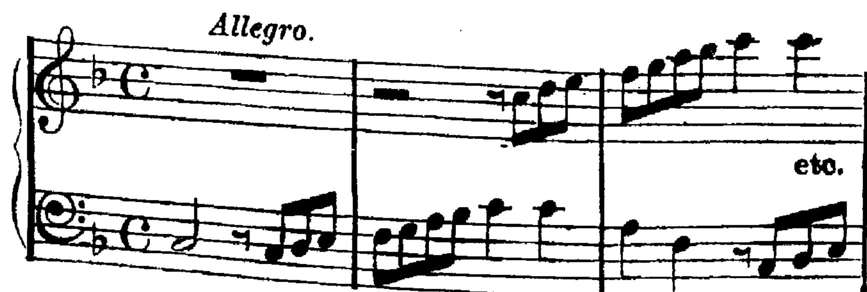
Betrachten wir nun die mannigfachen Wirkungen entgegengesetzter Gefühle, die die Meister mit Hilfe der Nachahmung und des Kontrapunktes durch verschiedene Rhythmen und Harmonien erzielt haben, indem sie mit der Dominante statt des Grundtones begannen. Sehr originell ist der bekannte Anfang des Finale in Beethovens I. Sinfonie. Er beginnt mit der Tonleiter auf der Dominante, zuerst mit 3 Noten, dann mit vier, mit 5 usw. bis die ganze Tonleiter zuletzt als Thema erscheint:
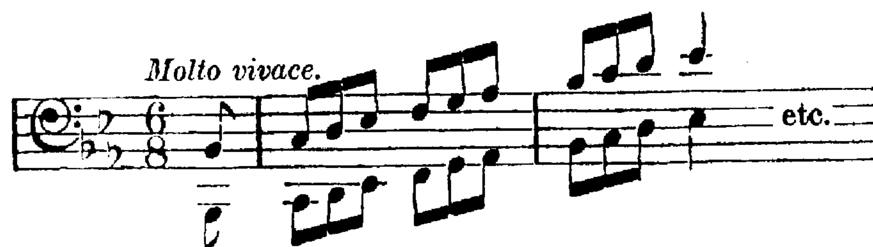




Berlioz nennt in seiner Abhandlung über Beethovens Sinfonien dieses Finale einen kindischen Scherz. Wollten wir gegen Berlioz ebenso respektlos sein, wie er gegen Beethoven, so würden wir sagen, dass seine „Königin Mab“ aus Romeo und Julia — Aber nein, nein wir sind nicht so unhöflich. Unsre Ansicht ist nur, dass solch ein Finale voll prickelnder Fröhlichkeit und Lebenslust, und mit meisterhafter Kunst ausgeführt, wenigstens so hoch stehen sollte wie Kabinetstücke, die mit allen möglichen Toneffekten, die in der Tat das Ohr reizen können, ausgestattet sind, aber Herz und Seele kalt und unbefriedigt lassen.

Nun mag das Hauptthema aus Boieldieus Ouvertüre zu Johann von Paris folgen, das, wie wir sehen werden, in seiner Melodienbildung Note für Note derjenigen Beethovens entspricht:
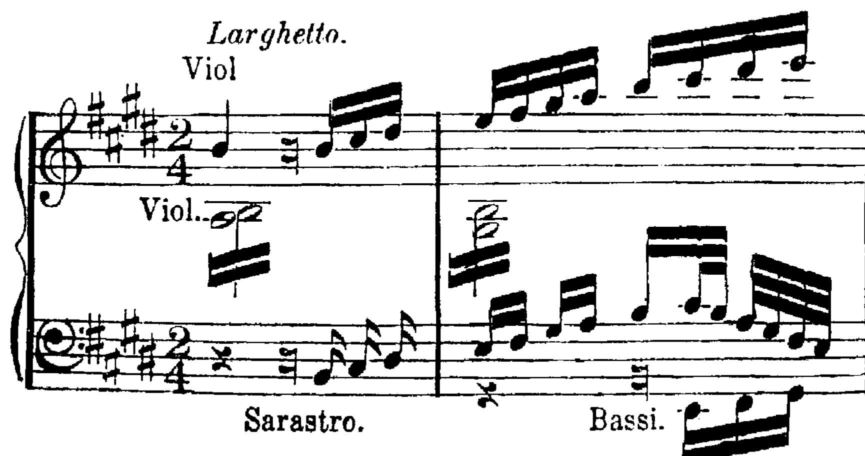


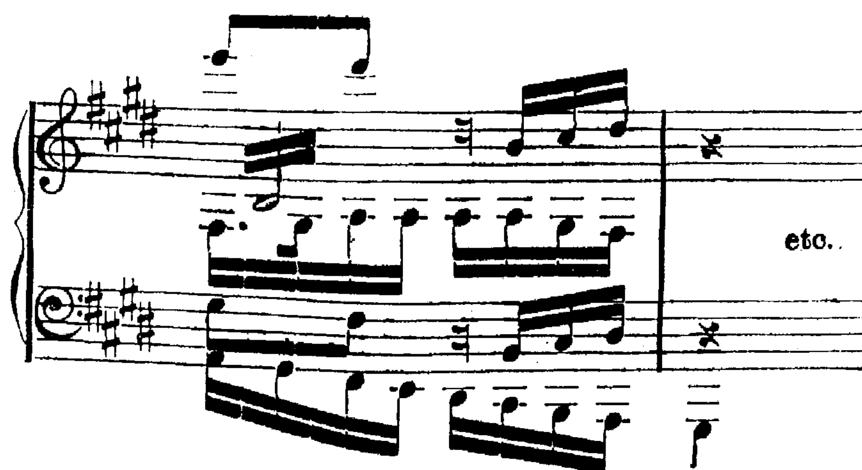
Boieldieu, Ouvertüre zu Johann von Paris.
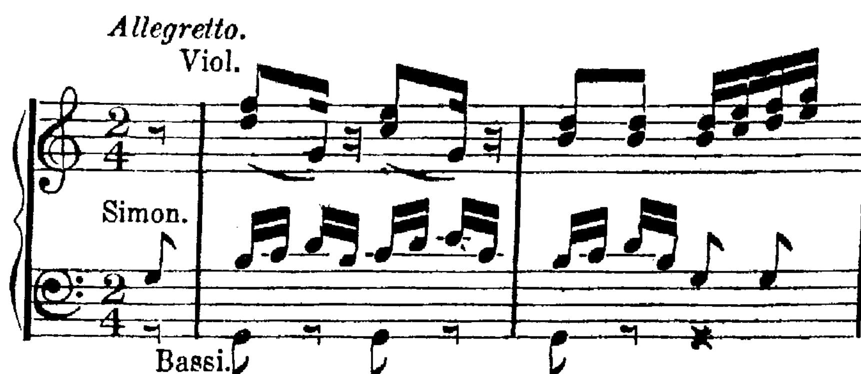
Das folgende interessante Beispiel einer Tonleiter, welche als Hauptthema benutzt wird, kommt im Scherzo von Robert Schumanns Klavierquintett op. 44 vor. Ausser den zwei Trios umfasst es 44 Takte, und in keinem Takte ist irgendein anderes Thema als die Tonleiter, die, auf- und absteigend oder in Verbindung beider Bewegungen, 29 mal vorkommt:
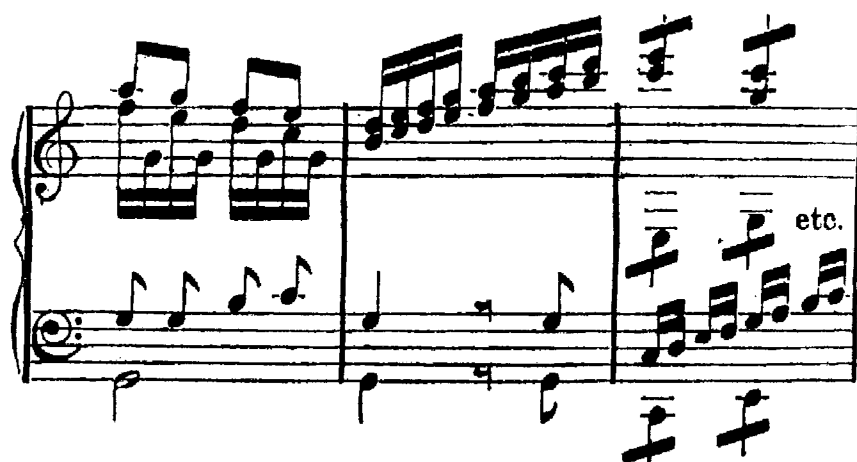


Natürlich würde eine ähnliche Anwendung der Tonleiter in Kompositionen für Sologesang, z. B. in Arien, wenig dankbar sein. Indessen finden wir einige höchst interessante Beispiele in Sarastros Arie: „In diesen heiligen Hallen“ aus Mozarts Zauberflöte und in Simons Arie „Schon eilet froh der Ackersmann“ aus Haydns Jahreszeiten:
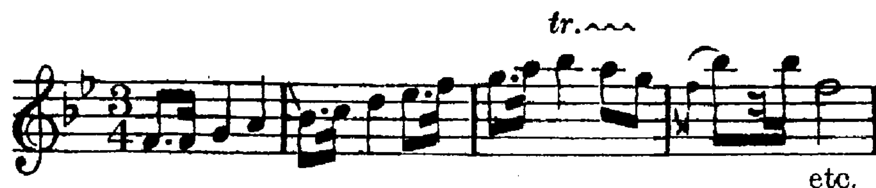




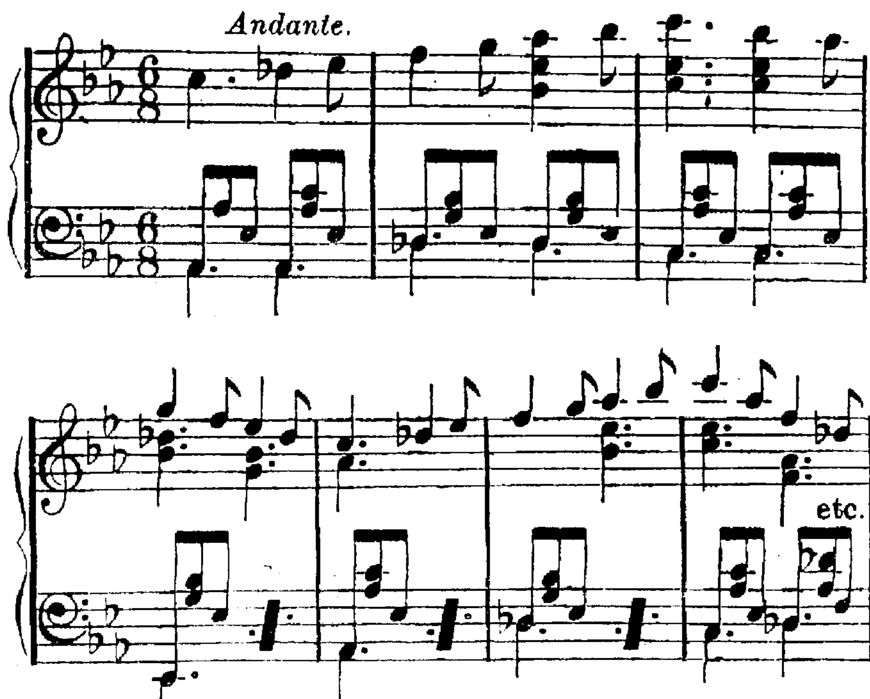




Chopins bekannte B dur-Mazurka op. 7, Nr. 1 gibt ein anderes Beispiel eines Tonleiterthemas, welches auf der Dominante beginnt:
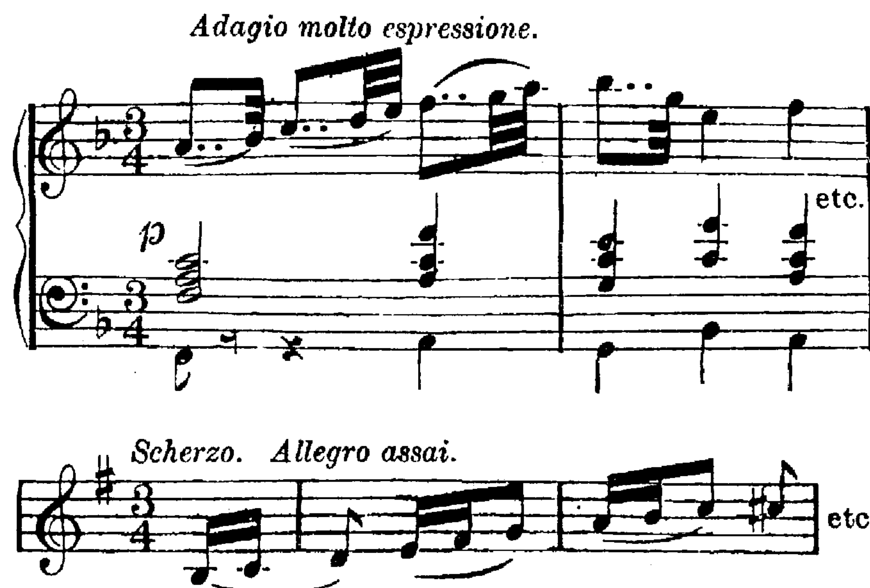


Die folgende Stelle aus Beethovens Musik zu Egmont veranschaulicht die Ausarbeitung des Tonleitermotivs zu einer Fülle melodischer Schönheiten, die durch natürliche Zartheit und Anmut entzückt, obgleich es auch nur eine Tonleiter ist:



Beethoven, Vorspiel zum 4. Akt aus Egmont.

Zum Schluss mögen noch zwei ähnliche und doch zugleich unähnliche Stellen folgen, nämlich eine Passage aus Beethovens Streichquintett (op. 29) und eine aus seiner Klaviersonate in G (op. 14, Nr. 2):



Den geduldigen Leser möchte ich nur noch an das Finale aus desselben Meisters C dur-Sonate (op. 2, Nr. 3) erinnern und an die berühmte Stelle in der IX. Sinfonie, wo die E dur-Tonleiter in den Violinen und Bässen das herrschende Element ist und mehr als eine Seite der Orchesterpartitur einnimmt.

Zum Schluss bemerke ich noch, dass ich diese Arbeit nicht unternommen habe, um eine interessante, vielleicht sogar hier und da amüsante Tonleitersammlung anzulegen, sondern vielmehr mit der Absicht, zu zeigen, dass die Freude an einer Komposition ausserordentlich erhöht wird, wenn man nicht nur die Aufmerksamkeit ausschliesslich auf den Eindruck, den die Komposition auf Ohr und Geist macht, hinlenkt, sondern indem man die einfachen Mittel herauszufinden sucht, welche die Meister wählten, um grosse Wirkungen hervorzubringen. Wenn der wahre Tondichter das kleinste Samenkorn in die Furchen der fünf Notenlinien fallen lässt und bedächtig für die kleine wachsende Pflanze sorgt, kann sie ein riesenhafter Baum werden, der Jahrhunderte lang lebt. Man denke an die Schlussfuge in Mozarts Jupiter-Sinfonie, an Beethovens c moll-Sinfonie.



Ballettkunst und Ballettmusik

Zum Gastspiel des russischen Balletts am Theater des Westens-Berlin

von Arthur Neisser

Berlin, im Januar

Wohl selten ist einem der Tiefstand deutscher Ballettkultur so beschämend klar zum Bewusstsein gekommen, wie jetzt, da man anlässlich des immer wieder von neuem verlängerten Gastspieles der russischen Ballettgesellschaft am hiesigen Theater des Westens Gelegenheit hat, Vergleiche zwischen deutscher steifzöpfischer Hofballett-Kasernenhof-Disziplin und nationalbodenständiger russischer Ballettkunst eklatant beobachten kann. Mehr oder minder deutlich wird denn auch von der Kritik mit einer sonst ungewohnten Einstimmigkeit grade dieser Gegensatz zwischen deutscher und ausländischer Tanzkunst aufgedeckt. Aber man hat seltsamer Weise bisher noch nirgends den Mut gehabt, nun auch die ebenso naheliegenden wie notwendigen Konsequenzen aus diesen Unterschieden zu ziehen. Man hat nicht auf die Reformierungswütigkeit der fast ausschliesslich aus germanischen Ländern stammenden Nackttänzerinnen hingewiesen und hat sich in teutomanischer Engherzigkeit wohl gehütet, die Inferiorität Deutschlands auf choreographischem Gebiete auch einmal offen und ehrlich zuzugestehen. Und doch kann ein vorurteilsfreier Beobachter, sagen wir ehrlicher, kann ein leidenschaftlicher Geniesser dieser russischen Ballettkunst garnicht darüber nüchtern kritisieren, weil ihm einfach die Einstellungsfähigkeit auf ein derartiges nationales „Tanzschaffen", wie man hier das Wort „Ballett" interpretieren muss, fehlt. Daher denn auch das völlige Missverstehen der ganzen Veranstaltung. Das grosse Berlin W.-Publikum „rennet, rettet, flüchtet" zu den „Russen" aus dem gleichen Snobismus, der es etwa zu Caruso oder zu Karin Michaelis Vortrag über das „Gefährliche Alter" hinzieht. Dieses liebe, grosse Publikum merkt also nicht einmal mehr den klaffenden Unterschied zwischen der — wenn auch an sich auch jenseits der Sensation sehr bedeutenden — Sensationskunst eines Caruso und der innerlich bodenständigen Nationalkunst dieses russischen Balletts. Dieses schiefe Urteil ist symptomatisch für den deutschen Standpunkt gegenüber der Ballettkunst. Man verwechselt, dem hierin fürwahr nicht nachahmenswerten Beispiel der Abonnenten der Grossen Pariser Oper folgend, die traditionelle Spitzentanz-Akrobatik eines eingelegten Opernballetts mit dieser aus alter Tradition stammenden russischen Ballettkunst. Dass es sich hier in der Tat um höchste Kunst handelt, dass diese Prima Ballerina, Tamara Karsavina und ihr Partner, der sprungbereite Tänzer Nijinsky, auf ihrem Gebiete absolute Individualitäten sind, wie etwa Chaliapin als Sänger oder wie die Schumann-Heink als Altistin — das kommt weder dem Publikum noch der Mehrheit der Kritik recht einprägsam in den Sinn. Das hat nun seine tiefste Ursache in dem Hinweghören über die Musik dieser Balletts.

Man hat sich mit diesen Spezialkapitel der Musikästhetik aus einem wohl auch in der Prüderie des deutschen Kunstrichtertums begründeten Abscheu bisher bezeichnender Weise noch niemals eingehend beschäftigt. Es kann natürlich heute im Rahmen dieses Referates nicht unsere Aufgabe sein, den Zusammenhängen zwischen echter Ballettkunst und echter Ballettmusik nachzugehen. Streifen muss ich aber doch wenigstens einige sehr nachdenksame Punkte.

An dem Abend, da ich bisher die Russen tanzen sah, gab man zur Einleitung allerdings leider ein Fragment, nämlich

das zweite Bild aus dem pantomimischen Ballett „Der Pavillon der Armida". Die Musik dazu rührt von Nicolas Tcherepnin her. Es ist in diesem Falle schon wegen der fragmentarischen Aufführung des Werkes nicht möglich, endgültig darüber zu urteilen, aber charakteristisch für den Geschmack der Zuschauer war, dass sie die ganze immerhin stimmungsvolle musikalische Einleitung verplauderten und erst auf die Bühne schauten, als sich der Vorhang hob und als dann die unendlich mannigfaltigen Künste des Balletts sich auf ihre Sinne legten. So geschah es aber nun nicht nur dem in Deutschland unbekannten Herrn Tcherepnin — übrigens einem an sich ziemlich konventionellen Ballettkomponisten ältester Schablone! — sondern auch einem gewissen Robert Schumann, dessen „Karnevalsszenen" ihrer duftigen biedermeierischen Grazie und ihrer klavieristischen Intimität und Klangfarbensüsse freilich in brutalster Weise entkleidet und zu einem „grand ballett" „Der Karneval" verarbeitet wurden. Ich meinerseits war zwar von dem szenischen echten Biedermeierrahmen ebenso sehr entzückt, wie von der allerliebsten Reifrocksteifheit der Kostüme; aber die künstliche Sentimentalität, mit der z. B. das Motiv des unglücklich verliebten Pierrots und des ihn verhöhnenden Arlecchino in diesen deutschen Romantiker-Faschingsschwank hineingeheimnist worden ist, hat mich ebenso verdrossen, wie der Spitzentanz der drei verliebten Mädchen, während Schumanns Andante-Intermezzi im Orchester, noch dazu in recht wenig diskreter Instrumentation, wehmütige Erinnerungsbilder an die verschleierte Lustigkeit wachriefen, wie sie Robert Schumann doch im grossen ganzen auch über seine Karnevalsszenen ausgegossen hat. Dass man aber auch bei dieser Musik eines unserer Grossen nur ganz selten aufhorchte, nicht zu Gedanken angeregt wurde über die Aschenbrödelrolle der Musik bei Balletts, das gibt doch zu denken! Verhältnismässig am meisten interessierte wohl noch die teilweise allerdings ganz vortreffliche tonmalerische und stimmungsvolle rhythmisch unendlich kapriziöse, dazu national-russische Musik, die Rimsky-Korsakoff zu dem wilden Haremsdrama „Scheherazade" geschrieben hat. Hier, in diesem „Musikdrama in Ballettschritten und Gesten" das von der furchtbaren Bestrafung der ungetreuen Zobeide durch den in sie fanatisch verliebten indischen König handelt, hier ward man wohl doch, wenigstens in etwas, der ganz gewaltigen Einheit inne, welche Musik und Ballett bilden . . .

In der nächsten Woche sollen wir u. a. auch Adam's köstliches Ballett „Genelle" von den Russen veranschaulicht sehen, wobei wir dann nochmals auf dieses hochinteressante Gastspiel des russischen Balletts eingehen wollen.

Rundschau

Oper

Dresden

„Der Rosenkavalier" brachte es in der kurzen Zeit vom 26. Januar 1911 bis zum 13. Dezember 1911 (mit drei Monaten Sommerferien der Oper) bei uns auf 50 Aufführungen, von denen die meisten ausverkauft waren. Er bedeutet also jetzt noch für unsere Oper ein ausgezeichnetes Geschäft, und die überaus glänzende Aufführung rechtfertigt auf jeden Fall einen Besuch, man stelle sich im übrigen zu dem Werke wie man wolle. Die Jubiläumsaufführung ging in der Besetzung der Uraufführung vor vollbesetztem Hause in Szene; nur an Scheidemantels Stelle war mit Erfolg Trede getreten. Die beiden Weihnachtsfeiertage standen unter dem Zeichen des Aushilfsgastspiels; als Lohengrin kam Herr Kirchhoff, als Rosenkavalier Frau Boehm-van Endert von Berlin herüber. Karl von Kaskels bei uns von herbem Missgeschick verfolgte Oper „Der Gefangene der Zarin" erhielt nach fast einjähriger Pause in unserem fleissigen Herrn Soot einen neuen liebenswürdigen Helden. Puccinis „Butterfly" feierte gleichfalls das Fest ihrer 50. Aufführung. Als Marschallin, in der unserer Siems so vollendet gelungenen Partie, half eines Tages Frau Barby aus Chemnitz aus, die wir schon im „Tiefland" einmal mit Genuss sahen; auch in dieser zweiten Rolle bewährte sich ihr treffliches Talent. Frl. von Catopol, unsere neue Koloratursängerin, zeigte sich in einer Mignonvorstellung den Anforderungen der Philinenpartie durchaus gewachsen und Herr Zador gab im „Rigoletto" einen schauspielerisch tüchtigen, im gesanglichen Teil aber etwas zu schweren Titelhelden. Ein Ereignis war die Neueinstudierung der „Meistersinger", mit der die Generaldirektion das löbliche Bestreben, nach und nach den Wagnerschen Werken die längst verdiente neue Gewandung zu geben, wiederum mit einem Stück ins Praktische umsetzte. Herr v. Schuch hatte die musikalische Leitung, und da klappte alles am Schnürchen; einzelnes, wie das Vorspiel zum dritten Akte und der Wahnmonolog gerieten unvergleichlich schön. Walter Soomer war ein Hans Sachs, wie man ihn sich wünschte; seine ausgezeichnete Leistung ist ja gelegentlich der letzten Bayreuther Festspiele gebührend gewürdigt worden. Löltgen (als Walter) bessert sich zusehends; vorzüglich waren auch Trede (Kothner), Zottmayr (Pogner) und vor allen Ermold (Beckmesser) und Rüdiger (David). Frau Nast jedoch sollte die Eva aufgeben, der sie stimmlich nicht mehr gewachsen ist. Die Inszenierung war verfehlt; sie wollte eigene Bahnen gehen, mindestens von Bayreuth abweichen und ignorierte Wagners Regievorschriften. Walter charmiert mit Eva im Kirchenschiff-Innern vor allen Kirchengängern; die „krumm abbiegende Gasse" des zweiten Aktes ist durch ein altes Stadttor verbaut; die Festwiese liegt direkt am Tor und stellt keinen freien grünen Wiesenplan vor. — Perron ist als Hans Heiling berühmt; aber Marschners Gedenktag ging bei uns klanglos vorüber.

Dr. Georg Kaiser

Gera

Die Sonderaufführungen eines Wagnerschen Werkes überstrahlten auch in dieser Saison die andern musikalischen Darbietungen. Es war der Lohengrin, der am 10. und 11. Nov. in folgender Besetzung gegeben wurde: v. Bary-Dresden (Lohengrin), Frau Böhm van Endert-Berlin (Elsa), Moest-Hannover (König Heinrich), Plaschke-Dresden (Telramund), Frau Wittich-Dresden und Frau Plaichinger-Berlin (Ortrud), Brodersen-München (Heerrufer), Chor von der Kgl. Hofoper in Berlin mit Prof. Rüdel, Regisseur: Braunschweig-Berlin. Unter Generalmusikdirektor Mucks Leitung ward das Ganze zu bedeutender Höhe gehoben. Das Orchester bestand aus der in den Streichern etwas verstärkten Fürstlichen Hofkapelle. Jedenfalls sind diese Vorstellungen ein bedeutsames Zeichen, wie Bayreuther Kunst auch an kleineren Fürstenhöfen gepflegt wird. Weitere Operngastspiele wurden durch die Hallesche Oper geboten. Die Solokräfte waren bedeutend, die Chöre wohlklingend und gut eingeübt. Hervorzuheben sind unter der Regie von Theo Raven und der musikalischen Leitung von E. Möricke: „Samson und Dalila" von Saint-Saëns und die „Königskinder" von Humperdinck. Dagegen vermochten sich desselben Meisters „Hänsel und Gretel", sowie „Zar und Zimmermann" von Lortzing unter gleicher Regie und musikalischer Leitung von A. Elsmann nicht auf gleicher Höhe zu halten.

Paul Müller

Hamburg

Die erste Neuheit der Saison galt der Vorführung des in manchen Momenten wertvollen, jedoch nicht überall gleichwertigen Bühnenwerkes „Der Schmuck der Madonna" des nicht nur in der Kleinkunst, sondern auch durch grössere Werke rühmlichst bekannten E. Wolf-Ferrari. Dichter und Komponist sind hier in einer Person vereinigt, aber nicht in einem Gesamtbilde, das durch gleiche Bedeutung fesselt. Jedenfalls bleibt der Tondichter dem tragischen Inhalt der, wenn auch nicht bedeutenden, doch an dramatischer Wirkung reichen Dichtung manches schuldig, wie dies bei seiner vornehmen Art des Stils nicht ausbleiben konnte. Der Schwerpunkt der Dichtung sollte nicht auf die all zu breite Darstellung der verlotterten Hafenstadt Neapel, sondern auf die, ein tragisches Ende herbeiführende Liebesepisode fallen. Wäre auf eine breitere Ausspinnung dieser, auf die doch das Fesselnde der Handlung fällt, ein grösserer Schwerpunkt gelegt, dann hätte der Komponist hier den geeignetsten Untergrund für seine lyrische Begabung im reichen Masse gefunden. Aber allem Dekorativen, eigentlich Nebensächlichen, ist sowohl im ersten wie im letzten Akt ein zu breiter Raum gegeben, und hier versagt die musikalische Dramatik. Dass trotzdem sich auch hier das rein melodische Prinzip vorübergehend geltend macht, spricht für Wolf-Ferrari's vornehme Ausdrucksweise in Melodie und Harmonie. Den Höhepunkt bildet die Liebesepisode des zweiten Aktes, bei der man sogar zum Mitgefühl für die Sünde der von der Strasse aufgelesenen Maliella und den sie leidenschaftlich

liebenden Gennaro, der ihrerwegen den verbrecherischen Raub des Kirchenschmucks, ungeahnt von ihr, vollführt, empfindet. So unerquicklich wie das unharmonische Volks- und Bandengeschrei wirkt, so versöhnend erscheinen dagegen die von schöner Harmonik getragenen Duettgesänge im zweiten Akt wie der Schluss des vor dem Altar der Madonna sterbenden Gennaro. Man darf nicht in Abrede stellen, dass der Komponist in seinen lyrischen Ausführungen oft bekannten Gestalten begegnet und sich an Vorbilder wie Mascagni etc. hält, muss trotzdem aber zugestehen, dass hier die volle Individualität eines von den Musen bevorzugten Künstlers in lebendige Erscheinung tritt, womit ein weiteres Prognostikum gegeben ist.

Die von Kapellmeister Winternitz geleitete Aufführung stand unter dem Zeichen hingebender Begeisterung. Dass sie trotzdem nicht einwandfrei war, wie dies namentlich die unartikuliert-choristischen Kundgebungen im ersten und letzten Akt und die individuell nicht geeignete Vertretung der Maliella durch unsere vorzügliche, lyrisch dramatische Frau Fleischer-Edel bewies, darf dem geschickten Leiter nicht zum Vorwurf gemacht werden. Höchst bedauerlicher Weise erlitt Frau Fleischer-Edel bei dem vorgeschriebenen Fall im letzten Akt eine so starke Erschütterung, dass sie für einige Zeit schonungsbedürftig bleiben muss. Eine Glanzleistung war der Gennaro des Herrn Marrak; auch der Rafaelo des Herrn Wiedemann (Führer der Camorra) wie der Frau Winternitz-Dorda als Mutter der Maliella verdienen volle Anerkennung. Das Orchester stand in bezug auf Dynamik nicht immer auf der Höhe einer Kunstleistung. Prof. Emil Krause

Kopenhagen

Als einzige Neuheit und Hauptnahrungsmittel wurde in dieser Saison bisher nur Puccinis Madame Butterfly geboten. Unser Publikum empfing die Gabe mit Vergnügen und jedesmal fast ist die sentimentale Tragödie der armen Japanerin vor einem „ausverkauften Hause" abgespielt worden. Die Aufführung hier im Norden prägt ein ruhigerer besonnener Ton als im Süden, wodurch die Musik und die ganze Geschichte ehrlicher, weniger unecht aber auch mehr schwerfällig wirkt. Ein gewisser Konversationston liegt doch, jedenfalls teilweise, in des Komponisten Absicht — hier kommt er nicht zur Entfaltung. Übrigens leisteten die Opernmitglieder Anerkennenswertes; als Butterfly wechselten drei Damen, wovon Frl. Tenna Frederiken am meisten gefiel. Da ausser Butterfly auch Bohème und Tosca zu dem Repertoire unserer Oper gehören, ist es fast „des Guten" zu viel; jedenfalls freuen sich wirkliche Musikfreunde darüber, dass für die letzte Hälfte der Saison sein „Wagner"- und ein „Mozart-Zyklus" angekündigt worden sind. William Behrend

Lemberg

Die vorjährige Opernsaison stand unter dem Zeichen R. Wagners. Ausser „Lohengrin" und „Tannhäuser" hatten wir einen dreimaligen Nibelungenzyklus. Der ganze „Ring" wurde in polnischer Sprache gegeben; es war überhaupt die erste polnische zyklische Aufführung des „Ringes", denn die andere polnische Bühne, Warschau, hat bisher nur die „Walküre" ins Repertoire aufgenommen. Der künstlerische Erfolg war gross und um das stilvolle Gelingen hatten sich der bekannte Wagnerdarsteller Alexander v. Bandrowski (Loge, Siegmund, Siegfried) und der Kapellmeister Antonio Ribera unvergesslich verdient gemacht. Kapellmeister Ribera, langjähriger Bayreuther Solokorrepitor und Bühnenassistent, wusste die Errungenschaften der Bayreuther Schule wirksam zu verwerten und erzielte durch unermüdlichen, aufopferungsvollen, künstlerischen Fleiss eine, soweit die vorhandenen Kräfte es erlaubten, musikalisch ausgezeichnet vorbereitete und den Wagnerstil möglichst treu wiedergebende Gesamtaufführung, welche dem Dirigenten und einzelnen Darstellern volle Anerkennung und verdientes Lob brachte. Im Laufe der Jahre hat dieser Kapellmeister auf unserer Bühne den ganzen „Ring" einstudiert und aus diesem Grunde bleibt sein Name unvergesslich.

Die diesjährige Saison brachte bisher wenig. Die einzige Novität war die russische Oper „Boris Godounow" von P. M. Moussorgski (1839—1881). Das Drama behandelt eine Episode aus der russischen Geschichte. Boris Godounow, ein Usurpator, wird beschuldigt, den plötzlich gestorbenen, rechtmässigen Thronerben ermordet zu haben. Ein Schwindler, der diese Volksstimmung ausnutzt, tritt gegen ihn als wunderbar Erretteter auf. Boris Godounow, von Gewissensangst gequält, wird wahnsinnig. Die Hauptgestalt, die das Drama beherrscht, sind die Volksmassen in niedergedrückter Angst, in ausbrechender Revolution. Der Aufbau zeigt weder eine Analogie mit den traditionellen Operngruppierungen, noch mit den charakteristischen, stilisierten Gliederungen Wagners. Alles ist darin knapp, unmittelbar, plötzlich, in den natürlichen Verhältnissen, einfach. Die Biegungen des Gesanges, die Suggestion der Stimmungen des Ortes und der Bewegungen, nur mit andeutender Orchesterbegleitung, sind fast die einzigen künstlerischen Mittel. Es gibt darin keine Spur von musikalischen Kommentaren, keine musikalischen Vor- und Nachspiele. Dies Werk ist eines der Hauptstücke der Petersburger Oper und anderer russischer Theater; bei uns erzielte die Oper nur einen Achtungserfolg und das ganze Interesse war lediglich auf den Darsteller der Titelpartie, Herrn Adam Didur, gerichtet. Ihm zuliebe wurde diese Oper einstudiert und mit Didurs Abreise nach Amerika verschwand „Boris Godounow" nach drei Vorstellungen vom Repertoir.
Dr. L. Gruder

Prag

Das böhmische Nationaltheater brachte die Oper „Liebelei" von Fr. Neumann als örtliche Neuheit zur Erstaufführung. Der dem Prager Publikum als Dirigent der böhm. Orchestermusikvereinskonzerte bekannte Komponist hat mit dem Schnitzlerschen Schauspiel eine gute Wahl getroffen und hat sich auch als Opernkomponist gut eingeführt. Seine Musik trägt alle Eigenschaften eines Bühnenpraktikers, dem der Sinn für dramatische Wirkung nicht fehlt. Was Erfindung betrifft, ist der Komponist allerdings nicht allzu persönlich, doch ist seine Musik gut geniessbar. Ein Beweis von der Lebensfähigkeit seines Werkes ist, dass bereits mehrere Bühnen diese Oper mit Erfolg aufgeführt haben. Die Aufführung ging unter Leitung des Kapellmeisters Herrn Brzobohatj flott vor sich, die Solisten sowie das Orchester verhielten sich ganz brav.

Ein musikalisches Ereignis der Saison war die Wiederaufnahme der „Meistersinger von Nürnberg" ins Repertoir. Dieses Meisterwerk, welches nur in den Jahren 1894, 1899 und 1902 einigemal auf dem Spielplan erschien, erfreut sich nun stürmischer Erfolge, die ausverkaufte Häuser zufolge haben. In den meisten Rollen kamen jüngere Kräfte zu Worte, der Dirigierkunst des Opernchefs Herrn Kovařovic braucht neues Lob nicht hinzugefügt werden. Wollen wir nun hoffen, dass die „Meistersinger" dem Spielplan dauernd erhalten bleiben und dass man diesem Werke Wagners in der jetzigen, sehr guten Ausführung öfters begegnet.

Das Weinberger Stadttheater, dem inmitten der Operettenzuflut für die Oper verhältnismässig wenig Zeit übrig bleibt, gab den „Zar und Zimmermann", ein Werk, das seinen Kräften besser liegt als Opern grösseren Stils. Dem Kapellmeister Herrn Piskáček empfehlen wir mehr Genauigkeit im Studium, denn nur durch eine sehr gute Ausführung wird die Oper mit seiner (leider!) gefährlichen Rivalin — der Operette — konkurrieren können. L. Boháček

Konzerte

Altenburg

Die vielen Musikvereine unserer Residenz scheinen alle hiesigen musikalischen Kreise absorbiert zu haben, leider durchaus nicht zum Vorteile der Kunst. Die meisten Vereinsmitglieder wollen sich unterhalten durch Spiel und Lied, durch gewisse Saison-Neuheiten aus der Feder einiger Wiener Operetten-Götzen. Nur eine kleine Gemeinde erwartet von der Musik Befriedigung edlerer Bedürfnisse. Künstlerisch ernste Solistenkonzerte mögen daher von auswärts nicht auf hiesigen Boden verpflanzt werden, ein empfindliches finanzielles Opfer wäre dann die Frucht. Erfreulicherweise bringen aber ab und zu einzelne Vereine oder die Aufführungen im Hoftheater die Gelegenheit, namhafte Künstler und ihre Leistungen kennen zu lernen. So ist z. B. S. Karg-Elert als moderner Komponist mit einem starken romantischen Einschlag auch hier in den Kirchen-Konzerten des Herrn Kantor P. Börner und des Herrn Organist E. Wähler mit seiner doppelchörigen Kantate „Schmückt das Fest mit Maien", einigen Choral-Improvisationen (aus op. 65) und mit „Sonatine op. 74" — kurzen Bericht über die Uraufführung des letztgenannten Werkes sandte ich schon — zu berechtigter Anerkennung gelangt. Im ersten Abonnement-Konzerte der Herzogl. Hofkapelle (19. Oktober) bot die Kammersängerin Frau Minnie von Frenckell-Nast aus Dresden mit bekannten Opern-Fragmenten ausserordentlich feine Gesangsleistungen. An demselben Abend spielte Herr Meyer (Mitglied d. Hofkapelle)

auf seiner prächtigen Viola alta eine Suite von Bach-Ritter, ferner Frau Meyer und Herr Herbert (Mitglieder d. Hofkapelle) ganz reizend zwei Konzertsätze für Harfe und Flöte mit Orchester von Mozart. Eine Fülle von Darbietungen entfaltete der 7. Sängertag des „Osterländischen Sängerbundes" mit seinen 14 Bundesvereinen, von denen der „Liederkranz"-Gera unter Leitung seines Ehrendirigenten, Kantor E. Hientzsch, mit dem Vortrag des „Totenvolk" von Hegar die künstlerische Höchstleistung des Tages erreichte. Sodann feierte der Altenburger Männergesangverein am 16. November sein 48. Stiftungsfest mit dem Vortrage von „Volksliedern aus fernen Landen", die meisten in Bearbeitung von Hugo Jüngst. Der Verein gestaltete unter Leitung seines Chormeisters, Herrn Seminarmusiklehrer L. Landmann, viele der vorgetragenen Gesänge zu echten Schmuckstückchen volkstümlicher Kunst. Der anwesende Bearbeiter und Ehrenmitglied des Vereins, Herr Prof. H. Jüngst, wurde sehr gefeiert. Die junge ausgezeichnete Geigerin, Frl. Kath. Bosch-Leipzig und die rühmlichbekannte Lautensängerin, Frl. Mar. Geyer-Berlin verschönten und vervollständigten das Programm. Das 2. Abonnement-Konzert der Herzogl. Hofkapelle (18. Novbr.) erweckte besonderes Interesse durch die Mitwirkung des Leipziger Lehrergesangvereins mit ca. 300 Sängern unter Leitung des Herrn Prof. Sitt. Herr Hofkapellmstr. R. Gross, der schon im 1. Abonnement-Konzerte mit der „Eroica" und „Ouvertüre Leonore No. 3" zwei gleichbedeutende künstlerische Treffer erzielte, bot im 2. Konzerte die „Romantische Sinfonie" Esdur von A. Bruckner, Scherzo für grosses Orchester von E. Lendoai, Canzonetta für Streichorchester und Valse romantique für kleines Orchester von J. Sibelius in recht gelungenen Erstaufführungen. Am 14. Dezember führte die Singakademie Mendelssohns „Paulus" auf. Unter Mitwirkung einheimischer tüchtiger Solisten war die Gesamtwirkung eine recht stilvolle. Besonderes Lob verdiente der Dirigent, Herr Hofkapellmeister Gross, der mit gutdisziplinierten Sängern künstlerische Chorwirkungen herausbrachte.

E. Rödger

Berlin

Im dritten Vereinskonzert des Philharmonischen Chores brachte Herr Professor Siegfried Ochs die „Missa choralis" von Liszt, Wilh. Bergers wirksames, glänzend instrumentiertes Chorstück „An die grossen Toten" und das Schicksalslied" von Brahms zur Aufführung. Liszts im Jahre 1873 komponierte Missa wurde hier seit langen Jahren nicht gehört. Das ist verwunderlich und bedauerlich zugleich, zählt sie doch zu dem Wertvollsten und Erfindungsreichsten, was der Meister auf dem Gebiete der Kirchenmusik geschaffen hat. Worin das Werk ganz besonders sich abhebt von gleichartigen Schöpfungen der letzten Jahrzehnte ist das Überwiegen des vokalen Teils dem instrumentalen gegenüber. Es ist ganz auf intime Wirkung angelegt, das äusserlich glänzende fehlt ihm schon allein durch den Fortfall des Orchesters. Auch das Zurücktreten der Soli vermindert die Farbigkeit. Aber der breite Strom edler Melodik, der das Ganze durchflutet, und die wunderbare Stimmung, die über einzelnen Partieen ausgebreitet liegt, sind wohl geeignet, dem Hörer das Fehlen stärkerer Kontraste und äußeren Glanzes vergessen zu machen. Schöne, stimmungs- und wirkungsvolle Stücke von grossem klanglichen Reiz sind das „Gloria", das „Sanctus" und das liebliche „Benedictus". An der wohlgelungenen, von Herrn Prof. Ochs mit grosser Liebe und Sorgfalt vorbereiteten Ausführung waren beteiligt neben dem Philharmonischen Chor Frau Elfriede Goette (Sopran), Frau Paula Weinbaum (Alt), Herr Anton Bürger (Tenor), Herr H. Harzen-Müller und Dr. Fr. Hopf (Bass) und Herr Musikdirektor Irrgang an der Orgel.

Im Blüthnersaal veranstaltete Herr Sam. Franko aus New-York ein „Orchester-Konzert alter Musik". Kompositionen deutscher Meister des 18. Jahrhunderts zierten das Programm. An der Spitze stand Dittersdorfs Divertimento Ddur. Das Werk besteht aus sieben kurzen Sätzen mit programmatischen Überschriften, deren jede ein menschliches Temperament bezeichnet (der Stolze, der Bescheidene, der Melancholische usw.). Dittersdorfs Musik ist ein hübsches Tonspiel von gewissen kleinen Reizen. Es folgten eine dreisätzige Sinfonie gmoll von Joh. Christ. Bach, dem jüngsten Sohne des Altmeisters, mit einem prächtigen Eingangssatz und markigen Andante und ein Konzert amoll für Orchester und zwei Klaviere von Conr. Friedrich Hurlebusch (1690—1765), das ein schönes, stimmungsvolles Adagio enthält. Sehr feine, anmutige Musik hörte man dann in Joh. Adolph Hasses Balletsuite „Piramo e Tisbe", deren einzelne, in ihrem orchestralen Gewand ungemein pikanten und in Rhythmik und Melodik überaus reizvollen Sätze lebhafte Zustimmung erweckten. Diese Tanzsuite dürfte heute noch jedem Orchester willkommen sein. Den Schluss des Abends bildete eine Jugendsinfonie — Adur, Köch. Verz. 201 — Mozarts. Die Werke erfuhren durch das Blüthner-Orchester unter Leitung des Herrn Franko eine sorgfältig vorbereitete, treffliche Ausführung.

Im Saal Bechstein gab der Baritonist Herr Wilhelm Guttmann einen Liederabend, dessen Programm sich aus Kompositionen von Schubert, Brahms, Jul. Weismann und Rich. Strauss zusammensetzte. Sein Bariton, der in der Höhe allerdings nicht recht ausgiebig ist, klingt sympathisch; gegen die Intonation ist im Ganzen nichts einzuwenden, auch nichts gegen die Deutlichkeit der Aussprache. Seinem Vortrag wusste Herr Guttmann aber keinen besonderen Reiz zu verleihen, eine Anzahl Lieder von Schubert und Brahms, die ich hörte, sang er mit ziemlich gleichförmigem, weichlichem Ausdruck.

Der französische Pianist Maurice Dumesnil, der sich in der Singakademie vorstellte, verfügt über eine geläufige Fingerfertigkeit. Sein Anschlag ist aber so wenig geschmeidig, sein Vortrag so farblos, dass man ihm unmöglich längere Zeit zuhören kann. Ich hatte nach kleineren Stücken von E. Moór und Mendelssohn mehr als genug.

Josef Pembaur bot seiner Hörerschaft ein Beethoven-Lisztprogramm. Über das technische Vermögen des Künstlers, das ihm nur als Mittel zum Zweck dient, ist nichts mehr zu sagen. Aber an seiner Darstellungsweise bleibt immer wieder hervorzuheben die geistige und seelische Innerlichkeit, der poetische Reiz. Was ich hörte, die 32 Variationen cmoll und die grosse fmoll-Sonate op. 57, spielte der Künstler mit absoluter Vollendung, Bewunderung erregend nicht nur durch den fein gegliederten charakteristischen Vortrag, sondern auch durch die Klarheit und Sauberkeit der Technik.

Fräulein Maria Freund, deren Liederabend in der Singakademie stattfand, besitzt nicht nur eine wohllautende und gutgebildete Mezzosopranstimme, sondern auch ein ansprechendes Gesangstalent, das bei Gesängen ernsten und verträumten Inhalts am wirksamsten zur Geltung kommt. Am Flügel begleitete Herr Erich J. Wolff sehr fein.

Adolf Schultze

Der Geiger Alexander Schmuller, der mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Ossip Gabrilowitsch ein Konzert gab, verfügt über wenig grossen aber weichen Ton und mässige Technik. Er stellte sich in den Dienst eines Violinkonzerts (Manuskript) von Wladimir Metzl, dessen erster Satz einen erfreulichen Eindruck hinterliess, während die Wirkung der beiden folgenden Sätze durch ungöttliche Längen untergraben wurde.

Hans Bottermund ist auf dem Wege, einmal ein guter Cellist zu werden, was ihm dazu noch fehlt, ist Kraft und Glanz vor allem im Passagenspiel und ein prägnanteres Pizzicato. Seine musikalische Begabung ist eine gesunde, gutes versprechende. Sein Begleiter Josef Pembaur assistierte ihm vortrefflich.

Am 13. Jan. führte E. Jaques-Dalcroze eigne Kompositionen mit dem Blüthner-Orchester und dem Chor der Musikalischen Gesellschaft auf. Angemessene Vertreter der Solopartien waren Frau Jaques-Dalcroze, Frau Goetz-Levy und Dr. P. Deutsch. Viel Neues ist vom Komponisten nicht zu melden, seine Musik ist die der Liedertafel im freundlichen Sinne, verspätete, etwas überreife Früchte der Berliner Schule.

Das 4. Symphonie-Konzert des Blüthner-Orchesters unter Sigmund v. Haussegger brachte als Neuheit eine Tragische Ouvertüre von Ernst Boehe, ein grosszügiges Stück von starker Gestaltungskraft und sehr wirkungsvoller Instrumentation. Der Durchführungsteil fiel gegen den Hauptsatz zwar etwas ab, es schien, als wenn der Autor der angerufenen Geister nicht Herr zu werden vermöchte, diesen Eindruck machte jedoch die grandiose Reprise mit Coda vollständig vergessen. Bei der Eroica fiel eine gegenüber der traditionellen Auffassung stark persönliche Zeichnung besonders in den Tempi auf. Als Solisten war das Russische Trio mit einem Tripelkonzert von Beethoven engagiert. Mit hoher Künstlerschaft entledigten sich die Brüder Press ihrer Aufgabe, während das Klavier etwas indifferent anmutete.

Käthe Neugebauer-Ravoth unterzog sich der anerkennenswerten Aufgabe eines Liederabends mit modernem Programm. Ihr Organ spricht im mezzoforte und darüber hinaus gut an, wird jedoch im piano tonlos und matt. Sollte das nicht in erster Linie in der Atemführung begründet sein? Aus ihrem Programm verdienen die in Glut getauchten Zigeuner-

melodien von Dvořák und zwei Lieder von Haussegger: „Bleib mein Trauter" und „Sommer ist ne schöne Zeit" hervorgehoben zu werden.

Über ein vorzüglich gebildetes edles Organ verfügt der Sänger William Pitt Chatam; wenn er ein Forsieren in der Höhe vermeiden wollte, würden seine auch in musikalischer Beziehung fein nüancierten Darbietungen ihm unter den Liedersängern einen ersten Platz sichern. K. Schurzmann

Braunschweig

Die zeitweise beängstigende Konzertflut verlief sich ruhig, ohne sichtbaren oder vielmehr hörbaren Schaden angerichtet zu haben. An der Spitze standen die Sinfoniekonzerte des Hoftheaters unter Leitung des Hofkapellmeisters Hagel. Im 1. führte sich der Leipziger Geiger G. Havemann vorzüglich ein; das 2. war Wagner gewidmet, Gabr. Englerth sang drei seiner Lieder mit Orchester, die Hofkapelle spielte die Jugendsinfonie, „Eine Faust-Ouvertüre", „Siegfried-Idyll" und die „Tannhäuser"-Ouvertüre. Das 3. gestaltete sich ähnlich, Frieda Hempel (Berlin) und der Dirigent pflückten reiche Lorbeeren, jene namentlich nach der Susannen-Arie aus „Figaros Hochzeit" von Mozart. Die Kammermusik pflegten der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieler, Kammermusiker Vigner und Meyer) und die Trio-Vereinigung (Frl. L. Hoffmann, Kammermusiker Wachsmuth und Steinhage); jener bewegt sich vorzugsweise auf klassischem und romantischem, diese nur auf modernem Gebiet, beide ergänzen sich gewissermassen und stehen auf gleicher Höhe. Aus der Menge der Gäste ragen hervor die Geiger Fr. Hegedüs und unser zweiter Konzertmeister Mühlfeld, die Sängerinnen Fr. Feldhausen und Mila Albrecht. Direktor Settekorn feierte mit dem Cäcilien-Verein das Andenken von Fr. Liszt, Musikdirektor A. Therig den Totensonntag durch das Requiem von Sgambati mit dem Bachverein und Kammersänger Strathmann-Weimar, Hofmusikdirektor M. Clarus den Busstag durch Händels „Josua" mit dem Chorgesangverein und den Solisten Elsa Richter, A. Aschaffenburg-Frankfurt a. M., W. Favre u. O. Werth-Berlin. Eine Woche konnte die Überschrift tragen „Die Sachsen in Braunschweig". Frau Rüsche-Endorf-Leipzig sprang für Gabr. Englerth (Brünnhilde) in der „Walküre" ein, zwei Tage später sollte Erika-Wedekind-Dresden in der „Euterpe" singen, musste aber in letzter Stunde absagen, Al. Sanden gastierte dreimal und Prof. Buchmayer-Dresden veranstaltete mit den beiden Schwestern Gäbler im Hoftheater eine Aufführung der „klassischen Tänze am fränzösischen Hofe des 17. Jahrhunderts." Rita Sacchetto tanzte einen ganzen Abend Liszt. Das hiesige Nordische Vokaltrio der Geschwister Koch gab mit dem Kantor Wilms (Orgel) und dem Domchor ein vielbesuchtes Weihnachtskonzert. Die ehemalige Hofopernsängerin M. Ruzek führte mit ihren Gesangsschülerinnen „Zehn Mädchen und kein Mann" von Suppé auf. „Nun Stille nah und fern".

Ernst Stier

Dessau

Der Monat Dezember zeichnete sich durch eine kaum dagewesene Dürftigkeit auf dem Gebiete des Dessauer Konzertlebens aus. Nur eine einzige derartige Veranstaltung kam in Frage: das dritte Abonnementskonzert der Hofkapelle. Als Solist des Abends bot Henri Marteau zunächst Mozarts Violinkonzert D dur (Köchel-Verz. Nr. 211). Klassisch wie das Werk zeigte sich auch Marteaus Spiel, so wundervoll abgeklärt, so ideal schön in Ton und Vortrag, so tief beseelt und empfindungsvoll im Ausdruck. Des weiteren brachte Henri Marteau seine eigene Suite für Violine und Orchester a moll op. 15 zu Gehör, ein Werk, das wohl interessante Einzelzüge aufweist, aber als Ganzes berechtigten Forderungen nur in bescheidenerem Masse zu genügen vermag. Als Neuheit erschien Smetanas sinfonische Tondichtung „Vysehrad" in prächtiger Wiedergabe und in feurigem Schwung und leuchtender Farbenglut am Ende des Programmes Richard Straussens „Don Juan".

Ernst Hamann

Dortmund

Im Musikleben unserer Stadt ging es im Laufe der letzten zwei Monate besonders lebhaft zu. Der Musikverein unter Professor Janssen veranstaltete anfangs Dezember eine zweitägige Liszt-Feier am Fredenbaum, die in der Hauptsache recht würdig verlief, aber das alte Problem „Liszt als Komponist" einer weitern Klärung bei uns nicht entgegenzuführen vermochte. Der erste Tag brachte den „Christus" der zweite die Bergsinfonie, den 13. Psalm, das A dur-Konzert, die Totentanz-Paraphrase und eine Anzahl Lieder. Die reifste Leistung bot der Chor am ersten Tage. Der Bergsinfonie mangelte es an ausreichender thematischer Plastik und das A dur-Konzert, das in Anatol von Rössel einen guten Interpreten hatte, litt arg unter Inkongruenzen zwischen dem Solisten und dem unter Janssen begleitenden Orchester. Die Wahl der Solisten: Johanna Dietz, Meta König, Walter Kirchhoff und Max Troitzsch war für die Zwecke dieser Festfeier glücklich zu nennen.

Ungemein rege und vielseitig war die Tätigkeit unserer Philharmoniker in den Sinfonie- und Solistenkonzerten unter Hüttner. Das Neue nahm auch in den letzten Wochen einen breiten Raum in den Programmen ein. Nur einiges sei hier genannt: Symphonie singulière von dem Schweden Fr. Berwald, eine Sinfonie in A dur von dem verstorbenen Direktor der Weimarer Musikschule E. W. Degener, ein nicht sonderlich tiefes Werk, die B dur-Suite op. 4 von R. Strauss, der „Gnomentanz" von K. Bleyle, das sinfonische Poem „La belle au bois dormant" von Bruneau, die „Arkadische Suite" von Ph. Scharwenka, ein hier noch unbekanntes Concerto grosso (Nr. 17) von Händel, die Kleist-Ouvertüre von R. Wetz, die Legende „Zorohayda" von Svendsen, „Cortège et air" von Debussy, die Ballettsuite von Grétry-Mottl. Man sieht, einen starren Parteistandpunkt gibt es hier nicht, und das ist, mag auch der musikalische Wert des Gebotenen ungleich sein, für den Hörer, der sich orientieren und selbst ein Urteil bilden will, von nicht zu überschätzender Bedeutung. Auch an Liszt sind das Orchester und seine Leiter nicht achtlos vorübergegangen. Das 8. Sinfoniekonzert war dem Meister ausschliesslich gewidmet und brachte u. a. die Faustsinfonie, Tasso und das A dur-Konzert in vortrefflicher Ausführung, an der auch der hiesige Pianist W. Eickemeyer einen wesentlichen Anteil hatte. Solistisch betätigten sich im Rahmen dieser Konzerte mit gutem Erfolge G. Gumprecht (C dur-Violinkonzert von Haydn), R. Buchbinder (Violinkonzert von R. Strauss), Margarete Reichhardt (g moll-Konzert von Bruch) und Lilli Asche (a moll-Konzert von R. Schumann). Die c moll-Sinfonie von Haydn, die pathetische Sinfonie von Tschaikowsky, die Sinfonie „Aus der Neuen Welt" von Dvořák, die Mirjam-Sinfonie von Gernsheim sind den ständigen Besuchern dieser Konzerte liebe Bekannte. Hugo Becker (Violoncell-Konzert von Dvořák, Stücke von Boccherini) und das Ehepaar von Kraus (Lieder und Balladen) ernteten reichen und verdienten Beifall. Durch letztere wurden wir mit drei ungemein liebenswürdigen Duetten von S. de Lange bekannt gemacht, von denen namentlich das zweite „Am Torweg" mit schlichten Mitteln tiefe Wirkungen erzielt.

Auf dem Gebiete des Orgelspiels und kirchenmusikalischer Veranstaltungen nehmen die Konzerte von C. Holtschneider, dem Organisten an St. Reinoldi und dem Leiter der Musikalischen Gesellschaft eine führende Stellung ein. In einem Orgelkonzert in der Synagoge und einer Kirchenmusik in St. Reinoldi gelangten u. a. eine Fantasie und Fuge in c moll von Ph. E. Bach, ein Choralvorspiel von J. S. Bach, ein Postludium von Kretzschmar, der Prologus tragicus von Karg-Elert und eine Pièce héroique von Bossi zum Vortrag, ausserdem durch den Chor der Musikalischen Gesellschaft in sauberer Ausführung a cappella-Kompositionen von Lassus und Palestrina, ferner der 137. Psalm von Liszt und durch den Reinoldikirchenchor eine motettenartige Komposition des hiesigen blinden Heinermann. Der Konzertmeister Schmidt-Reinecke, der Lehrer am Konservatorium G. Gumprecht — der unlängst auch das neu gebildete Konservatoriums-Streichquartett erfolgreich ins Treffen führte (f moll-Quartett von Brahms, Es dur-Divertimento von Mozart) — und die Sänger Ziegler und Dox partizipierten endlich am schönen Verlauf beider Veranstaltungen. Ausgezeichnetes bot auch im Rahmen des eben erwähnten Kammermusikabends der Gesanglehrer am Hüttner-Konservatorium, der Baritonist Fink-Garden in Liedern von Schubert, Brahms, R. Wetz und E. Strässer. Das Ritter-Quartett für das erste Konzert der Musikalischen Gesellschaft, hatte manche angelockt, ohne jedoch im Vortrage zweier Quartette von Schubert und Borodin den Beweis dafür zu erbringen, dass die Vereinigung von zwei Arm- und Kniegeigen einen Fortschritt auf klanglichem Gebiete gegen früher bedeute. Professor Ritters Spiel auf seiner Viola alta dagegen fand wieder verdiente Beachtung.

Mit einem fast zu umfangreichen Programm trat diesmal der Lehrergesangverein unter R. Laugs in seine Saison ein. Immerhin bewies es, dass ihm daran liegt, nur wirklich Wertvolles in den Kreis seiner Bestrebungen zu ziehen. Der a cappella-Gesang war diesmal nur im „Liebesmahl der Apostel"

von Wagner, dem noch volle Konzertreife fehlte, vertreten. Schöne Leistungen dagegen bot der Verein in dem Hymnus „Dem Vaterland“ von H. Wolf, dem „Winzerchore“ aus dem „Prometheus“ von Liszt, dem „Deutschen Heerbann“ von Woyrsch und der „Morgenhymne“ von G. Henschel. Der Pianist H. Hermanns spielte mit technischer Glätte und Bravour das Esdur-Konzert von Liszt.

Auch im ersten Konzerte des Dortmunder Frauenchors (Direktion: Rob. Schirmer) hatte man der Wiederkehr des 100. Geburtstages Liszts gedacht, und zwar durch Aufführung des 137. Psalms. Daneben gab es in mehr oder weniger guter Wiedergabe Chöre von Schubert, Brahms, A. Jensen, W Berger und J. Rheinberger zu hören. Frau Fischer-Maretzky bot bedeutende Proben subtiler Vortragskunst im Liedergesange.

Fr.

Leipzig

Das Böhmische Streichquartett interessierte an seinem vierten Kammermusikabend ganz besonders durch die Erstaufführung des Ddur-Quartetts op. 13 von Hans Pfitzner, das allerdings wohl nur für Leipzig eine Neuheit war und im übrigen als eines der Werke zu gelten hat, das Pfitzner als einen unserer klarsten, gesundesten und nach billigen Effekten nicht im geringsten geizenden Komponisten kennzeichnet. — Gleiche Erfolge erspielten sich das Sevcik-Quartett, der jugendliche Pianist Walter Georgii und der eminente Geiger Fritz Kreisler, die beide am Stichwahltage vor fast leeren Bänken konzertieren mussten. Mehr Glück hatte Yvette Gilbert, die uns jetzt ihre heimatlichen Chansons historisch vorführt. Bekanntlich hat sie in Deutschland mancherlei „Modernes“ angeregt, sei es das Überbrettl oder Ludwig Wüllner und dgl. Als „Meister“ ist sie noch heute unerreicht: die „Diseuse“ von Temperamentes Gnaden, nicht minder von der Grazien Gnaden. All ihr Tun und Lassen ist chic. Was wir Deutschen sonst nicht begreifen: hier ist das Theater ganz und gar Natur. Aber an Madame Gilbert gefällt uns doch nur das Grazile. Ihre Tragik ist uns grässlich. Freilich auch hier ist sie als Diseuse eine Meisterin. Es ist der vollendete Schein des Erlebens, der ihre Darstellung bedeutsam macht. Ihre exzellenten Begleiter sind Gaston Blanquart (Flöte) und Gustave Ferrari (Klavier).

♯

Tief und nachhaltend waren die Eindrücke, die man am 16. Januar aus dem Städtischen Kaufhaus mit heimwärts nahm. Artur Schnabel und Carl Flesch hatten sich zusammengetan, um dem nach reiner Kunst Dürstenden aus klarem Bronnen eine ungetrübte Labung zu verabreichen. Die beiden Künstler spielten ihr Programm (Sonaten von Mozart: Bdur, Brahms: dmoll, Beethoven: Adur, op. 47) mit solcher Hingabe und Stilreinheit, dass auch die anspruchsvollste Kritik entwaffnet die Feder sinken lassen muss. Nur der Wunsch, dass wir bei Gelegenheit eines einzigen Konzerts zweier solcher Meister ihrer Instrumente neben den Klassikern gern einen Lebenden gehört hätten, sei füglich noch ausgesprochen. Die teilnahmsvolle, mässig grosse Zuhörerschaft konnte sich am Schlusse der Darbietungen nicht genug tun an Ovationen und schien den Spielern die übliche Draufgabe einiger Nippsachen abtrotzen zu wollen, ein Wunsch, dem nicht stattzugeben jene geschmackvoll genug waren.

Ein paar Tage später las Richard Dehmel eine Reihe seiner Dichtungen — meist lyrischer — vor. Vom musikalischen Standpunkt aus bot der Abend einmal deshalb viel des Interessanten, weil der Rezitator seinen Vorträgen eine kurze Ansprache über poetische und musikalische Lyrik vorangehen liess, die, ohne immer durchaus originell zu sein, doch manche wertvolle Anregung gewährte, sodann aber auch, weil die Sängerin Frau Thea v. Marmont ein Dutzend Lieder, deren Texte von Dehmel herrühren, zur Wiedergabe brachte — Lieder, als deren hauptsächlichste Komponisten Ansorge, Reger, Schönberg, Streicher, Vriesländer, Posa und R. Strauss genannt sein sollen. Die der jeweiligen gefühlsweiten Lyrik entsprechenden zumeist in breite melodische Bogen gesponnenen Kompositionen lagen der Interpretin gerade sehr günstig, da ihre gute auf halbem Wege entgegenkam. Lediglich in der Höhe besass die Stimme ab und zu noch einen gequälten Beiklang. Dass ihre musikalische Auffassung aber nur wenig Wünsche unerfüllt liess, machte im Hinblick auf die Schwierigkeit fast aller von ihr vermittelten Gesänge einen sehr sympathischen Eindruck.

In Frl. Norah Drewett, die wir zum ersten Mal in Leipzig hörten, lernten wir ein sympathisches Talent kennen, das vorläufig noch auf den Vortrag kleinerer Formen angewiesen ist, als dass es höher gestellten Ansprüchen Genüge leisten könnte. So lag ihrer gegenwärtigen Gestaltungsfähigkeit die leichtspielerische Art Rameaus, Scarlattis und des Schubertschen Ddur-Rondos (aus op. 53) am glücklichsten. Fanden auch vier von ihr ebenfalls gespielte Chopinsche Balladen bei dem echt weiblichen Sentiment der Konzertgeberin einen günstigen Nachhall, so wurde sie diesen nach jeder Seite hin anspruchsvollen Werken weder in technischer Beziehung (Unklarheit der Bassführung) noch rücksichtlich der Geschlossenheit der Form vollständig gerecht. Einige Präludien von Debussy fasste sie recht hübsch auf, ohne ihnen indes, wo es nötig, das jenem Komponisten eigentümliche schillernde Kolorit verleihen zu können. Ausser der doch recht äusserlich wirkenden „Etude en forme de Valse“ von Saint-Saëns präsentierte Frl. Drewett noch eine Passacaglia und Fuge op. 25, worin sich ihr Komponist J. Weismann allzusehr auf die ihm selbst sichtlich fern liegende Seite einer spekulativen modernsten Richtung schlägt, sowie eine durch Worte A. Bertrands inspirierte, „Ondine“ betitelte Klavierfantasie des Jungfranzosen M. Ravel, in der ebenfalls starke fremde Nachwirkungen — besonders solche die von Debussy und zwar nicht die günstigsten — über die Persönlichkeitswerte des Komponisten Oberhand zu gewinnen streben.

Dr. Max Unger

Ein erfolgreiches Konzert gab der Königl. Kammersänger Franz Egénieff unter Mitwirkung des Pianisten Alfredo Cairati im Kaufhause. Neben einem bedeutenden Vortragstalent, besitzt ersterer eine schöne, umfangreiche Baritonstimme, welche sich durch kräftigen, edlen Klang besonders auszeichnet. Daher war er für die Lieder von Schubert, Schumann, Hugo Wolf und für die Balladen von Karl Löwe ein trefflicher Interpret. Auch der Pianist A. Cairati, welcher Kompositionen von Chopin, Bayzini-Cairati, Scarlatti etc. vortrug, hinterliess als Solist und Begleiter der Gesänge einen sehr günstigen Eindruck. Aus seinem anmutigen, feinschattierten Spiel hört man fleissiges und ernstes Studium heraus. In technischer Hinsicht wäre noch mehr Abrundung und schärfere Ausarbeitung zu wünschen. Die Leistungen beider Künstler fanden reiche Anerkennung.

Oscar Köhler

Aus dem angekündigten Quartettabend der Rebner-Vereinigung wurde wegen Erkrankung des Herrn Natterer ein Sonatenabend, den die Herren Rebner und Friedberg bestritten. Jeder ein vortrefflicher Künstler, boten die beiden Frankfurter in gemeinsamem Musizieren ganz Herrliches mit dem technisch untadeligen, geistig ausserordentlich belebten und anregenden Vortrage von R. Strauss' Esdur-Sonate, M. Regers fismoll-Sonate und der Cdur-Fantasie von Schubert, die mit den entzückenden Variationen über „O du Entriss'ne mir“ besonders ansprach.

Der Baritonist Otto Werth aus Berlin (früher in Leipzig) hat sich seit Jahren hier nicht hören lassen. Er ist ein ausserordentlich geschmackvoller und gebildeter Sänger, der, gestützt auf schöne stimmliche Mittel auch Aufgaben schwierigerer Art in vollem Umfange zu lösen vermag. Der Eindruck seines Brahmsabends war ein in jeder Beziehung hocherfreulicher.

Im dreizehnten Gewandhauskonzert erschien als Neuheit für Leipzig E. Elgars Violinkonzert in hmoll, ein Werk, das, obwohl es von dem vortrefflichen Gewandhauskonzertmeister Wollgandt bei hohen Anforderungen an den Spieler in künstlerisch hochbedeutsamer Weise vermittelt wurde, keinen nachhaltigen Eindruck hervorbrachte. Elgar schreibt nicht uninteressant, er hat auch Erfindung und versteht zu formen, allein — es spricht kein durch Tiefe und allseitige Bildung befruchteter musikalischer Geist aus diesem Opus. Das Gewandhausorchester bot unter Nikischs anfeuernder Führung Franz Schuberts Cdur-Sinfonie in einer ganz wundervollen Ausführung und Carl Reineckes überaus fein und reizvoll gestaltete Ouvertüre zu Calderons „Dame Kobold“, eins seiner Jugendwerke (aus den Jahren 1854—55).

Ernst Müller

Magdeburg

Das Musikleben der letzten Wochen brachte uns in erster Linie drei Chorkonzerte: am 13. November das erste diesjährige Konzert des Lehrergesangvereins, am 20. eine Aufführung der Volkssingakademie und am 26. ein nochmaliges Lisztkonzert des Reblingschen Gesangvereins. Aus dem Programm des Lehrergesangvereins, der sich unter Musikdirektor Krug-Waldsees Leitung hinsichtlich musikalischer Sicherheit,

Klangfülle und Vortrag zu einer anerkennenswerten künstlerischen Höhe entwickelt hat, verdienen besondere Erwähnung Adolf Brandts „Die Flamme“, eine schwungvolle und packende Komposition des Seniors der Magdeburger Musiker, „Wanderers Nachtlied“ von Franz van der Stucken und „Der Feuerreiter“ von Mathieu Neumann. Der wohlgeschulte „Krug Waldsee-Damenchor“ brachte auch diesmal durch einige Vorträge angenehme Abwechslung in das Programm und zwar ausschliesslich mit Kompositionen Krug-Waldsees, „Hüte dich“, „Frühlingslied“, und „Der Stieglitz und 's Zeiserl“. Ein „Ave Maria“ desselben Komponisten für gemischten Chor vereinigte beide Vereine. Frl. Sitt wies sich mit Stücken von Bruch, Viotti und Wieniawski als eine geschmackvolle und technisch gut gebildete Geigerin aus. Die von Kapellmeister Albert Mattausch geleitete Volkssingakademie brachte ein Werk zur Aufführung, das es fraglos verdiente, öfter auf den Programmen unserer gemischten Gesangvereine zu erscheinen: Hugo Röhrs, des Münchner Hofkapellmeisters, weltliches Oratorium „Ekkehard.“ Das wirkungsvolle Werk, das trotz seines reichlich zehnjährigen Alters für Magdeburg Novität war, zeigt Hugo Röhr bereits auf der Höhe einer durchaus modernen aber keineswegs extravaganten Kompositionskunst, die wohl Zeugnis ablegt von einem eindringenden Studium Richard Wagners, indessen doch inhaltlich durchaus ihre Selbständigkeit bewahrt. Auf Einzelheiten einzugehen ist hier nicht der Raum; es sei daher nur auf ganz wenige Stellen hingewiesen, wie die Einleitung zum zweiten Teil, „Virgil“, die mit ihrem feinen Fugato die mittelalterlich strenge und doch sinnige Stimmung der Poesie wunderbar zeichnet, die Abschnitte „Weihnachten“ und „Auf dem Hohentwiel“. Die stark in den Vordergrund tretenden Solopartien waren durch die Damen Käte Becker (Hadwig und Benedicta) und Anna Stahlknecht-Borgwardt (Praxedis) sowie die Herren Max Giesswein (Ekkehard) und Max Leue (Cralo) zur Zufriedenheit besetzt, die verhältnismässig gering bedachten Chöre waren mit Liebe und Sorgfalt einstudiert. Das dritte Chorkonzert brachte Liszts Missa solemnis (Graner Messe.) Der Reblingsche Kirchengesangverein war unter Professor Fritz Kauffmanns Leitung mit feinem Verständnis auf die zahlreichen grossen Schönheiten des selten gehörten Werkes eingegangen. Die Graner Messe ist kein Werk, das man als gleichwertig neben Beethovens Missa solemnis oder Bachs hmoll-Messe stellen könnte, dazu fehlt ihr die gewaltige, aus den Urtiefen religiösen Bedürfnisses quellende Kraft und Grösse, aber sie spricht doch, gelegentlich in fast weltlich anmutender Weise, die Sprache echter und inniger Frömmigkeit. Das gilt namentlich von den letzten Stücken: Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, zu deren reiner Höhe sich die übrigen, Kyrie, Gloria und Credo, nur in einzelnen Partien erheben, denen gegenüber andere von gewissen Äusserlichkeiten nicht ganz frei zu sprechen sind. Die feine Ausführung der Chorteile liess nur bedauern, dass der Verein nicht über ein, namentlich in den Männerstimmen noch ausgiebigeres Stimmenmaterial verfügt; die Solosätze wurden von dem Berliner Gesangsquartett der Damen Elisabeth Ohlhoff und Marie Seret van Eyken und der Herren Anton Kohmann und Hjalmar Arlberg stimmlich schön und mit warmem Vortrag, gesungen.

Von sonstigen Konzerten sei zunächst ein gelungener Liederabend des Magdeburger Konzert-Quartetts der Herren Aulich, Kellner, Wiese und Treger erwähnt, in dem sich zugleich der Rotterdamer Cellovirtuose Hans Kindler mit dem Vortrag der Variations symphoniques von L. Boëllmann sowie kleineren Sachen von Locatelli, Valensin und Popper als ein Künstler ersten Ranges auswies. Am 27. November gab Sascha Culbertson unter Mitwirkung von Emerich Kris ein leider schwach besuchtes Konzert, in dem er mit Werken von Tartini, Wieniawsky und Paganini aufs neue seine staunenerregende Virtuosität bewies (Le Trille du Diable, Violinkonzert dmoll, God save the King); zu Beethovens Kreutzersonate fehlt ihm doch noch die nötige Abgeklärtheit und Verinnerlichung. Emerich Kris bewies mit Liszts Tarantella und Venetia e Napoli ein virtuoses und mit Schuberts Rondo ein stilsicheres Können. Das letzte Fürstenhofkonzert des Städtischen Orchesters unter Krug-Waldsees Leitung erwähne ich vor allem deshalb, weil es neben Bekannterem Friedrich Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama“, die schon im letzten Winter einmalig bei uns aufgeführt wurde, wiederholte. Mehr noch als beim ersten Male drängte sich mir die Überzeugung auf, dass man es hier mit einem Werke von hohem künstlerischem Werte zu tun hat. Ohne irgend wie in die Schwächen und Irrtümer der Programmatik zu verfallen, vermag es, man kann fast sagen im Sinne der Wagnerischen Ouvertürenauffassung, das Wesentliche des Dramas an sich, das gewaltige Ringen zweier dramatischen Mächte zum Ausdruck zu bringen und das mit einem natürlichen Erfindungsreichtum und einer kraft- und saftvollen Orchestersprache, die ihres gleichen sucht. Neben diesem prachtvoll herausgebrachten Werk interessierten besonders die Solovorträge der jugendlichen Harfenistin unseres städtischen Orchesters, Frl. Elisabeth Fischer, die sich mit Stücken von Gabriel Pierné, Johann Snoer und Albert Zabel (Fantasie Caprice, Capriccio, Am Springbrunnen) als eine virtuose Künstlerin ihres Instruments auswies. Einen Brahmsabend des Tonkünstlervereins (Kammermusik) am 13. November und einen Beethovenabend von Frédérik Lamond am 29. November konnte ich wegen Kollision mit anderen Veranstaltungen nicht besuchen.

Dr. W. Haeser

München

Eine durch Jahre mit Bedauern empfundene, durch die Auflösung des „Orchester-Vereins“ gerissene Lücke hat sich nunmehr geschlossen. Unter dem Namen „Neuer Orchester-Verein“ trat vor kurzem eine neugebildete Vereinigung in die Öffentlichkeit, um unter Leitung Herm. Zilchers im Zusammenwirken mit einem aus Solisten und Musikfreunden zusammengestellten Kammerchor zunächst für ein gar zu sehr vernachlässigtes Werk von Berlioz einzutreten. Es darf wohl als ein positives Verdienst gelten, dass sich die Ausführenden einer Darbietung der biblischen Trilogie „Des Heilands Kindheit“ annahmen; um so mehr, als ein redlicher freudiger Eifer die Aufführung belebte und diese, abgesehen von einigen selbstverständlich bei einem Debut nicht ausbleibenden Ungleichheiten des Ensembles, eine durchaus hochanerkennenswerte war. Neben Herm. Zilchers durch Frische und sorgsame Umsicht erfreuende Direktion weckten die Leistungen der Solisten Frau Friess-Lanquillon, Dr. Stadler, Erwin Jank und Anton Schlosser lebhaftes Interesse. — Eines grossen Zudranges hatte sich auch das Konzert der „Deutschen Vereinigung für alte Musik“ zu erfreuen, welche ein wertvolles Kammermusik-Programm absolvierte: J. S. Bach mit seinen Söhnen Karl Phil. Emanuel und Johann Christian. — Der Pflege Bachscher Kantaten widmet sich auch in diesem Jahr wiederum die Münchener Bach-Vereinigung, in deren 1. Konzert neben Frau Stern-Lehmann namentlich der Bassist Otto Schwendy und der ebenso gemüt- als geistvoll gestaltende Tenor Richard Tömlich sich Verdienste erwarben. Des letzteren Rezitativ und Arie aus der Kantate „Komm du süsse Todesstunde“ hätte aber einer wesentlich nachgiebigeren, elastischeren Begleitung bedurft, wodurch auch eine offenbare Unruhe in der Tongebung des Tenors sicherlich überwunden worden wäre. — Die Neue Kammermusik-Vereinigung, ebenfalls unter der Leitung unseres trefflichen Prof. Schmid-Lindner konzertierend, nahm neben verschiedenen Modernen, unter denen ganz besonders die vorzügliche und warm zu empfehlende aber äusserst schwierige Serenade für 11 Solo-Instrumente (5 Streich-, 5 Blas-Instrumente und Harfe op. 14 von Bernh. Sekles sowie Ludwig Thuilles meisterliches Sextett op. 5 hervorzuheben sind, u. a. auch Beethoven (Serenade op. 25) und Mozart (Terzette nach Metastasioschen Texten) in ihre Programme auf und bot mit letzteren der Sopranistin Stern-Lehmann, der Altistin Gabr. Roessle und dem Bassisten Erwin Jank dankbare Gelegenheit zu erfolgreicher Betätigung. — Im übrigen gab es noch eine schier unerschöpfliche Fülle von Kammermusik. Eine mnemotechnische Glanzleistung bot die Pianistin Cornelia Rider-Possart, welche auswendig Schumanns Quintett op. 44 und Schuberts „Forellen-Quintett“ mit dem Münchener Streichquartett spielte. Letzteres bereitete den Brucknerfreunden vor kurzem die besondere Freude, das Fdur-Streichquintett ihres Meisters zu geniessen (unter Mitwirkung des Bratschisten Hitzelberger.) Mit Iwan Knorrs durchaus nicht etwa tiefgründigem aber effektvollen, allerdings oft arg altmodischem Klavierquartett (op. 3) machten uns Herm. Zilcher, Melanie Michaelis, Emy Voegely und Margarete Guidde in brillanter Ausführung bekannt. Warum hingegen Marie Panthès und Robert Pollak mit einer Klavier-Violin-Sonate von Joseph Jongen (op. 27) aufwarteten, haben wir uns vergeblich gefragt. Damit söhnte auch ihr bestes Ensemble-Spiel nicht aus und hob die in Phrasen gekleidete Langeweile nicht auf. Auch Paderewskis Klaviersonate op. 21 ist trotz hübscher, wenn auch nicht selbständiger Momente keine innere Notwendigkeit. Immerhin, nebst Hugo Kauns poetischen „Waldesgesprächen“ eine Abwechslung auf dem Programm, was Anna von Gabain aus der Reihe vieler Kollegen hervortreten lässt. Mit delikatem Verständnis stellt der Klavierpoet Pembaur seine Programme

zusammen, indes Lamond meist die Aufnahmsfähigkeit seiner Hörer nach quantitativer Seite hin überschätzt. Ausser Friedheim, Backhaus, Gabrilowitsch liess sich auch Risler hören, dessen Interpretation von Liszts hmoll-Sonate zu dem denkbar Erhabensten auf dem Gebiete reproduktiver Kunst gehört. Wie hier seine geistige Durchleuchtung und die völlig im Dienst desselben aufgehende Technik — man könnte hier einschränkungslos von einer „Mimik der Hand" reden — so setzte bei dem als Zugabe gespielten Mephisto-Walzer von Liszt die phänomenale Virtuosität, bei welcher aber niemals die musikalische Idee, die seelische Vertiefung zu kurz kommen, in gespannteste Bewunderung. Eine grosse Technikerin mit auffallend schönem Ton ist Germaine Schnitzer; aber Schumanns fismoll-Sonate sollte sie gerade deshalb, d. h. weil diese Eigenschaften bei ihr nur Selbstzweck sind, nicht spielen. Bella della Vranceas Spezialität ist eine entzückende federnde Leichtigkeit des Anschlags, ein sprudelndes Temperament; Stilgefühl fehlt ihr noch. Bei Else Gipser fallen technische und deklamatorische Mängel auf, die ihr im Verein mit nervöser Erregtheit zum Verhängnis werden. Sie sollte den gesamten Muskelapparat lockern und Einzelton-Studien machen. Das Zusammenraffen von Phrasen ohne Egalisierung der Notenwerte führt naturgemäss zu formalen und technischen Verwirrungen. Eine ungemein gewissenhafte und hochmusikalische Pianistin ist Elsa Krüger. Poetischen Sinn, aber für den grossen Stil weder ausreichende Gestaltungskraft noch technische Ausdauer zeigt Hassler, der eine Reihe sehr reizvoller Klavierwerke von Hermann Unger zur Uraufführung brachte. Des gleichen Komponisten „Narrenlieder" (Bierbaum) sind tief angelegte und eine starke Wirkung ausübende Gesänge, denen Herm. Ruoff seine besten Kräfte lieh. Auch Gesänge von Weismann und August Reuss wusste Ruoff zu schönster Geltung zu bringen, sowie mit Berta Manz den feingestimmten Duetten von Hans Weisbach einen hübschen Erfolg zu ersingen. In dem Konzert der mit sympathischen Mitteln begabten Sängerin Valdis Jerener spielte der auch pianistisch beachtenswerte Komponist Heinrich Schalit sehr ansprechende „Charakterstücke" (Manuskript). Von dem Pianisten Rehbold wurde uns eine allerdings einseitige aber stupende Technik gerühmt, während wir andererseits gerade die Vielseitigkeit des Vortrages bei der trefflichen Virtuosin Langenhan-Hirzel bewundern, die u. a. das allzu selten gehörte Bdur-Konzert von Beethoven ganz köstlich wiedergab. Ihrem Abend verlieh die Direktion von Herm. Abendroth (Konzertvereins-Orchester) und dessen Aufführung der Beethoven zugesprochenen, von Fritz Stein-Jena herausgegebenen Cdur-Sinfonie doppeltes Interesse. — Wie wir Herm. Zilchers reizvolle Wiedergabe von Baldassare Galuppis Sonate neben seiner oft gerühmten Begleitungskunst nicht unerwähnt sein lassen möchten, so seien auch zwei neue sich mit Erfolg dem Begleitfach widmende Pianistinnen genannt: Tilla Schmidt-Ziegler und Martha Mündler-Haussmann, sowie der ebenfalls sehr tüchtige Pianist Dorfmüller. Ein Konzert, das wir leider nicht besuchen konnten, wurde uns als ganz besonders seines Zweckes — einer Lisztfeier — würdig geschildert: der mit unserem einheimischen Pianisten Prof. Ed. Bach von der hochangesehenen Lisztsängerin Johanna Dietz veranstaltete Lisztabend. Andere bekannte Namen — Koenen, Lehmann, Bosetti, Culp — seien der Kürze halber nur aufgezählt. Mit Prof. Schwickerath am Klavier boten Adrienne von Kraus-Osborne und Felix von Kraus in ihrem Lieder- und Duettenabend auserlesene Genüsse. Sympathische Talente lernte man in Ella Becht (Sopran) und Paula Brezina (Alt) kennen, während der Abend von Otti Roth-Hey durch ein hochbedeutendes Programm, dessen ganz vorzügliche Ausführung der Konzertgeberin zu grosser Ehre gereicht, auffiel. Vor allem erwiesen sich dabei Hermann Roths Bearbeitungen von Lully (Vorspiel, Szene und Ariette, sowie Arie aus „Armida") und J. S. Bach (Fünf geistliche Gesänge) nicht nur als wahre Perlen der Gesangsliteratur sondern auch als ungemein tiefwirkende und in jeder Hinsicht dankbare Konzertnummern. — Im Geigenfach gab es ebenfalls äusserst erfreuliche Begegnungen, u. a. mit zwei jungen Virtuosen: Josef Szigeti, dem zart und poetisch Empfindenden, und mit Culbertson, den man einen heranwachsenden Kreisler nennen könnte. Beide von hochentwickelter Fertigkeit und — wenn auch grundverschieden — echter musikalischer Unmittelbarkeit. Dass ein Culbertson Beethovens Kreutzer-Sonate (mit seinem routinierten Begleiter Emerich Kris) vorderhand nicht „beethovenisch" nachempfindet, ist vollkommen begreiflich. Eine jugendliche Geigerin Adèle Stoecker-Bloesch hat sehr hübsche Anlagen, müsste aber Rhythmik und Intonation strenger kontrollieren. — Unterhaltungsfrohe Zuhörerscharen zollten auch dem Lautengesang lebhaften Beifall; so den Sängern Rolf Rueff, Hans in der Gand und der skandinavischen Sängerin Astrid Jordan, in deren Konzert der bekannte Gitarrevirtuose Heinrich Albert eine Reihe von Solonummern bot, die durch nicht minder staunenswerte Gewandtheit als auch farbenreiche Klangfülle überraschten.

E. von Binzer

Wien

Das fünfte philharmonische Konzert (am 7. Januar) brachte zwei für Wien neue Stücke: eine viersätzige Suite op. 36 mit dem Gesamttitel „Piemonte" von L. Sinigaglia und M. Regers Lustspielouvertüre. Die Nebeneinanderstellung der beiden Novitäten erschien nicht glücklich. Die vier Sätze der Suite „Piemonte" mit den Überschriften „Durch Wald und Flur" „Ein ländliches Tänzchen" „In montibus sanctis", endlich „Piemontesischer Karneval", die grösstenteils eine ziemlich lose gefügte Blumenlese original-italienischer oder solchen nachgebildeter Volksmelodien bieten, erheben sich nicht über das Niveau gefälliger Promenademusik, und der rauschende Beifall, welcher allen, besonders aber der flotten, jedoch ganz äusserlichen Schlußsteigerung des Karneval-Finales folgte, konnte über die Ungeeignetheit gerade einer derartigen Programmnummer für die vornehmsten Orchesterkonzerte Wiens, ja vielleicht Österreichs überhaupt, nicht hinwegtäuschen. Die Regersche Lustspielouvertüre (über die schon mehrmals hier berichtet worden ist, Die Schr.) wurde kühl aufgenommen, während der stürmische Beifall nach dem ersten Satze der noch folgenden Bdur-Sinfonie Beethovens in dem geheimnisvoll-romantischen Durchführungsteil von den Philharmonikern allerdings mit einem unvergleichlichen Pianissimo gespielt!) wieder völlig demonstrativ erklang.

Von Konzerten mit Orchester wären aus letzter Zeit noch zu erwähnen der von Edyth Walker (Hamburg) unter Leitung des Kapellmeisters Brecher (Köln) am 4. Januar veranstaltete Wagner-Abend, ein „französisches Konzert" (3. Januar), noch einen Abend zuvor ein recht gelungenes Doppelkonzert der jungen Damen Helene Lampl (Klavier) und Vera Barstow (Violine), endlich noch aus dem alten Kalenderjahr 1911 einige Sinfonieabende des Konzertvereins und des Tonkünstler-Orchesters, von welchen natürlich nur das Wichtigste hervorgehoben werden kann. Einen sensationellen Erfolg erzielte Edyth Walker, einst die gefeierte Altistin der Wiener Hofoper, die seither ihr prachtvoll pastoses Organ nach der Höhe erstaunlich erweitert hat und mit dem seltensten Stimmumfang zugleich eine bewunderungswürdige Kunst des Atmens und echt dramatischen Vortrag verbindet. So vermochte sie an ihrem Wagner-Abend ein eigentlich für den Konzertsaal weniger geeignetes, jedenfalls nur bei solch technisch vollendeten und kongenial nachempfundenen Wiedergaben wirksames Programm (die Adriano-Arie aus „Rienzi", Isoldens „Liebestod" und Brünnhildens Schlussgesang aus Götterdämmerung) zur glänzendsten Geltung zu bringen, besonders die kolossale Schlußsteigerung in der Götterdämmerungs-Szene hat man seit den jungen Tagen der unvergesslichen Materna mit so elementar einschneidender Kraft in Wien kaum jemals wieder gehört. Das Publikum stürmte, jubelte, hätte am liebsten eine Wiederholung erzwungen; was aber natürlich unstatthaft war.

Der Eindruck war um so grösser, als auch das begleitende Orchester — jenes des Konzertvereins — sich überall den grossen Aufgaben völlig gewachsen zeigte und ausserdem ein geistvoller Interpret in der Person G. Brechers am Dirigentenpult stand. Daher denn auch die gespielten „Zwischennummern", der „Karfreitagszauber" aus Parsifal und die erhabene Trauermusik aus Götterdämmerung tiefen Eindruck hervorbrachten. Aber auch das lyrische Element kam an diesem genussvollen Abend nicht zu kurz durch der Konzertgeberin künstlerisch feinstsinnigen Vortrag dreier jener ergreifenden „Fünf Gedichte" Wagners und seiner edlen Züricher Freundin Mathilde Wesendonck (die beiden-Tristan-Studien „Träume" und Im Treibhaus, sodann das prachtvoll gesteigerte „Schmerzen"), die wir eigentlich nie schöner singen gehört.

Das französische Konzert war nur schwach besucht und hinterliess keine großen Eindrücke, obwohl ein Monsieur Rodolphe Herrmann ganz famos (insbesondere mit ausgeprägter rhythmischer Schärfe) dirigierte, eine Madame Angnez de Montalant in ihren Gesangsvorträgen einen Mezzosopran von seltenem Voll- und Wohlklang zu schönster künstlerischer Geltung brachte und auch das mitwirkende Orchester — wieder jenes des Konzertvereins — nirgends etwas zu wünschen liess.

Aber das Programm — natürlich auch nur französische Kompositionen bietend — erwies sich als nicht genug fesselnd. Das bedeutendste Stück darunter, César Francks d moll-Sinfonie war schon von früher her bekannt. Unbeschadet ihres hohen künstlerischen Wertes vermochte sie auch diesmal eine wahrhaft begeisternde Wirkung auf das Publikum nicht zu üben. Und die von Madame de Montalant vortrefflich interpretierten Gesangsnummern (wieder zwei von C. Franck, dann je eine von Saint-Saëns, G. Fauré, Berlioz) interessierten an und für sich noch weniger. Die einzige, orchestrale Novität des Konzertes, eine „Reflets d'Allemagne" betitelte und sodann in gefälliger Tanzrhythmik nur musikalische deutsche Städte-Bilder: Nürnberg, Dresden, Werder, München vorführende Suite von Florent Schmitt (geboren in Nancy, später Pariser Conservatoire-Kollege von Gedalge und Fauré) konnte höchstens als amüsante Promenade-Musik passieren, nach Art der von den Philharmonikern aufgeführten neuen „piemontesischen" Suite von Sinigaglia. So viel ist gewiss: das eigentliche moderne musikalische Frankreich blieb an diesem so pomphaft angekündigten Abend gänzlich unvertreten und darum erschien das Unternehmen schon von vornherein — als verlor'ne Liebesmüh!

Von dem Doppelkonzert der jungen Damen Helene Lampl und Vera Barstow konstatierte ich schon oben den entschieden günstigen Erfolg. In der Tat machten beide ihren speziellen Lehrern alle Ehre. Frl. Lampl, aus der Meisterschule Prof. Godowskis an der staatlichen Wiener Musikakademie hervorgegangen, von Haus aus mit fast männlicher Muskelkraft begabt, verstand es in den zwei grossen Es dur-Klavierkonzerten von Beethoven und Liszt das technische Element vollkommen zu beherrschen und zugleich auch mit schön abgestuften Anschlagnuancen das geistige Wesen der so verschiedenartigen genialen Tonwerke wiederzugeben. Die etwa 16 bis 17 Jahre zählende Amerikanerin Vera Barstow (aus Pittsburg gebürtig) verriet wieder als Solointerpretin des Beethovenschen Violinkonzertes und eines solchen von Paganini (h moll), welchen Nutzen sie aus der gediegenen Lehre des ausgezeichneten Virtuosen Luigi v. Kunito gezogen, welch' letzterer, seit er voriges Jahr nach langjährigem Aufenthalt in Amerika nach seiner Vaterstadt Wien zurückgekehrt, daselbst eine erspriessliche künstlerische Tätigkeit entfaltet. So auch als Dirigent in dem in Rede stehenden Konzert-Abend, das mitwirkende Tonkünstler-Orchester leitend. An Frl. Barstows Geigenspiel wäre besonders die glockenreine Intonation auch in den höchsten Lagen und die feine musikalische Empfindung zu rühmen. Aber auch die eigentliche Fingertechnik, obgleich noch entwicklungsfähig, erscheint bereits sehr respektabel und verspricht die schönsten Erfolge für die Zukunft.

Von einem Sinfonieabend des Konzertvereins wäre besonders das Wiederauftreten von Teresa Carreño zu melden, welche durch ihre nach jeder Richtung grossartige Wiedergabe des Tschaikowskyschen b moll-Konzertes völlig verblüffte und zu stürmischem Beifall hinriss. Eine recht anziehende, wenn auch stark verspätet erscheinende Quasinovität des Konzertvereins bildete an einem anderen Abende Richard Strauss' Suite (B dur) für 13 Blasinstrumente op. 4, deren Uraufführung bereits 1884 in München stattgefunden hatte. Von dem kühnen, exzentrischen Wesen des späteren Strauss verrät sie noch nichts, wohl aber, dass er schon mit 20 Jahren sich auf den Klangcharakter der verschiedenen Instrumente und ihre harmonisch zusammenstimmende Polyphonie sehr gut verstand. Unter den fünf, offenbar nach klassischen Mustern gebildeten Sätzen der Suite gefiel die eigenartig pikante und graziöse Gavotte mit Recht am meisten.

Einen besonderen Ehrenkranz verdient die Leitung des Konzertvereins für ihre pietätvolle und zielbewusste andauernde Pflege der edlen Muse Franz Liszts gerade in dieser Saison zum hundertjährigen Geburtsfeste des Meisters. In den Populär-Konzerten des Vereins (immer Sonntag nachmittags, abwechselnd von den Herren P. Gutheil und M. Spörr dirigiert) werden — jedesmal eine — in zyklischer Folge nach und nach alle sinfonischen Dichtungen Liszts gespielt; am 26. Dez. (Stefans-Feiertag) kam die Reihe an den bisher in Wien noch nie aufgeführten „Hamlet", der sich freilich, so hochinteressant er für Kenner, gerade in einem Populär-Konzert als „Kaviar fürs Volk" erwies. Stürmischen Jubel erregte dagegen in demselben Konzert die zum Schluss gespielte, vom Kapellmeister Gutheil prächtig herausgeholte „Romantische Sinfonie" Bruckners, vom Publikum um so freudiger begrüsst, als der Name des verehrungswürdigen vaterländischen Meisters im Gegensatz zu dem von F. Löwe voriges Jahr im Konzertverein so glorreich durchgeführten Bruckner-Zyklus (Aufführung aller 9 Sinfonien!) in den heurigen Wiener Orchesterkonzerten noch nicht vertreten gewesen war.

An den Sinfonieabenden des Tonkünstler-Orchesters brachte der feurige Dirigent O. Nedbal namentlich Brahms' „Erste" und Berlioz' „Fantastique" zu gewohnt mächtiger Wirkung. Dagegen bereiteten zwei neue „Charakterstücke für Streichorchester" von L. Sinigaglia („Regenlied" und „Konzert-Etüde") zwar wieder — gerade wie bei den Philharmonikern seine Suite „Piemonte" — dem grossen Publikum einen leckeren Ohrenschmaus, eine dauernde Bereicherung des wahrhaft künstlerischen Konzert-Repertoires bedeutete sie kaum.

Prof. Dr. Theodor Helm

Noten am Rande

* **Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker** ist der Titel eines Buches von G. Thouret, das 1898 im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen ist. Im gleichen Verlage hat Philipp Spitta eine kritische Ausgabe der musikalischen Werke des Königs veröffentlicht.

* **Theaterelend.** Eine Statistik der Unzulänglichkeiten an unseren deutschen Theatern bietet das soeben erschienene, 772 Druckseiten umfassende Buch „Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen", das Dr. Charlotte Engel-Reimers bei Duncker & Humblot herausgegeben hat. Es gründet sich auf eine Rundfrage, welche die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger im Jahre 1907/08 an die Mitglieder der deutschen, deutsch-österreichischen und deutsch-schweizerischen Bühnen erlassen hat, und wird bei der Fülle des Materials über das Elend, das an so vielen Theatern immer noch herrscht, nicht ohne Einfluss auf das zu erwartende künftige Theatergesetz sein. Mehr als alle Reden, die in den letzten Jahren gehalten wurden, sprechen hier die einfachen Zahlen. Am wichtigsten ist das Kapitel über die wirtschaftliche Lage der Bühnenangehörigen, über ihre Arbeits- und Einkommenverhältnisse. Dass das Elend nicht an den grossen Theatern sitzt, das ist heute ja bekannt; an den Hoftheatern und den grossen Stadttheatern sind die Verhältnisse längst erträglich, teils gut, teils sogar glänzend. Aber an den mittleren und kleinen Bühnen herrscht die Not heute noch so schlimm wie je zuvor. An diesen Theatern, die jeden zweiten oder dritten Tag ein neues Stück herausbringen müssen, wird morgens geprobt, abends gespielt und in der Nacht gelernt. Abstecher in benachbarte Städte zwingen die Mitglieder, viele Nachtstunden in der Eisenbahn zu verbringen, an den Sonn- und Feiertagen wird zweimal, an manchen Theatern sogar dreimal, und zwar vormittags in einer Matinee, in einer Nachmittags- und in einer Abendvorstellung gespielt. Selbstverständlich wird es zu vermeiden gesucht, dass ein Mitglied dreimal an einem Tage auf der Bühne steht, aber dass einer zweimal an solchen Tagen auftreten muss, ist an der Tagesordnung. Und nun die Gagen. Es wird einem heiss, wenn man liest, wie da in der Spielzeit 1907/08 ein Naturbursche am Altonaer Schillertheater eine Monatsgage von 30 M. bezog, oder eine Operettensängerin in Amberg monatlich 35 M. verdiente, oder ein zweiter Liebhaber in Bamberg monatlich 50 M. und ebenda eine Koloratursoubrette monatlich 38 M. Eine hochdramatische Sängerin, ebenfalls in Bamberg, bezog monatlich rund 28 M., eine Heroine in Eisenach 15 M., eine erste Heroine ebenda 40 M.; einige Tänzerinnen am Hoftheater in Hannover bezogen von 10 bis 30 M. monatlich, ein Chargenspieler im Theater an der Spree in Berlin bekam rund 40 M., ein Kapellmeister in Liegnitz monatlich 56 M. Bedenkt man, dass an den genannten Theatern, mit Ausnahme des Hannoveraner Hoftheaters, wo die Gagen 12 Monate im Jahre bezahlt werden, nur 6 bis 8 Monate gespielt wird, so kann man sich einen Begriff machen von dem Einkommen dieser Leute, von denen abends auf der Bühne noch Schwung und Begeisterungsfähigkeit verlangt wird. Vor ihrem Idealismus muss man Achtung haben; aber für die Herren Direktoren, die solche Gagen zahlen, sollten doch endlich einmal einige Gesetzparagraphen geschrieben werden. Die angeführten Gagen gehören der niedersten Einkommenstaffel an und sind in der Minderzahl. Die Gagen der Mehrheit der Bühnenangehörigen bewegen sich zwischen einem Saisoneinkommen von 400 bis 2000 M. Die Abgaben an die Agenten sind davon noch nicht abgezogen. Je höher die Gagen werden, desto vereinzelter stehen sie da. Der Grundsatz, die Fähigkeit zu bezahlen, zeitigt hier die starken Unterschiede. Die Sängergagen werden hierfür typisch. Es gibt Heldentenöre, die feste Jahresbezüge von 30000 M. und mehr haben und es gibt Heldentenöre, denen bei einer Monatsgage von 400 M. jede Saison

gekündigt wird. — Alles aber deutet darauf hin, dass das Elend in den mittleren und kleinen Städten der Provinz sitzt. Eine zweite Soubrette in Krems mit einem Saisoneinkommen von 360 Kronen äusserte sich: „Ich kann mit ruhigem Gewissen sagen, dass ich in den 190 Tagen meines Hierseins 90 Tage gehungert habe, um nicht schlecht zu werden", und eine erste Salondame, die von Plauen nach Leipzig ans Stadttheater kam, freute sich, dass sie nun in Leipzig in einem Monat mehr verdiene als in Plauen in der ganzen Saison; und doch braucht sie in Leipzig nicht mehr Garderobe als zuvor in Plauen. Ihre Leipziger Monatsgage betrug 750 M. (W. Z.)

Kreuz und Quer

Baden-Baden. Kapellmeister August Scharrer wird seine kürzlich in Essen mit grossem Erfolg aufgeführte Sinfonie in d moll am 2. Februar hier dirigieren; im März soll die Sinfonie auch in Dortmund (Kapellmeister G. Hüttner) aufgeführt werden.

Berlin. Zur Feier des 200. Geburtstages Friedrichs des Grossen findet am 24. Januar im kgl. Opernhause eine Festvorstellung statt. Gegeben wird „Der Grosse König", drei Bilder aus seinem Leben von Joseph Lauff; Musik von Friedrich dem Grossen, für die szenische Aufführung eingerichtet von Josef Schlar. 1. Bild: „Rheinsberg", 2. Bild: „Hohenfriedberg", 3. Bild: „Sanssouci".

Braunschweig. Das Herzogliche Hoftheater hat versucht, der Heraldik auf der Bühne zu grösserem Rechte zu verhelfen, als bisher dieser geschichtlichen Hilfswissenschaft eingeräumt war. Und zwar wurde der Versuch mit dem neu einstudierten Tannhäuser zum ersten Male praktisch durchgeführt. Als der Vorhang sich zu dem Wettstreit der Sänger auf der Wartburg hob, erblickte man das Wappen des Landgrafen Hermann von Thüringen auf einem grossen Banner, auf der Brust seines Herolds und der vier Pagen, aus deren Händen die Sänger ihr Los empfangen, sowie auf den Instrumententüchern der drei Fanfarenbläser. Jeder der fünf Minnesänger: Tannhäuser, Wolfram von Eschenbach, Walter v. d. Vogelweide, Reimar v. Zweter und Heinrich der Schreiber, trug sein Wappen auf dem über der linken Schulter hängenden Mantel, und jeder der fünf Pagen, die ihrem Herrn die Harfen zum Gesange zu reichen haben, trug dessen Wappen auf der Brust. Die Wappen selbst waren den alten Minnesänger-Handschriften entnommen. Jedoch für den sechsten Sänger Bitterolf und für seinen Pagen konnte kein Wappen ermittelt werden; es musste daher ein solches erfunden werden. Die Wahl des Wappenbildes, eines schwarzen, springenden Wolfes in silbernem Felde, kann als glücklich bezeichnet werde, da Bitterolf an einer Stelle des Textes der grimme Wolf genannt wird. Für diese heraldischen Darstellungen hatte der Heraldiker Dr. Stephan Kekule von Stradonitz sachverständigen Rat gegeben.

Breslau. Das VI. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft wird in den Tagen vom 15. bis 17. Juni 1912 in Breslau unter der Leitung von Professor Dr. Georg Dohrn, Direktor der dortigen Singakademie, veranstaltet werden.

Bromberg. In der Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft gab die Berliner Altistin Frau Reichner-Feiten einen Liederabend mit Kompositionen von Hugo Kaun; der Komponist begleitete am Klavier.

Fortsetzung Seite 54.

Neue Kammermusik

Ansorge, Conrad. Zweites Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 20. Verlag Fr. Hofmeister, Leipzig. 6 M.

Als ich in dieser Zeitschrift meinen Aufsatz über den Komponisten veröffentlichte, durfte ich bereits auf dieses Quartett hinweisen, welches mir damals nur im Manuskript vorlag. Nun möchte ich nochmals dieses wundervolle Werk dringend zur Aufführung empfehlen. Es ist leichter, heller als das erste Quartett. Wie jenes, so ist auch das neue auf dem Thema eines Liedes aufgebaut: „Auf See" von Dehmel, das in dem Liederhefte op. 17 steht. Der erste Satz ist mild und sonnig, während im Adagio (Seite 10, Zeile 3) das Thema des Liedes deutlich hervortritt. Dieser Satz erzittert von verhaltener Wehmut, das Cello sinnt und philosophiert. Pastoralen Charakter trägt der dritte Teil; gleichsam ein Verlorensein in der Allnatur. Der Schlußsatz beginnt mit einer 36 Takte langen schweren Mahnung, begleitet von dem pochenden Cello, als rief es: bereit sein ist alles! Wieder taucht das Lied auf wie eine Erinnerung; stürmisch und energisch geht das Werk zu Ende. — Gerade heute, wo übermässige Orchestermassen den zarten Sinn für Kammermusik, diese feinste, edelste Kunst, fast zu ersticken drohen, ist es dankbar zu begrüssen, dass Ansorge durch dieses zweite Quartett eine sehr wertvolle Bereicherung geboten hat. Gerade er ist ja dafür berufen, der ein so subtiles Gefühl für schwebende, dämmernde Akkorde besitzt, dessen Schöpfungen aus einer tiefen, reichen Seele quellen. Und wenn auch die grosse Masse so intimer Kunst immer fern bleiben wird, es ist eine Ehrenpflicht der Quartettvereinigungen (nur die besten kommen in Betracht!), sich Conrad Ansorges anzunehmen und seine Werke zur Aufführung zu bringen. E. L. Schellenberg

Neue Bücher

Hilbert, Werner. Die Musikästhetik der Frühromantik. Verlag G. Schmidt, Remscheid.

Mit tiefer Wehmut zeige ich das Buch hier an, über dessen Vollendung mein Freund aus dem Leben geschieden ist und das nur als Torso der Mitwelt übergeben werden konnte. Aus dieser Arbeit spricht ein feiner, tiefgründiger Geist, der rastlos gesammelt und geforscht und sich mit erstaunlichem Mute an die Bewältigung des umfassenden, äusserst schwierigen Themas herangewagt hat. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auf die trefflichen Ausführungen einzugehen. Das Buch beginnt bei Kant als dem Ausgangspunkte und endet bei Schelling. Eine Fülle von Material ist zusammengetragen, übersichtlich geordnet und feinsinnig erläutert. Der Verfasser war ein wahrhaft musikalischer Mensch und daneben ein gründlich geschulter Denker, der auch in der Kunst der Neuzeit wohl beschlagen war, wie viele der herangezogenen Parallelstellen genugsam dartun. Wie gesagt, ist das Werk Fragment geblieben; manches hätte wohl noch ausgefeilt, manches genauer dargestellt werden sollen; aber trotzdem wird man diese Studie bei allen künftigen Arbeiten immer benutzen müssen, und so ist es dankbar zu begrüssen, dass sich der Vater des Verstorbenen zur Veröffentlichung entschlossen hat. Sie wird gewiss überall freundlich aufgenommen werden, denn sie verdient es.

E. L. Schellenberg

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 27. Januar 1912, Nachmittag 1/22 Uhr

Moritz Vogel: „Salvum fac regem". Alfred Sittard: „Psalm 1".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Als Mitglieder traten ein die Herren: Kgl. Musikdirektor W. Frank, Minden (Westf.); Herzogl. Kapellmeister Karl Fichtner, Gotha; Professor Dr. G. Dohrn, Breslau; Kapellmeister Hermann Behr, Breslau; städt. Kapellmeister Heinrich Büttner, Reichenbach (Vogtl.); Kapellmeister Hermann Weinack, Stettin; Kapellmeister Max Brückner, München.

Gemäss Hauptversammlungsbeschlusses wurden Sitz und Kasse des Verbandes nach Nürnberg verlegt; es sind deshalb alle Sendungen, auch die Mitgliedsbeiträge, nach Nürnberg, Bayreutherstrasse 8, zu richten.

Die Versendung der Mitgliedskarten beginnt in den nächsten Tagen. Sollte die Zahlung des Mitgliedsbeitrages (M. 20,—) nicht bis zum 1. April a. c. erfolgt sein, so wird der Betrag zuzüglich der entstehenden Portospesen an diesem Tage per Postauftrag vom Bureau eingezogen werden.

Der Vorsitzende: **Ferdinand Meister,**
Nürnberg, Bayreutherstrasse 8.

Die nächste Nummer erscheint am 1. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 29. Januar eintreffen.

Kreuz und Quer

Dresden. Die Kammervirtuosin Marie Wieck, die Tochter Friedrich Wiecks und Schwester Clara Schumanns, feierte am 17. Januar ihren 80. Geburtstag in voller körperlicher und geistiger Frische.

Elberfeld. Bei einer patriotischen Fest-Aufführung zum 200. Geburtstage Friedrich des Grossen kamen u. a. die Männer-Chöre von Carl Loewe: „Fridericus Rex“, „Prinz Eugen“, und das geistliche Lied „Bitte zu Gott um Frieden“ zu Gehör.

Frankfurt a. M. Dr. Hochs Konservatorium teilt uns mit: Am 1. September 1912 wird Frau Hedwig Schacko von der hiesigen Oper als Gesanglehrerin in das Lehrerkollegium des Dr. Hochschen Konservatoriums eintreten.

— Die Uraufführung der Musiktragödie „Oberst Chabert“ von H. W. von Waltershausen fand eine sehr freundliche Aufnahme.

— Am 8. Januar fand unter Leitung von Kapellmeister Max Kaempfert die erste deutsche Konzertaufführung der gesamten Musik zu Ibsens Peer Gynt von Edvard Grieg statt. Die Partie der Solvejg sang Frau Anna Kaempfert. Herr Alfred Auerbach sprach den von ihm selbst verfassten verbindenden Text. Das Unternehmen hatte bei Publikum und Presse starken Erfolg.

Halle a. S. Hier kam F. Liszts „Christus“ durch die Hallesche Singakademie zum erstenmale vollständig zur Aufführung, nachdem vorher nur die zwei Bruchstücke „Seligpreisungen“ und „Gründung der Kirche“ bekannt geworden sind. Die Wiedergabe entsprach alles in allem der hervorragenden Bedeutung des Werkes. Der Dirigent Willi Wurfschmidt hatte mit Sorgfalt einstudiert und leitete den grossen Aufführungsapparat mit Sicherheit und Umsicht. Ein noch persönlicheres Durchdringen des Stoffes muss ihm bei Wiederholungen als erstrebenswertes Ziel gelten. Orchester (Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal) und Chor hielten sich sehr achtenswert. Einzig das Pater noster verunglückte so ziemlich ganz. An der Orgel bewährte sich der Leipziger Organist Emil Paul. Die Solisten Ella von Dellney (Sopran), Elisabeth Immanuel (Mezzosopran), Theodora Bandel (Alt), Benno Haberl (Tenor), Friedrich Strahtmann (Bass) leisteten zum Teil Hervorragendes. Die Aufführung diente einem guten Zwecke. P. K.

— Hier brachte gelegentlich eines eigenen Konzertabends Kammersänger Hermann Gura neue Lieder von F. Mikorey zu Gehör. Es handelt sich um sechs grösstenteils lustige Gesänge auf Texte aus „Des Knaben Wunderhorn“: Reiterlied auf Vaters Knie — Havele Hahne — Im Frühling — Kinderpredigt — Liebeslied — Spinnerlied. Melodisch sind die Lieder glücklich erfunden, sie halten auch die mancherlei Pointen wirksam fest. Doch scheint an vielen Stellen der harmonisch überladene, unruhige und rhythmisch ziemlich komplizierte Klaviersatz nicht recht passend. Den eigenartigsten Eindruck hinterliess „Im Frühling, wenn die Maiglöcklein läuten“, ein zart-lyrisches Stimmungsbild. Gura verhalf den Gesängen, vom Komponisten ausgezeichnet begleitet, durch äusserst drastischen Vortrag zu einem vollen Erfolge. P. K.

Hamburg. Am 19. d. M. starb hier im Alter von 75 Jahren Prof. Carl von Holten, einer der angesehensten einheimischen Musiker, der sich um das hiesige Musikleben bleibende Verdienste erworben hat. Carl von Holten war ein vorzüglicher Pianist und schuf eine Reihe Kompositionen, von denen besonders die frische und reizvolle Kindersinfonie in weiten Kreisen bekannt geworden ist.

Karlsruhe. Unser geschätzter Mitarbeiter Musikdirektor August Hoffmeister ist am 11. Januar im Alter 42 Jahren gestorben.

Mannheim. In die Hochschule für Musik in Mannheim ist Herr Arno Landmann, ein Schüler von Professor Straube, als Lehrer für Orgelspiel eingetreten. Seinen Schülern ist Gelegenheit geboten, neben der Anstaltsorgel die grandiose Orgel in der neuen Christuskirche, als deren Organist Herr Landmann von Weimar berufen wurde, zu benutzen. Die Orgel, erbaut von G. F. Steinmeyer & Cie. (Öflingen, Bayern) zählt zu den bedeutendsten und vollkommensten Werken der Neuzeit. Herr Landmann hat in der kurzen Zeit seiner hiesigen Tätigkeit bereits zahlreiche Proben seines Könnens gegeben, sowohl in bezug auf universelle Herrschaft über die Technik seines Instruments, als über seine Fähigkeit, die Klangwunder eines Orgelwerks in ihrem ganzen Reichtum zu erschliessen.

Schwerin. Die Uraufführung der komischen Oper „Das Moselgretchen“ von Max Burkhardt hatte grossen Erfolg.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 5

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 1. Febr. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

„Beethoven" von Paul Bekker

Von Dr. **Max Unger**

Zu keiner Zeit sind die Beethovenschriftsteller so fleissig am Werke gewesen wie gerade in den letzten Jahren. Von kleineren, in gewissen Beziehungen mehr oder weniger selbständigen Arbeiten in Buchform wie auch von tiefer schürfenden Spezialstudien, die bestimmte Seiten und Zeiten des Meisters in neuem Lichte erscheinen liessen, gänzlich abgesehen, ist vor allem Thayers Monumentalwerk, dessen Beendigung erst so lange auf sich warten liess, durch Hugo Riemanns unermüdlichen Eifer innerhalb weniger Jahre zum guten Abschluss gelangt, sind aber auch eine Anzahl verdienstvoller Briefsammlungen des Meisters in die Welt gegangen, deren wertvollste die noch unbeendigte Frimmelsche Überarbeitung von Kalischers sehr anfechtbarer Gesamtausgabe zu werden scheint. (Der dritte Band ist eben bei Schuster & Löffler in Berlin erschienen).

Und nun folgte Paul Bekkers „Beethoven"*) nach.

Was soll aber ein so dickleibiges Monstrum, wie es hier vor mir liegt, zu dem nicht einmal neue Quellenstudien betrieben worden sind?

Der Verfasser des neuen Werkes beantwortet diese Frage im Vorwort selbst mit den Worten, „dass die fruchtbringende Betrachtung einer Erscheinung wie Beethoven doch erst in der Umschmelzung des gewonnenen Materials zu einer künstlerisch bildhaften Anschauung liegen kann." Diese Absicht Bekkers also, von der Persönlichkeit Beethovens durch Umgiessung der früheren, den Menschen und Komponisten betreffenden Forschungsergebnisse ein möglichst geschlossenes Bild zu geben, darf bei der Betrachtung des Werkes nicht aus dem Auge verloren werden.

Ein flüchtiger Blick auf die Anlage dieses „Beethoven" lehrt bereits, wie ganz andere Wege sein Verfasser zu verfolgen bestrebt ist als die Nohl und Thayer, deren Hauptziel bekanntlich in der Aufzeigung des biographischen Gerippes festgelegt war. (Erst Riemann hat das Thayersche Werk durch Aufnahme von Analysen in seiner bekannten Verfahrungsweise nach der Seite des Musikalischen hin erweitert).

Man könnte überrascht sein und der Meinung stattgeben, es sei doch mit den nur wenig über ein halbes Hundert Seiten des ersten Buches des neuen Werkes („Sein Lebensgang" und „Aus seinen Lebenskreisen") dem Biographischen ein allzu geringer Raum zugestanden worden. Aber die geschickt und knapp zusammenfassende Art, mit der Bekker den gewaltigen Stoff gesichtet und energisch und warmherzig zum Ganzen geschweisst hat, wird den mit Beethovens Wesen Vertrauten schwerlich einen zu seiner Charakteristik erforderlichen Zug vermissen lassen. Zudem hatte der Verfasser den glücklichen Gedanken, der Behandlung der Werke des Meisters, die das viel umfangreichere zweite Buch einschliesst, die nötigsten Mitteilungen über ihre Entstehung mitzugeben, so dass auch hier der historische Grund und Boden einen gewissen Rückhalt gewährt.

Was diese Auslegung der Werke anbetrifft — den wichtigsten Teil der Arbeit —, so kann sie allerdings nicht als durchaus neu gelten. Welches Verfahren Bekker dabei eingeschlagen hat, sagt er ebenfalls in der Vorrede: „Ich versuchte mich auf den Standpunkt des ausübenden Musikers zu stellen, der aus seinem persönlichen Empfinden heraus Beethovens Werke interpretiert. Nur war das Ausdrucksmittel, dessen ich mich zu bedienen hatte, nicht das Klavier, das Orchester, die menschliche Stimme, sondern das geschriebene Wort." So ist schliesslich, ohne es direkt auszusprechen, jeder vorgegangen, der sich von der Praxis aus ästhetisch über eine musikalische Komposition verbreitet hat, und genau so ist man natürlich auch oft genug an Beethovensche Werke herangegangen. Was aber Bekkers Werk innerlich eine Art Sonderstellung verleiht, das ist, dass er darin die Gesamtheit der Werke des Meisters in *seiner Weise* erläutern kann, was vorher nur in getrennten Spezialstudien geschehen war.

Hier ruht nun tatsächlich der Schwerpunkt der ganzen Arbeit. Eine lebensvolle, von der jeweilig behandelten Komposition unmittelbar inspirierte Rede, der durch den Ausfall von Notenbeispielen und Anmerkungen alles Lehrhafte weitmöglichst genommen ist, schildert dem Leser den Tondichter bei der Arbeit. Gerade aber bei diesem wichtigsten Teil des Werkes muss, da sonst füglich das persönliche Mass eines Referats weit überschritten werden würde, da ferner bei der Art der Bekkerschen Bearbeitungsweise hier das subjektive Urteil so kräftig wie nirgends im ganzen Buche einsetzt, gerade bei diesem Teil muss vor allem auf das Werk selbst verwiesen werden. Es enthält darin eine Fülle sachgemässer und feinsinniger Ausdeutungen, die selbst da, wo man nicht mitgehen zu

*) Berlin und Leipzig, 1911, Verlag von Schuster & Loeffler.

dürfen glaubt, zum mindesten noch manches Anregsame bergen, und das diese Abteilung einleitende Kapitel „Die poetische Idee“ muss billigerweise selbst als eitel Poesie angesprochen werden.

Nichtsdestoweniger wird diese Abteilung diejenige sein, die am ehesten zum Widerspruch herauszufordern geeignet sein wird. Es liegt das in der Natur der Sache. Bekker selbst ist einsichtsvoll genug, aus der Art seiner Anschauung die Möglichkeit des Vergänglichen für sein Werk zu erdenken. Es ist ohne weiteres einleuchtend, dass dies, wenn je, am ersten auf sein Verfahren der Ausdeutung des Beethovenschen Schaffens — eben auf das zweite Buch — zutreffen müsste. Spricht doch hier, wie angedeutet, bei Bekker in erster Linie das Gefühl, viel weniger der Wille und am wenigsten der Intellekt, und ist doch das Gefühl — trotz der Versuche exakter Ästhetiker, die aber am Ende doch höchstens zu völlig wandlungsfähigen Gesetzen gelangen oder überhaupt ganz scheitern müssen — am allerletzten allgemeingültigen Normen unterworfen. Wie nun der gewöhnliche reproduktive Künstler in dem Moment, wo er (ohne dem unter seiner Hand sich neu gestaltenden Werk durch Eigenmächtigkeiten Gewalt anzutun) sein eigenes subjektives Erleben und Empfinden darin aufgehen lässt, selbst teilweise zum produktiven Künstler wird, so trifft dies — und hier gehen wir noch einen Schritt weiter als Bekker — auf diesen Autor im Hinblick auf seinen „Beethoven“ um so mehr zu, als er von dem Vorteil (oder Nachteil?), den das geschriebene Wort besitzt, nämlich von der Möglichkeit, daraus in gewisser Beziehung selbst ein neues Kunstwerk zu bilden, den ausgiebigsten und glücklichsten Gebrauch gemacht hat. So ist Bekkers „Beethoven“ in erster Linie selbst als eine künstlerische Schöpfung anzusprechen. Dass seine Darstellung sehr fasslich und deshalb (im guten Sinne des Wortes) bequem leserlich ist, sei nicht versäumt zu rühmen — ein Moment, das für die Verbreitung des Buches von grossem Nutzen werden wird.

Um auch von der Anlage dieses zweiten Buches einen oberflächlichen Begriff zu geben, sei noch angeführt, wie die einzelnen Kapitel einander folgen. Es schliessen sich also der „poetischen Idee“ der Reihe nach die Kapitel „Klavierwerke und Konzerte“, „Die Sinfonien“, „Dramatische Werke und Ouvertüren“, „Gesangswerke“ und die „Kammermusik“ an. Von einigen orientierenden Verzeichnissen (darunter eine Literaturangabe, die im Text selbst vermieden ist) abgesehen, gewähren die beiden Anhänge tabellarische Übersichten über die Zeitfolge der wichtigsten Ereignisse aus Beethovens Leben und seiner Werke.

Der Verlag Schuster & Loeffler hat es sich angelegen sein lassen, dem imposanten Werke eine imposante Gewandung mitzugeben. Ein kräftiges Papier in Quartformat, ein schlicht-vornehmer Buchschmuck (Ornamente von Hans Lindloff, Tiemannsche Satztypen und ein Einband in derbem Leinen) bilden die harmonische Ausstattung. Bei der Wertung dieser äusseren Gestalt darf aber besonders des reichen Bilderanhanges nicht vergessen werden, der eine ebenfalls systematisch angelegte Sammlung von über dreihundert Bildern, Handschriften- und Urkundenfaksimiles einschliesst, von der ein Teil zwar aus den Bildbeilagen der „Musik“ bekannt, der andere indes bisher noch unveröffentlicht war. Mit all diesen äusseren Vorzügen hat sich der Verlag ein Verdienst erworben, auf das er stolz zu sein ein gutes Recht hat.

Brüsseler Brief

Im ersten Concert du Conservatoire (den 24. Dez.) wurden nur zwei grosse Tonschöpfungen aufgeführt: das Weihnachts-Oratorium von Heinrich Schütz (1664) und die neunte Symphonie von Beethoven. Herrn Direktor Tinel müssen wir dankbar sein für das uns zum erstenmal in Brüssel von ihm aufgeführte Werk des grössten deutschen Komponisten im 17. Jahrhundert, des würdigen Vorläufers S. Bach und Händels. Diese naive, stellenweise gotische Tonschöpfung, die aber einen entschiedenen Einfluss der musikalischen Renaissancezeit bekundet, also einer Übergangsepoche gehörend, konnte nicht so gleich ohne weiteres dem gänzlich unvorbereiteten Publikum einleuchten und gefallen, wohl aber den Kennern höchst willkommen sein. H. R. Plammonndonn (Paris) zeigte sich in der Tenor-Partie des Evangelisten als ein Sänger von hohem Wert, dem der Rezitativstil sozusagen in Fleisch und Blut gedrungen. Frl. Alice Viceroy, die in Folge einer verhindernden Unpässlichkeit der Frau Cahnbley-Hinken im letzten Moment zum Ersatz beispringen musste, sah sich genötigt, fast aus dem Stegreif ihre Partie (den Engel) zu singen; leider wurden dadurch alle diese Stellen gefährdet. Die kurzen Chöre des Oratoriums gingen vortrefflich. Wir verdanken H. Plammonndonn, dass das Interesse an dem Schütz'schen Werke bis zu letzt nicht erlahmte. Es muss noch gesagt werden, dass H. E. Closson (Custos am Brüsseler Museums für Musikinstrumente) die französische Übersetzung des Weihnachts-Oratoriums (bearb. von Arnold Schering) besorgt hatte; sie scheint mir sehr gelungen zu sein.

In dem ersten grossartigen Satz der Neunten bemerkte man gewisse Schwankungen im Orchester. Das Scherzo war lebensvoll aufgefasst, der berühmte Paukenschlag dröhnend. Im Adagio verlangte ich doch etwas mehr Poesie, und in dem Satz ($^3/_4$) kam jedesmal der dritte Taktteil etwas zu kurz; übrigens ein metrischer Fehler, den manche namhafte Künstler begehen. Das Rezitativ der Kontrabässe — ausdrucksvoll; im Soloquartett — störende Intonationen; die Chöre und das Orchester wie immer ausgezeichnet.

Der Beethoven-Festival ist nun zu Ende: den 6. Januar fand statt das fünfte Concert populaire mit der Neunten als Krone des Ganzen. Über H. Otto Lohse sind hier die Meinungen geteilt. Dass er ein gewiegter Kapellmeister ist, unterliegt keinem Zweifel: man nennt ihn hier nicht mit unrecht le virtuose du bâton (den Virtuosen des Stabes). Unter seiner Leitung gestaltete sich in verhältnismässig kurzer Zeit das sonst vortreffliche Monnaieorchester zu einer Phalanx ersten Ranges. Ob aber H. Lohse ein rechter Beethoveninterpret ist, das gehört gewiss in eine ganz andere Rubrik. Viele sind der Meinung, dass bei ihm das Virtuosenhafte hie und da sich stark zu dem Vordergrund drängt. Der Franzose sagt freilich: „Comparaison n'est pas raison“ (ein Vergleich ist noch kein Beweis). Wie kommen wir aber zu unsern respektiven Kriterien anders als durch angestellte Vergleichungen? Die alles in allem bedeutende Leistung Lohses fordert also nolens volens gewisse Vergleiche heraus: man denkt an berühmte Beethoveninterpreten: wie Liszt, Bülow, Rubinstein und Hans Richter, und schätzt ab. Um nur eins hervorzuheben: alle Sätze irgend welcher Beethovenschen Sinfonie sind unstreitig durch ein inneres ideelles Band der Einheit unter sich verbunden. Die höchste künstlerische Aufgabe für jeden Beethoveninterpreten besteht eben darin, dem Hörer diese latente Einheit zum Bewusstsein zu bringen, ihn zu befähigen, einen Totaleindruck dieses Riesenwerkes empfangen zu können. Herrn Lohse gelang dies nicht, wenigstens nicht oft. Bei ihm bewahrheitet sich im gewissen Grade das Wort Goethes: „gebt ihr ein Stück, so geht es gleich in Stücken“. Im vierten Concert populaire war der Stern Lohses etwas im sinken begriffen, aber im letzten Konzert stieg er merklich: die Aufführung der Neunten Sinfonie gestaltete sich zu seiner Glanzleistung, besonders im Scherzo, welche nicht zu hastig genommen, gewaltig und zündend wirkte. Das Adagio poetisch und weihevoll; das Rezitativ für Kontrabässe grosszügig. Die Chöre des Monnaietheaters gingen recht gut, können aber mit den Chören des Konservatoriums bei weitem sich nicht messen. H. Lohse erfreute sich nach der Aufführung der Neunten eines sehr grossen und wohlverdienten Erfolges. Ich wollte, mich auf Gründe stützend, meine Stellung hier andeuten zwischen zwei entgegengesetzten Meinungen, weil die einen ihn bis zum Himmel erheben (NB. die jüngere Generation, die die älteren Interpreten nicht gehört hatte), die anderen ihn unterschätzen. Die Solisten für den Festival Beethoven mussten nur unter den einheimischen gewählt werden. Die Wahl fiel auf die Professoren Cesar Thomson, Arthur De Greef (Brüssel), Emile Bosquet (Antwerpen) und Marcel Laoureux:

Violinkonzert, das fünfte vierte und dritte Klavierkonzert Beethovens. Thomson und De Greef sind wohlbekannte und geschätzte Künstler in Deutschland. Bosquet spielte sehr musikalisch das vierte Konzert. Herrn Laoureux, einem strebsamen jungen Pianisten, gelang im dritten cmoll-Konzert besonders gut die feste rhythmische Zeichnung.

Von den acht angekündigten Konzerts Ysaye wurden bis jetzt nur zwei gegeben. Der Stifter leitete seine erste matinée musicale. Das sinfonische Programm bestand aus der gmoll-Sinfonie von Mozart, dem Poème symphonique (Erstaufführung) von François Rasse, der Suite burlesque (ebenfalls eine Erstaufführung) von Albert Dupuis, der Bourrée fantasque von E. Chabrier, orchestriert von Felix Mottl. Obschon die Mozartsche Sinfonie recht gut ging, muss ich doch hier eine kritische Bemerkung machen: der zweite Satz (Andante) wurde von Eugéne Ysaye Adagio Sostenuto genommen. Dieses Tempo ist an und für sich schon ein Fehler und zumal in unserem Fall: die Mozartsche Orchestrierung ist verhältnismässig zu mager um eine so grosse Ausdehnung der Perioden zuzulassen; das musikalische Gewebe erschien in Folge dessen zu dünn, so zu sagen fadenscheinig, und die vielleicht gute Absicht nicht verwirklicht. Die sinfonische Dichtung von Fr. Rasse bekundet ein zur vollen Reife eilendes Talent; das poetische Hauptthema ist zum Schluss der Bratsche anvertraut: Professor van Hout sorgte schon dafür, dass dieser Schluss schön und ergreifend ausfiel. Von der Suite burlesque, aus lauter äusserlichen Orchestereffekten bestehend, lässt sich weniger gutes sagen. Es gereicht aber jedenfalls Ysaye zum höchsten Lobe, dass er unermüdlich sich der jungen Talente annimmt und vor keinem Experiment zurückscheut. Nicht immer tat er dies zum Dank des Publikums, aber, sein grosses Talent in die Wagschale werfend, schreitet er auf diesem Wege weiter. Ich habe Ysaye schon einmal in unserem Blatt den „belgischen Liszt" genannt, und er verdient vollauf diesen Ehrentitel. H. Lucien Capet, ein in Deutschland bekannter Künstler, wirkte diesmal als Solist. Er spielte das Violinkonzert von Beethoven mit noblem, glockenreinem Ton und inniger Auffassung, besondere das Larghetto welches ich fast nie so seelenvoll aufgeführt gehört habe. Auch in dem Poème op. 25 von E. Chausson bewährte er sich als ein denkender Künstler, aber man musste Eugene Ysaye in diesem Poème vor ihm nicht gehört haben.

Das zweite Konzert Ysaye stand unter der Leitung von José Lassalle, dem Dirigenten des Tonkünstler-Orchesters in München. Er erzielte bei uns einen bedeutenden Erfolg, und mit recht, denn er gehört zu den temperamentsvollsten Dirigenten der Jetztzeit. Wie fein wurde die kleine Suite (ausgezogen aus der Oper Grétrys „Céphale et Procris") von ihm verstanden und ausgeführt. Die ultraromantische Symphonie fantastique von Berlioz (an der die alles zerstörende Zeit nicht spurlos vorübergiug, besonders in den ersten zwei Sätzen) scheint wie eigens für Lassalle geschrieben worden. Der Kulminationspunkt seiner Leistung waren die zwei letzten Sätze (4 und 5), wo der Berlioz'sche „Diabolismus" durch seine leidenschaftliche und höchst geschmeidige Leitung zum vollen Effekt kam und alle Welt erschütterte. Einseitig ist jedoch Lassalle nicht; dies bekundeten die respektiven Auffassungen der darauf folgenden Wagnerschen Fragmente: Lohengrin-Vorspiel, Karfreitagszauber und die Tannhäuser-Ouvertüre. Frl. Maud Fay (von der Münchner Oper) war in stimmlicher Hinsicht nicht sehr gut aufgelegt; so gleich in der Arie der Donna Anna aus Don Juan. Die Lieder: Stehe still, Schmerzen und Träume von Wagner lagen ihr schon besser. Das Publikum taute erst auf, als sie die Arie der Elisabeth gesungen hatte. „Ende gut, alles gut", aber wer Mozart singen will muss doch über einen guten Ausgleich der Register verfügen können und den bel canto beherrschen.

Die Konzertflut steigt immer mehr; es ist unmöglich allen Konzerten beizuwohnen. Es seien hier also nur noch einige angemerkt. Im Saale der Grande Harmonie gaben (veranstaltet von der Firma Schott) Fritz Kreisler und Jacques Thibaut jeder ein Violinrecital vor ausverkauften Häusern und begleitet von nie endenwollenden Beifallsbezeugungen und Hervorrufen. Die Programme bestanden meistens aus Werken alter italienischer und deutscher Meister. Von den kleinern ständigen Instituten seien hier hervorgehoben: die Kammermusikvereinigung Chaumont, der Quatuor-Zimmer. Derselbe Herr Zimmer ist der verdienstvolle Stifter der jungen Bachgesellschaft, die von Jahr zu Jahr immer besser gedeiht. Frau Gabrielle Wybauw-Detilleud, die hier geschätzte temperamentvolle Sängerin, gab am 13. Dezember v. J. ein Recital de Chant, worin alle Schulen vorgestellt waren. Sie sang in vier Sprachen (italienisch, deutsch, flämisch und französisch) und nur die russischen Lieder wurden in französischer Sprache gesungen. Frau Wybauw, eine ernste strebsame Künstlerin, verfügt über eine grosse, umfangreiche Stimme, die sie zu den feinsten Nüancierungen befähigt. Ihr Erfolg war kein geringer.

Nur noch ein paar Worte über die Konzertsaalangelegenheit Brüssels. Die schöne reiche Residenzstadt besitzt bis jetzt keinen ständigen grossen Konzertsaal, besser gesagt kein ständiges Konzertlokal. Freilich die Concerts du Conservatoire haben ihren eigenen Saal mit ausgezeichneter Akustik, dieser Saal ist jedoch nicht vermietbar. Die Ysayekonzerte werden heuer im Alhambratheater gegeben, aber die Miete dieses grössten unserer Theatersäle ist horrend teuer; darum schrecken minder bevorzugte Institute davor ab. Die Concerts populaires machen eins mit dem Monnaietheater. Es bleibt nur noch ein mittelgrosser Saal, die Grande Harmonie (circa 800 Plätze), dessen Akustik etwas zu wünschen übrig lässt. Der kleinen Säle haben wir die Menge, jedoch nur für Kammermusik, Gesangsvorträge und kleinere Sololeistungen geeignet. Über die Konzertlokalangelegenheiten wie über die des Gartensaales im Waux-Hall du Parc lastet so etwas wie ein Fluch. Alle Welt möchte einen ordentlichen Konzertsaal haben, man kommt aber nie dazu, und begnügt sich mit dem ewig-provisorischen. Seit mehr als 40 Jahren dieselbe Leier.

L. Wallner

Rundschau

Oper

Berlin

Das Gastspiel des russischen Balletts brachte uns die Neueinstudierung eines Balletts „Giselle" von Adolphe Adam, das ich zu den allerbedeutendsten Ballettschöpfungen der ganzen Musikliteratur überhaupt rechne. In kaum einem zweiten Ballett ist diese von den hohen Kunstrichtern ja stets geringschätzig betrachtete Kunstgattung zu einer solchen Stilreinheit gelangt, wie hier, wo die dramatische Handlung ihren eigentlichen Lebensnerv durch den Tanz als solchen erhält und wo man sich für den Tanz in seiner unheimlichen dämonischen Gewalt fast leidenschaftlich interessiert. In dem ersten der beiden Aufzüge, der dem äusseren Schema nach der Librettoform des 18. Jahrhunderts folgt, ist zwar die Handlung durch die Gebärdensprache allein, ohne vorherige Lektüre der Programmerläuterungen, kaum zu verstehen, aber schon hier fühlen wir deutlich die Tragik, die über der Gestalt des unglücklichen Mädchens Giselle lagert. Das zarte Geschöpf muss erkennen, dass der von ihr zärtlich geliebte Bauer, in den sich der schöne Herzog Albert verkleidet hat, sie betrügt, da er bereits mit einer Prinzessin verlobt ist; der sie vergeblich umwerbende Förster Hilarion, eine Art von Vorbild zu dem Jägerburschen Kaspar im „Freischütz", ist es, der ihr diese Kunde vermittelt. Von dem Moment an, wo Giselle auf diese Nachricht hin in Wahnsinn verfällt und mit stieren Augen einen Traumtanz von verlorenem Glück tanzt, haben wir ein echtes Tanzdrama vor uns, das sich im zweiten Aufzug zu einer lieblichen Mondnachtromantik läutert und in einem Ballett der „Willys" gipfelt; so heissen die toten Bräute, die an ihrer Tanzleidenschaft zugrunde gegangen sind. Sobald ihre dem Grabe entstiegene Seele von dem Blütenstabe der Elfenkönigin Myrtha berührt wird, ist sie in eine „Willy" verwandelt. Mit duftigster poetischer Zartheit wird die Liebestragödie zwischen dem Herzog und Giselle weitergesponnen: der böse Hilarion tanzt sich inmitten der Willys zu Tode, der Herzog aber erlebt noch einmal gleichsam schlafwandelnd das Tanz- und Liebesglück mit der Seele seiner Giselle, und als diese auf ein Zeichen der Königin wieder in ihr Grab steigt, sinkt der Herzog tot-matt zu Boden.

Man wird sich vielleicht staunend fragen, wie ein Adolphe Adam, ein so unbefangen heiterer Tondichter, diesen Stoff bewältigen konnte, aber man konstatiert mit Freuden, dass Adam diese Aufgabe geradezu staunenswert gut gelungen ist. Gerade die Aufrichtigkeit und Schlichtheit macht seine melodiespriessende Partitur zu einer wahren Ohrenweide; zumal vom Vorspiel des zweiten Aufzuges an versteht es der Komponist trefflich, uns in den Zauberbann einer Friedhofs-Mondnacht

einzulullen. Mit der dem Franzosen auch schon im 18. Jahrhundert eigenen rhythmischen Elastizität belebt er das Ballett und gibt ihm die Elfenleichtigkeit und zugleich die Romantik, wie sie der Stoff verlangt; auch an dramatischen Schlaglichtern lässt er es keineswegs fehlen.

Getanzt wurde das Ballett geradezu bewunderswert. Tamara Karsavina entfaltete in der getanzten Wahnsinnsarie des ersten Aktes eine fast schauerlich realistische Mimik, die aber durch die schlanke Grazie ihrer Bewegungen und Tanzschritte verklärt wurde. Ihr Partner Nijinsky hat in seiner leidenschaftlichen Art etwas Faszinierendes; aber auch das sonstige Ensemble wirkt nur deswegen so grandios-einheitlich, weil jedwedes sich als Glied des Ganzen fühlt. Das spürte man besonders deutlich in den „Polowetzer Tänzen“ aus Borodins Oper „Prinz Igor“, wo die ganze asiatische Wildheit der schwerblütigen und doch von fortreissendem Zuge erfüllten Musik Borodins in den Sklaven- und Kriegertänzen zu ungezügeltem Ausbruche gelangt. Es gilt hier, auch dem ausgezeichneten Orchester ein Sonderlob zu spenden, das unter der feurigen Leitung von Pierre Monteux sich der launenhaften Willkür der russischen Tänzerschar mit grosser Geschmeidigkeit anzupassen weiss. Das hätte ich mir nicht träumen lassen, als ich, vor etlichen Jahren, während meines Pariser Aufenthaltes, diesen ausgezeichneten Musiker, den Solobratschisten des dortigen Colonne-Orchesters, das Solo in Berlioz' Harald-Sinfonie spielen hörte, dass ich ihn einmal als Ballettdirigenten wiedersehen würde. Würde derartiges ein deutscher Musiker wagen, — ich bin fest überzeugt, man würde über ihn herfallen und ihn erbarmungslos der künstlerischen „Überläuferei“ zeihen. Als wenn sich die Kunst in steiflederne Normen schnüren liesse!

Arthur Neisser

Konzerte

Barmen

Der 3. Kammermusikabend der Frau Ellen Saatweber-Schlieper war Johannes Brahms, der überhaupt im Musikleben des Wuppertales eine fast dominierende Stellung einnimmt, gewidmet. H. Marteau spielte unter dezenter Klavierbegleitung der Konzertveranstalterin die G- und A dur-Sonate mit künstlerischer Empfindung und Herausarbeitung der blühenden Schönheiten der A dur-Sonate. Als hervorragenden Hornisten lernten wir im Horntrio op. 40 den Meininger Kammervirtuosen F. Much schätzen.

Im 3. Abonnementskonzert der Barmer Konzertgesellschaft fand eine Neuaufführung statt: „Das Märchen und das Leben“ für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel von W. de Haan. Der Komponist hat sich zu seiner „Kantate“ den Text selbst verfasst; er schildert uns in poesiereicher und schöner Sprache das Leben des Prinzen und späteren Königs Hilkar. Werdegang (Wirklichkeit) und Märchen sind Hilkars Erzieher und Begleiter auf seinem wechselvollen Lebenswege. Die warm empfundene Dichtung zeigt manche biblischen Momente: die Schilderung der Höllenqualen, die Wiedervereinigung Hilkars nach dem Tode mit der vor ihm gestorbenen Gattin Liane u. dgl. Dem vorwiegend lyrischen Text ist die Musik trefflich angepasst. In allen Partien behalten Solostimmen und Chor die Oberhand, das Orchester tritt meist nur begleitend, die Situation, die Szene in duftigsten Farben ausmalend, auf; dagegen verwertet der Autor das Orchester bei den machtvollen Chorsätzen (Einzug der Braut, der Krieg, der Sieg, der Schlusschor: Freude bewegt uns) zu prächtigen, selbständigen Charakter tragenden Steigerungen. Meisterhaft ist die solistische Behandlung einzelner Instrumente: Geige, Bratsche, Orgel. Die Deklamation des Textes ist durch die ganze Kantate hindurch geradezu vorbildlich zu nennen. Der Komponist hat sich an unsern Klassikern gebildet und verschmäht, wo es angebracht ist, auch moderne Ausdrucksmittel nicht. Die Aufführung der neuen Kantate, die eine wirkliche Bereicherung dieser Kunstgattung bedeutet, hatte ungeteilten Erfolg.

H. Oehlerking

Berlin

Das 7. Philharmonische Konzert unter Arthur Nikischs Leitung brachte als orchestrales Hauptwerk die achte Sinfonie in c moll von Anton Bruckner. Die Aufführung des gedankenvollen, in den einzelnen Sätzen lang ausgedehnten Werkes stand auf seltener Höhe, war geradezu glänzend, in technischer Beziehung musterhaft, in musikalischer ungemein ausdrucksvoll und überzeugend in der Wirkung. Mit seiner grosszügigen, reinen, edlen Musik nimmt das Werk vollständig gefangen. Die beiden Mittelsätze, ein markiges Scherzo und ein tiefempfundenes Adagio, sind am glücklichsten geraten, namentlich das Adagio enthält Herrliches, das Ende klingt berauschend schön. Am leersten erscheint der in formaler Hinsicht sehr klar und geschlossen auftretende erste Satz, glänzend klingt das Finale mit seinem triumphierenden Aufschwung in C dur aus. Moritz Moszkowskis graziös-gefälliges Klavierkonzert E dur, mit dessen technisch glänzender, klangschöner Wiedergabe Frau Bloomfield-Zeisler, die Solistin des Abends, sich einen grossen Erfolg erspielte, und Rich. Strauss' Tondichtung „Don Juan“ füllten den zweiten Teil des Programms.

Im Beethovensaal gab Arrigo Serato unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters ein Konzert. Der Künstler begann seine Vorträge mit der e moll-Sonate von Bach (für Streichorchester und Harmonium instrumentiert von O. Respighi), spielte weiterhin das Mozartsche Es dur-Konzert (No. 6) und zum Beschluss das a moll-Konzert von Dovřák. Sein glänzendes, virtuoses Können, sein schöner, ebenso weicher wie strahlender Ton und sein temperamentvoller Vortrag sicherten ihm den gewohnten Erfolg.

Olga de la Bruyère sang in ihrem Liederabend eine Reihe älterer italienischer und französischer Gesänge aus dem 17. und 18. Jahrhundert und Lieder von Schubert und Brahms. Ihre warm timbrierte, klangvolle Altstimme ist in allen Lagen gut gebildet; ihre Auffassung ist klug, überlegsam und verrät eine starke innere Anteilnahme. Wenn ihre Darbietungen eine individuellere Färbung aufwiesen, würden wir in ihr eine unserer besten Konzertsängerinnen begrüssen. Jedenfalls ist sie eine sehr sympathische Erscheinung, sympathisch allein schon durch das Mass ihrer technischen Fertigkeiten, die sich auch in einer guten Sprachbehandlung zu erkennen geben.

Frl. Clementine Sandhage konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester. X. Scharwenkas Klavierkonzert in b moll und das G dur-Konzert von Beethoven standen auf dem Programm. Die junge Pianistin zeigte sich technisch weit vorgeschritten, nur fehlt noch die letzte Sicherheit, die das öffentliche Auftreten erheischt. Der Vortrag ist gut angelegt, doch ohne persönliche Note.

Einen freundlichen Erfolg hatte die Sängerin Gertrud Noack mit ihrem Liederabend. Die Stimme, ein empfänglicher, klanglich ausgiebiger Mezzosopran, ist schön, der Klangcharakter besonders in den höheren Lagen und im piano sehr sympathisch. Mit edler Deutlichkeit sprach Frl. Noack den Text und befleissigte sich einer möglichst sauberen Intonation, wie schliesslich der Vortrag Intelligenz und warmes Mitempfinden erkennen liess. Mit Kompositionen von Schubert und Schumann machte die Konzertgeberin einen durchaus sympathischen Eindruck.

Adolf Schultze

Auserlesene Früchte ihrer reifen Gesangskunst bot Gertrud Fischer-Maretzki am 19. Februar; ihre Aussprache ist bis ins zarteste pianissimo von plastischer Deutlichkeit und vorbildlich ist es, mit welcher Vorsicht sie ihre etwas spröde Höhe meistert, da ist jeder Ton und jede Silbe feinste Kultur. Zu unvergesslichem Eindruck gestaltete sie z. B. „Befreit“ und „Ständchen“ von Strauss, am Klavier vortrefflich begleitet von Hofrat M. Reger, dessen Lieder in dem eindrucksvollen „Der Narr“ gipfelten.

Vom Ševčik-Quartett konnte ich leider nur das Jagdquartett von Mozart hören, das mit so frischer Lebendigkeit vorgetragen wurde, dass man die lustige Jagdgesellschaft beim Hörnerklang wirklich aufbrechen zu sehen vermeinte.

Welcher Beliebtheit sich der Flötenmeister Emil Prill hier erfreut, das bewies der nahezu ausverkaufte Saal der Sing-Akademie am 22. Januar. Die Flöte ist gerade jetzt in den Erinnerungstagen des grossen Preussenkönigs als Solo-Instrument noch einmal aktuell geworden und man konnte sich bei den perlenden Passagen und zarten Cantilenen, welche ihr der Konzertgeber zu entlocken wusste, in die Zeit versetzt fühlen, da Quantz seinen in musikkultureller Beziehung unsterblichen „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“ schrieb. Die mitwirkende Königl. Hofopernsängerin von Andrejewa-Skiloudz erntete besonders mit zwei russischen Liedern von Rachmaninoff und Gretschaninoff stürmischen Beifall, während der Klavier begleitende und Harfe spielende Max Saal sich als tüchtiger Musiker bewährte.

Als stimmbegabter und geschmackvoller Sänger erfreute Hjalmar Arlberg ein zahlreiches Publikum mit einem Lieder- und Balladen-Abend. Aus seinem Schubert, Grieg, Brahms u. a. enthaltenden Programm gelangen ihm drei Bergersche

Lieder am besten. Die Mitwirkung des begleitenden Georg Schumann verlieh dem Abend eine besondere Note.

K. Schurzmann

Elberfeld

Die Elberfelder Konzertgesellschaft gab als Weihnachtskonzert den Messias nach der Bearbeitung von R. Franz. Da das prachtvolle Werk zum ständigen Repertoire zählt, boten Chor und Orchester keinen Anlass zu wesentlichen Ausstellungen. Auch das Solistenquartett (Mintje Lauprecht van Lammen, Ilona Durigo, H. Kühlborn, Hendrik van Oort) zeigte sich bis auf H. Kühlborn, dessen Stimme für den grossen Stadthallensaal nicht immer ausreichte, seiner Aufgabe völlig gewachsen, so dass der Messias eine stilgemässe Wiedergabe erhielt.

Eines regen Besuches erfreute sich der 2., J. Brahms gewidmete Kammermusik-Abend des Elberfelder Streichquartetts. Konzertmeister Paul Moch enthüllte durch sein technisch restlos ausgeglichenes Spiel die Schönheiten der e moll Sonate op. 38 für Cello und Pianoforte, von Dr. Haym am Flügel diskret begleitet. Den zahlreichen Zuhörern sehr zu Dank sang Frl. Henny Wolff-Köln 6 Lieder. Die Herren Gumpert, Rudolph, Paasch und Moth meisterten das Streichquartett a moll op. 51,2 in gewohnter Weise. Leider klingt in dem akustisch nicht besonders günstigem Raume des „roten Saales“ der Stadthalle alles etwas gedrückt.

H. Oehlerking

Leipzig

Fanny Weiland, eine noch sehr junge russische Pianistin, erspielte sich im Kaufhaussaale lebhaftesten Beifall. Das Träumerische, Weiche, Mädchenhafte ist zunächst ihr Feld. Sie ist sicher ein grosses Klaviertalent, aber zu Tieferem wird sie sich noch Zeit gönnen müssen.

Zu gleicher Zeit gaben im Feurichsaal die Geschwister Wizemann einen Volksliederabend zur Laute. Ihre anmutige, ungekünstelte Art, vorzutragen, die frischen Stimmen, der gesunde Humor und nicht zuletzt die Schönheit der jugendlichen Sängerinnen veranlassten die zahlreichen Zuhörer zu wahren Beifallsstürmen. Ganz besonders gefielen die humoristischen Lieder.

In der vierten Gewandhauskammermusik (Ausführende: die Herren Wollgandt, Wolschke, Herrmann, Heintzsch, Klengel, Kiessling, Schwedler, Fischer und Herbst) hörte man als Neuheiten die Suite in altem Stil für Trompete, 2 Flöten und Streichquartett von Vincent d'Indy und das Streichsextett „Souvenir de Florence“ von Peter Tschaikowsky, beide in vortrefflicher Ausführung. Die Suite von d'Indy bekundet eine ziemlich äusserliche Auffassung des „alten Stils“ und lässt die Trompete als eine Art von Störenfried erkennen. Immerhin befinden sich sehr interessante Momente darin vor, und d'Indy ist klug genug, das Beste in den letzten Sätzen zu bringen. Tschaikowskys Sextett dagegen ist von Anfang bis zum Ende ein rassiges, warmblütiges Meisterstück, dessen Anhören eitel Genuss war. Die „Musikstadt“ Leipzig, die auf ihre Gewandhauskammermusik stolz zu sein allen Grund hat, war nicht sonderlich zahlreich vertreten. In Dresden drängt man sich zu den Gastabenden des Leipziger Gewandhausquartetts mit dem Dresdner Pianisten Emil Kronke. Es scheint, als ob in Leipzig nur noch „Sensationen“ ziehen. Aber Musik und Sensation sind und bleiben trotz aller Modernitis konträre Begriffe. ♯

Die Gleichgültigkeit gegen alle neuere Musik zeigte sich wieder einmal deutlich an dem mittelmässigen Besuch des 6. Philharmonischen Konzerts, das als „Moderner Abend“ angekündigt war. Liegt es an prinzipieller Abneigung oder an Bequemlichkeit und gutem Willen, sich in die zeitgenössische Produktion hineinzuhören? Und dabei gings doch, wenigstens bis über die erste Hälfte des Programms hinaus, ziemlich gemässigt zu. Denn glücklicherweise gilt jetzt auch bei dem, der von moderner Musik, auch wenn es wirklich echte ist, grundsätzlich nichts wissen will, Meister Bruckner nicht mehr für anstössig. Es war allerdings vorauszusehen, dass die Meinungen bei Debussy, der mit seinen „Danse sacrée“ und „Danse profane“ (für Klavier mit Orchesterbegleitung) vertreten war, und bei dem Orchesterscherzo „Der Zauberlehrling“ von Dukas auseinandergehen würden. Ausser dem Adagio aus einem Quintett von dem zweimal vorgesehenen Bruckner — es wurde leider nicht „kommentmässig“ vom ganzen Streichorchester gespielt —, stand Debussys Werk zum ersten Male auf dem Programm der Windersteiner. Wer es verstand, über den feinen Tönungen und nuancenreichen Stimmungen (besonders des ersten der beiden Tänze) die ihm überkommene verstandesmässige Auffassung zu vergessen, der musste vielleicht unwillkürlich an die Märchenwelt von 1001 Nacht denken oder wünschte sich etwa, die Musik dieser „Danse sacrée“ zum gemessenen Tanz der Ruth St. Denis spielen zu hören. Télémaque Lambrino spielte den Klavierpart mit viel Sinn für aparten Anschlag und feinpoetisch. Im Werk von Strauss, der d moll-Burleske, die er mit gesunder Rhythmik wiedergab, vermochte er nicht recht gegen das Orchester aufzukommen. Das mag aber vielleicht weder am Solisten noch am begleitenden Orchester, sondern wahrscheinlich in erster Linie an den unzulänglichen akustischen Verhältnissen der Alberthalle gerade für den Klavierton gelegen haben. Professor Hans Winderstein, dem dramatische und glanzvolle Kompositionen besonders gut liegen, führte das Werk von Dukas effektvoll durch und erwarb sich auch mit der Wiedergabe des anderen Orchesterwerkes, der den Abend einleitenden Brucknerschen d moll-Sinfonie, reichen Beifall.

Viel Genuss bereiteten Hans Hermanns und Friedel Hermanns-Voget durch die Interpretation des leider so selten gespielten und doch so prächtigen Concerto [!] pathétique [!] für zwei Klaviere von Liszt, wenn auch die geistige Hegemonie des männlichen Partners zu überragend war, um diesen Genuss zu einem völlig ungetrübten zu gestalten. Immerhin muss zugestanden werden, dass das Zusammenspiel äusserst plastisch und durchsichtig, rechten Orts feinpoetisch und klanglich ausgiebig erschien. Musste ich es mir leider versagen, den Vortrag des andern vierhändigen, den Abend beschliessenden Werkes mit anzuhören, so konnte ich doch Hermanns als Interpreten seiner eigenen „Variationen über ein Schubert-Thema“ auftreten sehen, eines Werkes, das als auf klassischer Grundlage modern empfunden und zuweilen geistreich angesprochen werden darf. (Besonders sei dabei des hübschen und gelungenen Einfalls gedacht, das Thema u. a. zu einem echt Schubertschen Ländler zu verwerten). Die mitwirkende Sängerin Frl. Lilly Hadenfeldt, steuerte zu den Klaviervorträgen von Max Wünsche am Ibach unterstützt, eine Reihe Lieder von Schubert und Brahms bei, brachte aber für diejenigen Gesänge des ersteren, die einen grösseren Ton erfordern, zu wenig dramatischen Akzent mit und schien auch nicht sonderlich disponiert zu sein.

Im Städt. Kaufhaus spielte Conrad Hannss, ein Pianist, der unter anderen auch durch die Schule von Hermanns gegangen ist. Wenige Worte charakterisieren sein derzeitiges Spiel, dessen Gegensatz zu dem seines früheren Lehrers wenig wunder nimmt, wenn man sich die Altersunterschiede der beiden vergegenwärtigt: Gegenüber der geklärten Reife und Unterordnung der Gefühlskräfte des ältern unter den sichtenden Verstand bei dem jüngeren noch viel Sturm und Drang und — natürlich damit im Zusammenhang — eine ersichtliche Geringschätzung des reintechnischen, ausschliesslich handwerksmässigen Elements. Auch trifft sein Stilgefühl nicht immer das Richtige; denn wenn eine Orgelphantasie und Fuge (g moll) Bachs von Liszt auch noch so virtuos übertragen ist, so muss man meines Erachtens doch immer noch mehr Bach als Liszt aus ihrem Vortrag heraushören können. Immerhin liess gerade die zu seinem auffällig stechenden Fortissimo im scharfen Gegensatz stehende poesievolle Empfindung des Piano, solange sie nicht an Empfindelei grenzte, viel Gutes von der Wiedergabe weiterer Stücke von Brahms, Schubert und Th. Kirchner erhoffen, was sich bei Brahms bis zu gewissem Grad auch erfüllte, bei Kirchner aber, den ich nicht mehr hören konnte, noch mehr erfüllt haben soll. Bei dem Spiel von Beethovens D dur-Sonate aus op. 10 liess er jedoch noch manchen Wunsch offen. Trotz allem darf man sich diesmal jedenfalls der Ansicht hingeben, dass Hannss, was er nicht gelernt hat, noch lernen wird. Wenigstens mit viel Selbstkritik und mit den Jahren.

Dr. Max Unger

Der fleissige und talentvolle einheimische Pianist Georg Zscherneck trat in seinem Klavierabend im Feurichsaal mutig ein für neue Literatur. Er spielte zuerst eine Sonate von E. W. Korngold, ein talentvolles, aber unausgegorenes dissonanzenweises Stück, dann kleinere Sachen von dem in München lebenden Herm. Unger, von Stephan Krehl und Hugo Kaun mit künstlerischer Hingabe und feinem technischen Schliff. Ausserdem interessierte sehr die französische Suite von Bach.

Ernst Müller

Stuttgart

Die Zahl der musikalischen Veranstaltungen ist gegen früher erheblich gewachsen. Man könnte meinen, Konzerte geben wäre das einträglichste Geschäft der Welt. Sieht man

sich die leeren Sitzreihen in den Solistenabenden an, so empfängt man freilich eine deutliche Aufklärung. Immerhin zeugt es von Idealismus, wenn konzertfähige Künstler und Künstlerinnen allen Erfahrungen zum Trotz aufs neue das Risiko eines Defizits auf sich nehmen und Sorge tragen, dass der Kritiker der Arbeit sich nicht entwöhnt. Reich bedacht wurden wir namentlich mit Liedervorträgen. Zu den bedeutsamen Konzerten rechnen wir hier den Abend von Lula Gmeiner, auch das Ehepaar v. Kraus ist in diesem Zusammenhange zu nennen. Julius Neudörffer, der bald seinen Abschied von der hiesigen Oper nehmen wird, zeigte, dass ihn die Bühnentätigkeit keine von den Eigenschaften verlieren liess, die wir vom Konzertsänger erwarten. Eindrücke etwas schwächerer, aber doch im ganzen erfreulicher Art, hinterliessen die Sängerinnen Maria Benk, Margarete Closs und Flore Kant. Die Violinvirtuosen Henri Marteau, Willy Burmester und Sascha Culbertson erschienen rasch nacheinander. Wenn der Erstgenannte durch edle Schönheit des Tons sich auszeichnete, so entzückte Burmester durch die aparte Wiedergabe tändelnd leichter Violinstückchen. Culbertson ist ein Geigentalent ersten Ranges, doch fehlt ihm die Zügelung und innere Reife so gut wie vollständig. Eine vorzügliche Pianistin lernte man in Germaine Schnitzer kennen, bedeutendes technisches Können vereinigte sich bei ihr mit grosszügiger Auffassung. Kammermusikabende gab das einheimische Quartett Wendling, Michaelis, Neeter, Saal; Paul Juon trat dabei als Klavierspieler mit seinem eigenartigen Gösta Berling-Quartett auf, der Pianist Kessissoglu und der Klarinettist Horstmann stellten ebenfalls ihre Kräfte zur Verfügung. Das Quartett zeigte unverkennbare Fortschritte im Zusammenspiel, der häufige Wechsel der Teilnehmer ist nun hoffentlich auf lange hinaus ausgeschlossen. Die Böhmen fanden, wie immer, begeisterte Aufnahme. Der Verlauf eines Mozartabends von Johanna Haustein (Klavier) mit dem Violinisten Dr. Haag war dazu angetan, über die künstlerischen Fähigkeiten der Pianistin ein sehr günstiges Urteil entstehen zu lassen. Der Baritonist Helge Lindberg zeichnete sich an demselben Abend durch die stilvolle Wiedergabe älterer Gesänge aus. Von Komponisten kam Heinrich Rücklos in einem Liederabend zu Worte; seine Kompositionen verraten Talent ihres Schöpfers, ohne Originalität zu zeigen, sie sind aber auch nicht gesucht, was in gegenwärtiger Zeit des Bemerkens schon wert ist. Von den Chorvereinigungen liess sich der Cannstatter Schubertverein (Dirig. Musikdir. Rückbeil) mit einer trefflichen Aufführung der Schöpfung hören. Hermann Kellers Sinfonische Phantasie für Klavier und Orchester erlebte in einem Konzert des Liederkranz (Dirig. Prof. Förstler) ihre Uraufführung. Der Komponist hat sich dabei etwas zu viel zugemutet, er hat Einfälle, er weiss aber mit der Gliederung und dem Aufbau nicht ganz zurecht zu kommen. Es spricht ernstes Wollen aus Kellers Musik, die Abneigung gegen alles Äusserliche ist dabei besonders hervorzuheben. Den Solopart spielte der talentvolle Pianist Walter Georgii. Hofkapellmeister Band stellte für den Lehrergesangverein ein mustergültiges Programm aus gehaltvollen Neuigkeiten oder doch aus Werken, die nicht allzu bekannt waren, zusammen. Solistisch waren dabei die Herren Erb (Tenor) und Freytag-Besser (Bass) betätigt. Ein „Psalmenabend" im Verein für klassische Kirchenmusik (Dirigent Hofkapellm. E. Band) wird mir von meinem Gewährsmann als vorzüglich verlaufen geschildert. Im Orchesterverein traten die Sopranistin Hilda Saldern und der Klavierspieler W. Hülser auf. Ist der von Rückbeil geleitete Verein auch nur ein Dilettantenverein, so steht ihm doch eine wichtige Aufgabe in der Vermittlung solcher Werke zu, für die unsere Hofkapelle keinen Platz auf ihren Programmen finden kann. Der Bachverein darf auf ein wohlgelungenes Konzert zurückschauen. Dirigent war Max v. Pauer, A. Benzinger liess sich auf der Orgel hören, Maria Philippi sang ergreifend schön. Den Schluss mögen die Abonnementskonzerte der Hofkapelle machen. Max Schillings ist hier Dirigent. Dem Russischen Trio folgte der nordische Kammervirtuose Backer-Gröndahl, Mendelssohn und Brahms bekamen fein abgetönte Aufführungen ihrer sinfonischen Werke.

Im 6. Abonnementskonzert der Kgl. Hofkapelle führte Generalmusikdirektor Dr. Schillings die neueste, dritte Sinfonie W. v. Baussnerns „Das Leben" auf. Das ausgedehnte Werk macht ausserordentliche Ansprüche an den Hörer, ziemlich über das hinausgehend, was im allgemeinen von einem Werk sinfonischer Gattung verlangt wird. Deute ich den Titel richtig, so will der Komponist das Ringen und Streben des Menschen, die Widerstände im Leben sowohl, als auch die Freudenspenden, die uns zuteil werden, durch die Macht der Musik schildern. Oder nicht eigentlich schildern, denn Baussnern ist kein Programm-Musiker, sondern er will nur die Gefühle widerspiegeln, die in uns beim Nachsinnen über das menschliche Dasein erweckt werden. Die herrlichen Verse des Goetheschen Ganymed geben der Sinfonie einen wirkungsvollen Chorabschluss, wir werden mit dem erhebenden Gefühle entlassen, dass nach all' dem Suchen und Harren zuletzt doch Ruhe und Frieden eintritt und ein ewiger Frühling uns erwartet. Es lag ganz in der Hand des Komponisten, ob er sich zu einer umfangreichen zyklischen Sinfonie oder zu einer einsätzigen sinfonischen Dichtung entschlösse. Er hat das erstere gewählt, jedoch mit Wahrung des thematischen Zusammenhangs, auch lässt er den dritten Satz in den vierten (Schluss)-Satz direkt einmünden. Dass v. Baussnern einen grossen Apparat an Instrumenten, auch Orgel, heranzieht, ist eine mehr äusserliche Sache, wesentlicher ist die Anlage der Sinfonie. Hier kann man dem Komponisten den Vorwurf nicht ersparen, dass er über das Ziel hinausgeschossen hat. Im ersten Satze spricht er sich viel zu umständlich aus. Mehr sagen und weniger reden! — möchte man ihm zurufen. Wie sich das alles langsam fortwälzt, scheinbar dem Ende zugeht, dann aber aufs neue wieder geschoben wird, das bildet eine Geduldsprobe für den Hörer. Bei aller Hochachtung vor Baussnerns Begabung sei dies gesagt. Man braucht nur wenige Takte zu vernehmen, um sofort zu hören, dass hier ein über gewählte Sprache verfügender Tonsetzer, ein geschickter Disponent im Orchestrieren, kurz, einer, an dem man nicht gleichgültig vorübergeht, das Werk geschrieben hat, aber das schliesst nicht aus, dass wir ihm ungeteilte Aufmerksamkeit nicht schenken können. Dem ersten Satz tun erhebliche Striche not, schon aus formalen Gründen, um das Gleichmass mit den übrigen Teilen herzustellen. Es mag zum Teil von dem erwähnten Fehler des ersten Satzes herrühren, dass der zweite Satz weit mehr fesselt. Ist schon der Stimmungsgehalt ein anderer, so kommt noch die kürzere Fassung und ein geschickterer Aufbau dazu. Dieser günstigere Eindruck hält auch fernerhin an, wir fühlen durch neu hinzukommende Themen unser Gemüt bewegt, werden lebhafter erregt und zuletzt mit dem Eindruck entlassen, eine, wenn auch im einzelnen nicht gleich wertvolle, so doch an Schönheiten reiche, meisterlich ausgearbeitete Komposition, gehört zu haben. Die Aufführung der Neuheit war ausgezeichnet. v. Baussnern und Schillings wurden durch Beifall gefeiert.

Alexander Eisenmann

Wien

Wahrhaft erhebende Eindrücke bereitete uns die von Kapellmeister F. Schalk vortrefflich einstudierte und dirigierte Aufführung des Händelschen „Samson" im zweiten Gesellschaftskonzert der Saison. Unbegreiflich, dass dieses an rein musikalischen Schönheiten, geistvollen Charakterzügen, insbesondere aber an ergreifenden Gefühlsakzenten überreiches Werk, das gewiss zu des Meisters bedeutendsten zählt und fast gleichzeitig mit seinem grössten (dem unsterblichen Messias) 1742 vor das (englische) Publikum getreten war, in Wien fast volle 49 Jahre nicht öffentlich gehört wurde. Und dennoch ist es so. Die letzte hiesige Aufführung fand am 8. November 1863 in einem Gesellschaftskonzert unter Herbeck statt und war nicht einmal vollständig, indem nur zwei Teile gegeben wurden, während man den weggelassenen dritten durch die damals für Wien neue Cäcilien-Ode Händels ersetzte.

Der eigentliche künstlerische Held der jetzigen in Chrysanders Bearbeitung gebotenen Samson-Aufführung war Dr. Felix v. Kraus. Er hat sich in seiner Doppelrolle als Riese Harapha und als Manoah (Vater des unglücklichen Samson) technisch und geistig schier selbst übertroffen. Offenbarte er in den enorm schwierigen Koloraturen der Zorn-Arie des ungeschlachten Philister-Riesen neuerdings die bewunderungswürdigste, vielleicht nur ihm zu Gebote stehende Ökonomie des Atems und zugleich eine dämonische Gewalt der Charakteristik, so wusste er andererseits in der rührenden Klagearie Manoahs über den tragischen Tod des Sohnes die edelsten Herzenstöne anzuschlagen. Natürlich belohnte stürmischer, nicht enden wollender Beifall die in ihrer Art einzigen Leistungen des Meister-Basses. Und da auch die Titelrolle des Samson mit dem talentvollen jungen Tenoristen H. Gürtler ganz annehmbar, die Altpartie von Samsons Freunde Micha durch Frau Dr. v. Kraus-Osborne sehr gut besetzt war, in Nebenpartien die Damen Anna Kämpfert und Adele Umling durchaus befriedigten, Prof. Dittrich an der Orgel und Prof. Dr. Mandyzewski am Flügel ihr Bestes gaben, insbesondere aber Chor und Orchester (jenes des Konzertvereins) günstig zusammenstimmend, eine seltene Klangschönheit und Klang-

fülle für die grossen Steigerungen entfalteten, konnte man wohl von einem Ehrenabend der Gesellschaft der Musikfreunde sprechen. Da zeigte sich auch wieder, zu welch künstlerischer Höhe namentlich der längere Zeit verwahrloste Chor des Singvereins unter der Leitung seines jetzigen Dirigenten, Hofkapellmeisters F. Schalk, emporgestiegen, von welch' letzterem man nur wünschen muss, dass er den Gesellschaftskonzerten noch recht lange als ihr berufener artistischer Leiter erhalten bleibe. Jeder unnötige Personalwechsel — von dem leider hie und da gelegentlich die Rede gewesen, als Schalk gar so lange in England verweilte — wäre da durchaus vom Übel.

Das meisterhafte Auseinanderhalten der Volkscharaktere im grandiosen Doppel-Schlusschor des genannten Teiles — wo die Israeliten immer Jehova, die Philister aber ihren Gott Dagon anrufen — möchte unter den vielen trefflichen Ensembles der letzten Aufführung noch besonders hervorzuheben sein. Dagegen kam der weltberühmte, eigenartig instrumentierte Trauermarsch, der in England schon so viele hochgestellte Persönlichkeiten zu Grabe geleitet — komponiert wurde er bekanntlich schon früher vor 1740 (C dur) für das Oratorium „Saul", und dann, nach D transponiert, auch für den Samson benutzt — nicht zu der vollen, erwarteten feierlichen Wirkung.

Wenn bei uns Beethovens „Neunte" auch nur angekündigt wird, sind im Nu alle Sitz- und Stehplätze vergriffen. Und zwar nicht nur bei der Aufführung selbst, sondern auch bei der regelmässig dem Publikum gegen Zahlung eröffneten Generalprobe. So auch bei der jetzigen Reprise am 20. Januar bei einem „ausserordentlichen" Sinfonie-Abend des Konzertvereins unter der bewährten Leitung Ferdinand Löwes. Bis auf ein paar, nicht wesentlich störende Schwankungen der Hörner im Scherzo-Trio und Adagio, kann die letzte Aufführung zu den besten gerechnet werden, deren man sich hier überhaupt erinnerte. Sie machte namentlich im dithyrambischen Chor-Finale, woselbst der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und der Wiener Männergesangverein sich mit dem Orchester zu hinreissender Klangfülle vereinigten, auch ein sehr gut harmonisch zusammenstimmendes Soloquartett (die Damen Hermine Bosetti und Emmy Leisner, die Herren Walter Kirchhof und Karl Braun) einwandfrei mitwirkte, einen überwältigenden Eindruck, den das Publikum mit nicht endenwollenden Beifall vergalt. Prof. Dr. Theodor Helm

Noten am Rande

* **Friedrich der Grosse als Flötenspieler.** Im letzten Sammelband der Internationalen Musikgesellschaft macht Prof. Max Seiffert, Berlin eine beachtenswerte Mitteilung. Die musikalischen Festfeiern dieser Tage, schreibt Seiffert, veranlassen mehrfach die Erwähnung eines alten Stiches, der den Alten Fritz konzertierend im Kreise seiner Musiker darstellt (reproduziert von G. Thouret, „Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker", Leipzig 1898, S. 166). Als Stecher des Blattes ist mit einigem Vorbehalt Chodowiecki bisher angegeben worden. Vermutlich ist bei den wenigen bekannten Exemplaren der Papierrand weggeschnitten. Ich besitze einen unversehrten Abzug; seine Unterschrift lautet: „Friedrich der Grosse in seinen Erholungs-Stunden". Als Autor zeichnet: P. Haas del. et sculpsit Berolini.

* **Mozart und seine Pariser Lehrmeister.** Der Voss. Ztg. wird geschrieben: Neuere Forschungen französischer Gelehrter, namentlich St. Foix und Wyzewas, haben ergeben, dass die ersten vier der von Köchel aufgezählten 28 Klavierkonzerte Mozarts und auch die Jugendsonate für Klavier und Violine in A dur nicht vom jungen Mozart sind, sondern von vier deutschen, in Frankreich lebenden Musikern herstammen, die bedeutende geistige Lehrmeister des kleinen Genies waren: nämlich von Schobert, Hermann Raupach, J. G. Eckard und Honauer. Johann Schobert, ein in Schlesien geborener, zu Paris als Musikmeister des Prinzen Conti wirkender Musiker aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, war schon zu seinen Lebzeiten ein vielgespielter Komponist. Wenngleich uns seine Lebensereignisse im einzelnen unbekannt sind, besitzen wir doch mannigfache Zeugnisse für seine einstmalige Popularität in Briefstellen Leopold Mozarts, Goethes in Paris sich bildender Schwester und Mozarts selber. Schobert hat etwa allein 60 Kammerwerke geschrieben und ist im Verein mit den drei genannten Meistern, über die gleichfalls nicht viel bekannt ist, von grösstem Einfluss gewesen auf den sich mit seinem Vater in Paris aufhaltenden jungen Mozart. Aus Sonaten, Trios, Quartetten dieser vier entnahm Mozart, wohl auf seines Vaters Veranlassung einzelne Sätze, die er fast ohne Veränderung für den Solopart seiner ersten vier Klavierkonzerte beibehielt und denen er nur noch ein orchestrales Gewand in der Begleitung umhängte. Zehn der hier in Frage stehenden 12 Sätze sind bereits als nicht mozartisch agnosziert. Diese vier Klavierkonzerte sind also als Studienwerke Mozarts anzusehen; die Violinsonate ist irrtümlich von Köchel als Mozartsches Werk aufgenommen worden. In Dresden fand auf Anregung des bekannten Mozartforschers Ernst Lewicki eine praktische Vorführung dieser Werke in Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung statt im Rahmen einer Sitzung der Internationalen Musikgesellschaft.

* **Aus Mozarts Stammbuch.** Im Besitz des städtischen Museums Carolino-Augusteum zu Salzburg befinden sich zwölf Stammbücher mit über 1100 Eintragungen nebst Beigaben von mit Seide gestickten, auch kolorierten Bildern, Silhouetten, Haargeflechten (1643—1860), darunter auch das Stammbuch Mozarts; es wurde im Jahre 1852 von Otto Jahn, als er Material für seine Mozartbiographie sammelte, eingesehen, ist aber weiteren Kreisen unbekannt geblieben. Jetzt führt (in der Wiener Zeitschrift „Ton und Wort") Joh. Ev. Engl-Salzburg einiges aus seinem Inhalt an. Das in Querformat gehaltene, rot eingebundene Büchlein enthält 70 Blätter, darunter elf Einschreibungen von persönlichen Freunden Mozarts in Wien und Prag aus dem Jahr 1787. Das war zu der Zeit, da der Meister nach Prag reiste, um dort den „Don Giovanni" zu komponieren und aufzuführen, eine Zeit, die Mörike in seiner reizenden Novelle „Mozarts Reise nach Prag" geschildert hat. Eine Eintragung lautet:

„Wahres Genie ohne Herz — ist Unding — denn nicht hoher Verstand allein; nicht Imagination allein; nicht beide zusammen machen Genie — Liebe! Liebe! Liebe ist die Seele des Genies.

Wien, 11. April 1787.

Dein Freund
Emilian Gottfried Edler von Jacquin."

Jacquin war der Vater von Mozarts Schülerin Franziska, für die der Meister das sogenannte „Kegelstatt-Trio" geschrieben hat. Eine weitere Eintragung stammt von Mozarts Freund Sigmund Barisani, dem „Physicus Primarius im allgemeinen Krankenhaus":

„Wenn deines Flügels Meisterspiel
Den Briten, der, selbst gross von Geist,
Den grossen Mann zu schätzen weiss,
Dahin reisst zur Bewunderung;
Wenn deine Kunst, in der dir nur
Ein Bach, ein Joseph Haydn gleicht,
Dir längst verdientes Glück erwirkt:

Vergiss du deines Freundes nicht,
Der sich mit Wonne stets, und stets
Mit Stolz erinnern wird, dass er
Als Arzt dir zweimal hat gedient,
Und dich der Welt zur Lust erhielt,
Der aber noch weit stolzer ist,
Dass du sein Freund bist, so wie er."

Darunter schrieb Mozart als Anmerkung eigenhändig:

„Heute am 3. September dieses nämlichen Jahres war ich so unglücklich, diesen edlen Mann, liebsten, besten Freund und Erretter meines Lebens, ganz unvermutet durch den Tod zu verlieren. — Ihm ist wohl! — aber mir — uns und allen, die ihn genau kannten — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir so glücklich sind, ihn in einer besseren Welt! — wieder — und auf nimmer scheiden zu sehen." Mozart.

Auf der Rückseite dieses Blattes klagt dann die zur Witwe gewordene Constanze in der Sterbenacht Mozarts:

„Was du einst auf diesem Blatte an deinen Freund schriebst, eben dieses schreibe nun ich Tiefgebeugt an dich, vielgeliebter Gatte! mir und ganz Europa unvergesslicher Mozart! auch dir ist nun wohl — auf ewig wohl! — Um 1 Uhr nach mitternacht vom 4. zum 5. Dezember diess jahr verliess er in seinem 36. Jahre — O! — nur allzufrüh! — diese gute — aber undankbare Welt — O Gott! 8 Jahre knüpfte uns das zärtlichste, hieniden unzertrennliche Band! O! könnte bald auf ewig mit dir verbunden seyn

Wien den 5. Decemb: 1791.

Deine äusserst betrübte Gattin
Constanze Mozart née Weber.

* **Musikerstiftungen.** Eine Felix Mottl-Gedächtnisstiftung ist in München gegründet worden. Es soll ein Kapital ausgesetzt werden, dessen Zinsen jährlich dem besten

Schüler der Akademie der Tonkunst als Preis zuerkannt werden soll. Am 22. Januar wurde im Königlichen Odeon eine grosse Gedenkfeier für Mottl veranstaltet. Die Einnahmen des Konzertes, bei dem unter Generaldirektor Mucks Leitung u. a. die Eroica von Beethoven und der Schluss des Parsifal unter Mitwirkung des Hoforchesters und des Lehrergesangvereins aufgeführt wurden, sind der neuen Stiftung zugefallen. — Kopenhagen. Der Glashändler Ronge hat testamentarisch eine Wohltätigkeitsstiftung im Betrage von rund $1^3/_4$ Millionen Mark errichtet, deren Zinsen Hilfsbedürftigen, aller Art Studierenden, besonders aber solchen der Musik, Musiklehrern, Künstlern usw. zugute kommen sollen.

Kreuz und Quer

Berlin. Als Archiv-Gesellschaft haben sich Fachleute und Theaterfreunde zu einer Vereinigung mit dem Sitz zu Berlin zusammengeschlossen. Diese bezweckt die Förderung des gesamten Theaterwesens durch praktische Studienarbeit nach Massgabe eines in zunächst 17 fachliche Gruppen eingeteilten Arbeitsplanes. Unter den verschiedenen beachtenswerten Spezialaufgaben der neuen Gesellschaft treten zwei besonders in die Erscheinung. Die eine fordert, dass breitere Kreise des gebildeten Publikums zur Mitarbeit angeregt werden, die zweite besteht in der Errichtung einer Studienbühne für Erprobung dramatischer, wie technischer Neuheiten. Die Leitung wurde dem Chefredakteur vom „Archiv für Theaterwissenschaft", Herrn Friedrich Weber-Robine übertragen, das Blatt selbst zum Organ der Gesellschaft bestellt. Der Jahresbeitrag ist auf 4,— Mark jährlich festgesetzt, die Geschäftsstelle in Berlin W. 30, Barbarossastr. 4 errichtet worden.

— Die Koloratursängerin der Berliner Hofoper Frieda Hempel verlässt mit Ende dieser Spielzeit die Hofoper. Sie hat sich der Metropolitanoper in Newyork für drei Jahre verpflichtet.

Dessau. Im Hoftheater findet demnächst die Uraufführung von Josef Reiters Oper: „Ich aber preise die Liebe" statt.

Eberswalde. Carl Loewes Oratorium „Die sieben Schläfer" wurde vom Sillerschen Gesangverein aufgeführt.

Eisleben. Hier brachte Kapellmeister Ferdinand Neisser in einem seiner Sinfoniekonzerte eine Ouvertüre eigener Komposition mit glänzendem Erfolge zur Aufführung. Der Komponist hat sich durch Calidasas „Urvasi" anregen lassen und wird seinem poetischen Vorwurfe in glücklichster Weise gerecht. Die Themen zeigen Plastik und Charakter, das satztechnische Können steht auf hoher Stufe. Geradezu bestechend wirkt das gewählte, orientalische Farbenpracht wiederspiegelnde Klangkolorit des Werkes. Neisser offenbart sich in der Ouvertüre als ein modern empfindender Tonsetzer mit einem beträchtlichem musikalischen Eigenfonds. Als Orchester stand dem Dirigenten wie immer in seinen Eislebener Konzerten die Stadttheaterkapelle aus Halle a. S. zur Verfügung. Das Programm verzeichnete u. a. noch die Es dur-Sinfonie von Mozart und solistische Vorträge des Kammersängers Franz Schwarz.

Halle. Der Jahresbericht des Konservatoriums (Direktor: Bruno Heydrich) ist erschienen. Die Anstalt war im vergangenen Jahre von etwa 400 Schülern besucht.

— Eine musikalische Feier zur 200jähr. Wiederkehr des Geburtstages Friedrichs des Grossen veranstaltete die hiesige Universität in Gegenwart eines gewählten Publikums. Es kam ein dreisätziges Flötenkonzert (G dur No. 2) des Königs zum Vortrag und ausserdem verzeichnete das Programm charakteristische Werke von Zeitgenossen des alten Fritz wie Quantz, Breitkopf, Graun, Couperin und Bach. Die Stücke wurden sämtlich in ihrer Originalgestalt aufgeführt, mit Begleitung des Cembalo (einer modernen de Witschen Kielflügel-Nachbildung) und eines kleinen Streichorchesters (bei dem Flötenkonzert). Das Cembalo meisterte Prof. Dr. Herm. Abert, der auch für die Cembalo-Einrichtung in den Werken Friedrichs und Bachs (Trio aus dem „Musik. Opfer") verantwortlich zeichnete. Im übrigen waren bei der höchst interessanten Feier, die einem regelrechten Collegium musicum gleichkam, als Ausführende erfolgreich tätig: Kgl. Musikdir. Alfred Rahlwes (Geige, Direktion), der eminente Flötenvirtuos Maximilian Schwedler, und der Sänger Erich Augspach. Das Cembalo, das in seinen Klangwirkungen den von der Pariser Firma Pleyel, Wolff & Co. erbauten und u. a. von Wanda Landowska benutzten Cembaloinstrumenten kaum etwas nachgibt, wurde der Universität Halle von dem derzeitigen Rektor, Geheimrat Prof. Dr. Veit, geschenkt.

Fortsetzung Seite 66.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 3. Februar 1912, Nachmittag $^1/_2$2 Uhr.

J. S. Bach: Präludium und Fuge (g moll). J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Franz Schubert: „92. Psalm".

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

An unsere Freunde und Gönner!

Unser Verband gründete neuerdings zu seiner Witwen- und Waisenkasse eine Kranken- und Unterstützungskasse, weil er in Fällen dringendster Not oft um Hilfe gebeten wurde. Da aber unsere jungen Kassen nicht reich gefüllt sein können, braucht der Verband die Unterstützung privater Kreise.

Wir richten deshalb an die wahren Freunde der Musik die dringende und herzliche Bitte, uns bei diesem guten Werke zu helfen.

Sind es doch die Dirigenten, die in Vertretung der von Euch verehrten Komponisten sprechen, die die Werke der Meister durch die eigene Seele hindurchführen, um sie aus sich heraus neu zu schaffen, zu durchleben. Wollt Ihr für den Genuss, den sie Euch schon so oft gewährten, nicht auch ihnen danken? Und zwar nicht nur mit Lorbeer und Händeklatschen? Helft uns, helft dem Verbande deutscher Kapellmeister die Wohlfahrtskasse stärken, damit er die Not lindern kann, oft dort, wo Ihr Glanz und Wohlergehen vermutet!

In allen Bezirken der Künste findet wohl keine Leistung eine so merkwürdig falsche Beurteilung als diejenige der Kapellmeister, gleichviel ob diese im Theater oder im Konzertsaal tätig sind. Seit den Tagen eines Hans von Bülow ist zwar das deutsche Publikum dazu erzogen worden, der Persönlichkeit des Dirigenten grössere Beachtung zu schenken, und wenn es sich auch von den besonderen Schwierigkeiten der Kunst des Dirigierens kein rechtes Bild machen kann, so weiss es heute doch, dass es nicht gleichgültig ist, welcher Dirigent eine Aufführung leitet. Damit ist das Publikum aber auch zu der Meinung gekommen, dass die Kapellmeister, die ja schon rein äusserlich auf einem erhöhten Posten stehen, zu jener Klasse der Musiker gehören, die sich eines ansehnlichen Einkommens erfreuen können. In Wahrheit aber ist die Lage der Kapellmeister nicht nur eine gedrückte, sondern seit mehreren Jahren eine so trostlose geworden, dass es dringend nötig erscheint, vor der Öffentlichkeit diesen Beruf zu beleuchten und vor Ergreifen desselben aufs dringlichste zu warnen.

Der Dirigent eines Orchesters oder eines Chores ist bis zu einem gewissen Grade die geistige Potenz einer Mehrheit, deren Leitung ihm übertragen ist; er ist für alle Missverständnisse der einzelnen Mitglieder dieser Körperschaft verantwortlich. Deshalb setzt der Beruf des Dirigenten eine hohe musikalische Allgemeinbildung voraus, die sich keineswegs auf die gründliche Beherrschung der musikalischen Fachlehre beschränkt. Der Spieler eines Instruments begnügt sich in der Regel damit, sein Instrument beherrschen zu lernen und sich ein wenig in der Theorie umzusehen. Vom Kapellmeister aber verlangt man beinahe, dass er alles kann. Auf dem Klavier gründlich Bescheid zu wissen, ist seine erste Pflicht; er soll aber auch mit der Technik aller Orchesterinstrumente vertraut sein oder den Mitgliedern seines Chores andeutend zeigen können, wie sie singen sollen. Was Geschichte und Ästhetik seiner Kunst aufgedeckt haben, muss ihm bekannt sein; namentlich soll er in der Kunst des Vortrags, der sinngemässen Phrasierung, gründlich bewandert sein. Und weil der Dirigent leichter als der einzelne Vortragende der Versuchung unterliegen kann, seine Leistung zu Schaustellungen zu machen, anstatt schlicht in Vertretung des Komponisten zu sprechen, bedarf er einer hohen Geistes- und Gemütsbildung, die allein ihn auf die volle Höhe der Künstlerschaft führen und erhalten kann. Deshalb verwundert es nicht, wenn viele Dirigenten unserer Tage, die sich mit der ganzen Bildung unserer Zeit bewaffnen wollen, das Fundament ihrer wissenschaftlichen Bildung im Gymnasium legen und dann auf der Universität erneute Studien treiben. Das heisst aber,

dass sie im günstigsten Falle im Alter von 25 Jahren Konservatorium und Universität verlassen, um in der Praxis eine Brotstelle zu suchen. Diese jungen Musiker sind aber zu diesem Zeitpunkte, wenn sie vor ein Orchester oder einen Chor treten, als Dirigenten zumeist nur Dilettanten, die zwar aufs deutlichste fühlen, wie das auszuführende Werk klingen soll, denen aber die Fähigkeit abgeht, ihre Absichten den Auszuführenden klar zum Bewusstsein zu bringen. Für jeden Musiker, er sei nun ein genialer Kopf oder ein durchschnittlich Begabter, vergehen Jahre, bis er sich mit allen Mitteln und Finten des kapellmeisterlichen Faches so vertraut gemacht hat, dass er vor wirklichen Kennern mit Achtung bestehen kann. Die Technik des kunstmässigen Dirigierens ist schwerer als selbst viele Musiker glauben. Namentlich der Vortrag moderner Musik, ganz zu schweigen von der Eigenart des Dirigierens im Theater, erfordert die Beherrschung einer ganz speziellen Technik der Führungen des Taktstockes. Deshalb finden die Kenner nichts Merkwürdiges daran, dass grosse Komponisten, deren Haupttätigkeit eben das Komponieren bildet, zumeist nicht routinierte Kapellmeister sind. Wenn nun also junge Dirigenten, die auf der musikalischen Hochschule und auf der Universität fleissig studiert und auch in der Praxis die Lehr- und Gesellenjahre absolviert haben, endlich dazu gelangen, in ihrem Fache vollwertige Leistungen zu bieten, so finden sie heute zumeist entweder verschlossene Türen oder ein Arbeitsfeld, auf dem sie beinahe Sklavendienste verrichten müssen. Dieser Zustand ist in erster Linie die natürliche Folge der völligen Überfüllung dieses Berufs; seit ungefähr 10 Jahren ist Deutschland mit Kapellmeistern so überschwemmt, dass es keine erhebliche Mühe kosten würde, ein Land von der Grösse des deutschen Reiches, das ohne Dirigenten wäre, mit allen erforderlichen Vertretern dieses Fachs auszurüsten. In zweiter Linie erklärt sich diese Überfülle aus der beklagenswerten Tatsache, dass namentlich in kleineren Städten die Leitung sogenannter Kunstinstitute in den Händen von Dilettanten liegen. Sieht man sich nun erst einmal näher an, um was für Stellungen sich die Anfänger scharenweise bewerben, dann kann man nur schmerzlich lächeln.

Im Theaterbetrieb, namentlich bei kleinen oder mittleren Bühnen, feiert der Kultus der Probe wahre Orgien. Sechs bis sieben Stunden zu proben, mit zum Teil recht fragwürdigen Solisten, mit einem schwachbesetzten Chor oder mit einem überbürdeten und schlechtbezahlten Orchester, bedeutet erst die Hälfte der täglichen Arbeitsleistung; die andere Hälfte bestreitet die öffentliche Aufführung oder häusliche Arbeit, sei diese nun Studium oder Arrangement der Partitur- und Orchesterstimmen. Für diese Arbeitsleistung werden die deutschen Theaterkapellmeister, mit Ausnahme von etwa 100 Vertretern, mit Gagen abgefunden, die in anderen Berufen nur untergeordneten Hilfskräften gezahlt werden. Von den 80 grösseren Theatern Deutschlands zahlen vielleicht 20 an ihre ersten Kapellmeister mehr als 1000 Mark monatlich, weitere 30 vielleicht 5—700 Mark, die anderen 30 aber kaum 2—300 Mark. Von den zweiten Kapellmeistern erhalten vielleicht 20 monatlich 300 Mark, weitere 20 nur 100 Mark, die anderen höchstens 70—100 Mark. Alle anderen Stellen sind mit unbezahlten Volontairen besetzt, so dass also von den etwa 1000 Kapellmeistern, die in deutschen Theatern beschäftigt werden, mindestens 800 Dirigenten ein monatliches Einkommen von 100 (!!) Mark und darunter haben. Erwägt man noch, dass die meisten Bühnen nur sieben, manche nur sechs Monate lang spielen, dann bedarf es wohl keiner umständlichen Erklärung, warum in dieser Berufsklasse Not und Elend herrschen müssen. Dabei ist noch völlig unerörtert geblieben, dass der Theaterkapellmeister nur in den seltensten Fällen Dank dafür erntet, dass er allein in vielen Aufführungen derjenige ist, der die Fehler und Willkürlichkeiten der Solisten so auszugleichen versteht, dass eine Unterbrechung der Aufführung vermieden wird. Schliesslich sei daran erinnert, dass namentlich an kleineren Bühnen das Musizieren aus natürlichen Gründen leicht eine rohe Form annimmt, die einen Musiker von Geschmack verletzen muss und auf die Dauer unempfindlich macht gegen die Unsauberkeit der technischen Leistung.

Bei den Konzertdirigenten liegen die Verhältnisse nicht günstiger. Von den 120 Konzertorchestern, die ernstlich in Betracht kommen, zahlen etwa 30 deren Dirigenten ein jährliches Einkommen über 6000 Mark, alle anderen nur 3000 und darunter. Ist für diese Orchester auch ein zweiter Kapellmeister verpflichtet, was nur selten zutrifft, dann ist es zumeist ein Volontair, der mit 100 Mark oder weniger abgefunden wird. Von den Konzertorchestern sind viele auch nur sogenannte Saisonorchester, die fünf bis sechs Monate spielen, so dass also das scheinbar angemessene Monatshonorar ein klägliches wird, weil für den Rest des Jahres verlässliche Einnahmequellen fehlen. Dass die meisten Orchester nur dann künstlerisch wertvolle Leistungen bieten können, wenn sorgfältige und regelmässige Proben gehalten werden und wenn die einzelnen Mitglieder technisch geschult und geübt sind, ist ziemlich bekannt; dagegen muss man darauf aufmerksam machen, dass es oft wegen Überbürdungen unmöglich ist, die erforderliche Anzahl von Proben zu halten und dass daher dieser Zweig unseres Berufes in keiner Weise auf Rosen gebettet ist.

Die deutschen Chorvereine, auf die wir mit Recht so stolz sein können, weil sie seit Jahrzehnten die Pioniere guter Musik gewesen sind, haben leider Eins versäumt: allmählich ihre Dirigenten so zu besolden, dass diese nicht genötigt sind, den ganzen Tag über sich im Privatunterricht an Begabte und Unbegabte zu ermüden. Heute zahlen die 150 Chorvereine Deutschlands ihren Dirigenten 600 bis 1200 Mark jährlich. Diese Besoldung ist deshalb so besonders unwürdig, weil die Hauptarbeit der meisten Dirigenten solcher Vereine in jenen qualvollen Proben besteht, die jeden künstlerischen Charakters entbehren. Mit Dilettanten, die zwar guten Willen aber geringe Kenntnisse kunstmässigen Gesangs mitbringen, ein grösseres Werk sauber zu studieren, erfordert grosse Geduld und allerlei Geschicklichkeiten im gesellschaftlichen Verkehr; dazu kommt oft in kleinen Städten die mühselige und schwierige Arbeit mit einem Orchester, das bei komplizierten Werken nur mit vielen Proben die technischen Hindernisse bewältigt. Endlich kämpfen oft die Dirigenten solcher Chorvereine vergeblich gegen die Anmassungen der Vereinsvorstände, die oft ihre irrige Meinung selbst in solchen Fällen durchzudrücken verstehen, die nur der Fachmann mit Sicherheit beurteilen kann.

Alles in allem — ob im Theater oder im Konzertsaal — nirgends bleibt dem modernen Kapellmeister ein Arbeitsfeld, das ihm eine Ernte gestaltete, die auch nur einigermassen im rechten Verhältnis stünde zu der aufgewandten Mühe. Von dem kleinen Häuflein jener Kapellmeister abgesehen, denen es geglückt ist, die grossen Positionen zu gewinnen, sehen sich alle Dirigenten aus einer fast unverständlichen Liebe zum Taktstock verurteilt, ihre Ansprüche auf eine Kleinigkeit zu beschränken. Wenn von 2500 Kapellmeistern heute mindestens 1800 ein Einkommen haben, das einem einzelnen Menschen kaum gestattet, sich gut zu kleiden und gutbürgerlich zu essen, so darf man wohl ohne jede Übertreibung behaupten, dass der Beruf des Kapellmeisters bereits in die Reihe der Luxus-Berufe eingerückt ist. Jedenfall ist nicht unwahrscheinlich, dass man in unsren Tagen mit der Entzifferung assyrischer Handschriften ebensoviel Geld verdient, als mit dem Dirigieren von Opern, Konzerten und Chorvereinen.

Nach allem Vorhergesagten hält sich der unterzeichnete Verband für verpflichtet, an alle Fach- und Tageszeitungen die dringende Bitte zu richten, mit allem Nachdruck vor dem Ergreifen des Kapellmeister-Berufes in seinen verschiedenen Gestalten zu warnen. Selbst ausgezeichnete Begabung und „gute Beziehungen“ verbürgen nicht immer einen besonderen Erfolg. Die Mehrzahl der Kapellmeister vermag sich nur dann durchzusetzen, wenn Jahre hindurch grössere pekuniäre Opfer gebracht werden können. Der unterzeichnete Verband, der in erster Linie die soziale Stellung der Kapellmeister bessern will, verfolgt in seinen Mitgliedsbeiträgen den Grundsatz, die wirtschaftlich Schwachen durch die Stärkeren zu stützen; zahlen doch diejenigen Dirigenten, die nur ein Einkommen bis zu 1500 Mark haben, nicht den satzungsgemässen Beitrag von 20 Mark, sondern nur 5 Mark im Jahre.

Die Witwen- und Waisenkasse des Verbandes musste schon des öfteren helfend eingreifen, selbst bei den Hinterbliebenen solcher Mitglieder, die scheinbar glänzende Stellungen einnahmen.

Freunde und Gönner wiederholt rufen wir Euch zu: Helft uns die Not unseres Standes lindern. Sind obige Kassen gestärkt, dann können wir erst an die Hauptaufgabe unseres Verbandes denken: „Schaffung einer Altersversorgungskasse“. Darum helft, wer schnell gibt, gibt doppelt.

Verband Deutscher Orchester- und Chor-Leiter
Ferdinand Meister, Hofkapellmeister
Vorsitzender
Nürnberg, Bayreutherstrasse 8

Die nächste Nummer erscheint am 8. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 5. Februar eintreffen.

Kreuz und Quer

Köln. „Die Nachtigall“, Karl von Kaskels als Scherzo bezeichneter Operneinakter, erzielte im Kölner Opernhause einen grossen Erfolg.

Lübeck. Heute kann die Firma F. W. Kaibel, Musikalienhandlung und Pianomagazin in Lübeck, auf ein 75 jähriges Bestehen zurückblicken. Die Firma ist auch ausserhalb Lübecks durch ihre Konzertagentur bekannt geworden. Inhaber sind seit dem 1. April 1903 die Herren Ernst Robert und Gustav Schulze.

München. Für die Felix-Mottl-Gedächtnisstiftung sind in den ersten Tagen schon 30 000 Mark eingegangen: 10 000 Mark als Erträgnis des Konzerts, 10 000 Mark von einem Verehrer Mottls und weitere 10 000 Mark aus kleineren Beträgen. Mit den Zinsen dieser Stiftung soll alljährlich der beste Schüler der Akademie der Tonkunst in München bedacht werden.
— Die Münchner Madrigal-Vereinigung (Dirigent: Jan Ingenhoven) wird anfangs Februar eine italienische Konzertreise antreten. Die Vereinigung ist zu Konzerte in Mailand, Turin und Venedig verpflichtet worden.

Nizza. Die belgische Pianistin Frl. Suzanne Codenne hatte in den „Concerts classiques du Palais de la Jetée“ in Nizza einen so durchschlagenden Erfolg, dass sie für zwei weitere Konzerte verpflichtet wurde.

Newyork. L. Blechs Oper Versiegelt hatte bei der Erstaufführung in der Metropolitan-Oper starken Erfolg.

Salzburg. Der Ausschuss der internationalen Stiftung Mozarteum hat beschlossen, in diesem Jahre von einem grossen Musikfest abzusehen, dafür in der zweiten Hälfte des Juli eine Salzburger Musikwoche zu veranstalten: zwei Kammermusikabende, ein grosses Orchesterkonzert und drei Opernabende.

Stuttgart. Hier starb am 23. Jan. im Alter von über 81 Jahren Prof. Edmund Singer. 1861—1902 Konzertmeister der hiesigen Hofkapelle, sowie bis in die letzte Zeit Professor am Kgl. Konservatorium. Singer genoss früher eines bedeutenden Rufs als Virtuose, er gehörte als Böhmschüler der Geigergeneration Auer, Joachim, Hellmesberger an. Mit Max Seifriz zusammen war er Verfasser der mehrbändigen Violinschule, welche hohen instruktiven Wert besitzt. Der Verstorbene hatte eine bedeutsame künstlerische Vergangenheit: er war mehrere Jahre unter Liszt Konzertmeister in Weimar gewesen, hatte als junger Mann Chopin in Paris kennen gelernt und war öfters mit Meyerbeer zusammengekommen, der ihn sehr schätzte und auch nach Stuttgart empfahl. Das Kgl. Konservatorium verliert in dem Heimgegangenen seinen Ehrenvorstand, der Tonkünstlerverein in Stuttgart seinen Mitbegründer und früheren langjährigen Vorstand. Singers zahlreiche Schüler werden die Todesnachricht besonders schmerzlich aufnehmen.
— Der Württembergische Bachverein veranstaltet vom 1. bis 3. Juni ein Bachfest. Mitwirkende: Zwei gemischte Chöre mit zusammen 800 Sängern und das Hoftheaterorchester. Die Leitung haben Generalmusikdirektor Schillings und Hofkapellmeister Band. Aufgeführt wird u. a. die h moll-Messe.
— Im 6. Abonnementskonzert der Hofkapelle war die von Generalmusikdirektor Schillings geleitete Uraufführung von W. v. Baussnerns dritter Sinfonie „Das Leben“ für Orchester, Orgel und gemischten Chor von warmem Erfolge begleitet. (Siehe: Rundschau, Seite 62 dieses Heftes.)

Wien. Als Kapellmeister für italienische und französische Werke an der Hofoper ist Antonio Guarneri, der seit sechs Jahren die Oper in Palermo leitet, verpflichtet worden.
— Die Neue Freie Presse meldet, dass der Generalmusikdirektor des Stuttgarter Hoftheaters Max Schillings als Hofopernkapellmeister in Aussicht genommen sei.

Wiesbaden. Die Solisten des vom 2.—5. Juni in Wiesbaden stattfindenden Zweiten Deutschen Brahmsfestes sind: Jeannette Grumbacher-de Jong und Mintje Lauprecht van Lammen (Sopran), Flore Kalbeck (Alt), Paul Reimers (Tenor), Prof. Johannes Messchaert (Bass), Prof. Hugo Becker (Violoncell), Fritz Kreisler (Violine), Arthur Schnabel (Klavier). Ferner wirken mit: das Städtische Kurorchester (Wiesbaden) in Vereinigung mit dem Kölner Gürzenich-Orchester, der Gürzenich-Konzert-Chor aus Köln und der Dessoffsche Frauen-Chor aus Frankfurt a. M. Prospekte sind durch die Geschäftstelle Konzert-Bureau Emil Gutmann Berlin-München zu beziehen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 6

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 8. Febr. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Anton Bruckners erste Sinfonie in c moll

Eine Studie von **August Stradal**

I.

Schon vor Jahren schrieb ich in der „Neuen Zeitschrift für Musik“*) einen längeren Aufsatz über Anton Bruckner. Ich schilderte den Menschen und Künstler Bruckner im allgemeinen, wobei es mir möglich war, manches, was ich als Schüler Bruckners erlebt hatte, zu berichten. Heute will ich eine kleine Spezialstudie über Bruckners erste Sinfonie, welche mir schon früher viel zu denken gab und mit welcher ich mich später auch als Bearbeiter eingehend befasste, schreiben.

Verfolgt man den Entwicklungsgang oder „Werdeprozess“ unserer grossen Meister, so wird man stets finden, daß diese im Anfange ihres geistigen Schaffens im Ideenkreis ihrer Vorgänger weilten und nur langsam ihr eigenes „Ich“, ihre Originalität entdeckten. So stand J. S. Bach als Jüngling noch ganz unter dem Einflusse seiner Vorgänger, wenn wir auch in seinen Jugendwerken jene Eigenschaften, welche das bahnbrechende Genie vor dem Talent voraus hat, schon erkennen. Man sehe sich z. B. die acht kleinen Präludien und Fugen Bachs**) (für die Orgel) an. Bei diesen Jugendwerken finden wir noch viel Formalismus und starren Zwang, der jedoch durch geniale Einfälle Bachs gemildert wird.

Während Beethoven im Anfange im Geiste Mozarts und Haydns dichtete, zeigt Wagner in seinen ersten Werken, dass ihn Weber und vielleicht auch ab und zu Meyerbeer leiteten. Ebenso weisen die ersten Werke von Schumann, Chopin, Mendelssohn, Brahms Stellen auf, nach welchen sie auf den Pfaden ihrer Vorgänger wandelten. Und nun gar Richard Strauss! Wie lange brauchte er, bis er sich selbst entdeckte. Wie lange liess er sich von Mendelssohn und Brahms leiten, bis der Umschwung eintrat! Ja, ich wage sogar zu behaupten, dass Strauss in seiner sinfonischen Dichtung „Tod und Verklärung“, so herrlich und einzig gerade dieses Werk ist, sein eigenes „Ich“ noch immer nicht entdeckt hatte, obzwar es schon in dieser sinfonischen Dichtung sehr viele Spuren von Straussens Eigenart gibt, und man ruhig sagen könnte, dass Strauss sich hier als origineller Meister entwickelt. Doch fühlt der Kenner hier den Lisztschen Einfluss, der sich sogar thematisch im Anfang und zum Schlusse (heilige Elisabeth) zeigt. Meines Erachtens erscheint Strauss' Originalität erst bei den folgenden sinfonischen Dichtungen: „Till Eulenspiegels lustige Streiche“, „Also sprach Zarathustra“ usw.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit Anton Bruckner, da er bereits in seiner ersten Sinfonie, ohne eine Adhäsion oder Cohäsion an frühere Meister zu zeigen; vollständig originell uns entgegentritt. Freilich gingen dieser Sinfonie andere Werke voraus. Doch können wir ihnen mit Ausnahme der d moll-Messe, welche Bruckner 1863/64 in Linz komponierte, keine besondere Bedeutung beilegen, da sie in eine Zeit fielen, als Bruckner noch bei Simon Sechter kontrapunktische Studien machte. Bruckner legte selbst diesen Jugendarbeiten keinen Wert bei, liess sogar als Greis das meiste verbrennen.

Allerdings ging der sogenannten ersten Sinfonie von Bruckner noch eine Sinfonie in f moll voraus, welche er als Schüler Kitzlers (er studierte bei ihm Instrumentationslehre) 1862 komponierte.

Kitzler schreibt in seinen Erinnerungen über diese Sinfonie: „Es war dies mehr eine Schularbeit, an welcher er noch nicht besonders inspirirt gewesen war und konnte ich ihm über dieselbe eben deshalb nichts besonders lobenswerthes sagen“. Bruckner scheint diese Sinfonie selbst vernichtet zu haben; doch kann es auch sein, dass das Manuskript in einem Archive Oberösterreichs schlummert.

Da ich Bruckner oft besuchte, als er 1890/91 seine erste Sinfonie (c moll) in der Instrumentation umänderte und mich gerade diese Sinfonie enorm interessierte, so frug ich Bruckner, ob diese Sinfonie tatsächlich die erste gewesen sei, worauf Bruckner erwiderte, es sei keine vor dieser geschrieben worden. Da nun aber Kitzler als Lehrer und zuverlässiger Zeuge erwähnt, dass eine Sinfonie in f moll verausging, so müssen wir annehmen, falls sich Kitzler doch nicht irrte, dass Bruckner von dieser f moll-Sinfonie überhaupt nichts mehr wissen wollte.

Im Linzer Museum liegt ein Originalmanuskript einer unedierten Sinfonie in d moll. Bruckner bezeichnete sie als zweite Sinfonie, die nach seiner eigenen Bezeichnung am 12. September 1869, also nach der gedruckten ersten Sinfonie (1865/66) beendet wurde.

Um nun zu dieser ersten Sinfonie in c moll zurückzukehren, so muss ich bemerken, dass mich diese Sinfonie, obgleich ich für die anderen Sinfonien Bruckners noch mehr leidenschaftlichen Enthusiasmus im Herzen hege,

*) 4. Juni 1902 Nr. 23/24 und die beiden Fortsetzungen.
**) Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von Aug. Stradal (J. Schuberth & Co.).

von jeher zum Nachdenken angeeifert hat, durch welches Nachdenken ich dann zu ganz merkwürdigen Resultaten kam. Zunächst erscheint diese Sinfonie so gewaltig und so originell, dass es einem fast unbegreiflich erscheinen mag, wie ein Erstlingswerk in so unerhörten Dimensionen und sofort so eigenartig entstehen konnte. So weit wir blicken können in das Gebiet aller schönen Künste, nirgends finden wir ein Beispiel, dass ein Meister sofort so gewaltig und originell seine künstlerische Laufbahn beginnt. Schiller, Goethe, Byron, Dante und viele andere Meister wandelten zuerst auf den Pfaden, auf denen ihre Vorgänger geschritten waren.

Meines Wissens trat ausser F. Liszt, der schon in seinen ersten Originalwerken (siehe Album d'un voyageur und Heroide funèbre,*) welche er schon mit 19 Jahren komponierte) zur Zeit, als Wagner noch ganz im Banne Webers, Meyerbeers usw. ist, ganz eigenartig und gewaltig, ohne mit dem zartesten Band an Vorgänger gebunden zu sein, erscheint, nur Michel Angelo, ähnlich wie Bruckner, gleich mit ersten Arbeiten wie ein Titane auf.

Wer Michel Angelos Statuen des Bacchus und Davids zu Florenz, ferner die erschütternde Gruppe der Mater dolorosa in Rom gesehen hat, wird finden, dass Michel Angelo Buonarotti an keinen Vorgänger anknüpft und gleich in den ersten Werken originell sich zeigt. Eine merkwürdige Ähnlichkeit besteht bei Michel Angelo und Bruckner neben der, beiden Meistern ureigenen, düsteren Gewalt und Grösse (siehe die Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle in Rom und Bruckners Fünfte (B dur) mit dem grossartigen gewaltigsten Sinfonieschluss, der je geschrieben wurde) in dem Umstande, dass Michel Angelo 12 Jahre anatomische, Bruckner, wenn wir den Aufenthalt in St. Florian dazu nehmen, ca. 15 Jahre kontrapunktische Studien machte.

Beide Meister wurden kaum fertig mit dem Studium der technischen Elemente ihrer Künste. Betrachtet man diese erste Sinfonie Bruckners in ihren riesigen Dimensionen (eine Peterskirche in Tönen!) in ihrem kühnen Aufbau, in ihrer ganzen Kolossalität, welche alle früheren Sinfonieformen zerschmettert, so hat man das Gefühl, dass Bruckner einen anderen Weg als Sinfoniker gegangen wäre, wenn er in der Art der ersten Sinfonie weitergeschritten wäre. In der zweiten Sinfonie (c moll) beschreitet Bruckner ein anderes Geleise, das ihn zu seinen späteren Riesen- und Wunderwerken hinführt.

Wer weiss, wohin Bruckner gelangt wäre, wenn er den ersten Pfad weiter verfolgt hätte. Die Frage freilich, ob wir noch Grösseres von ihm erlebt hätten, lässt sich nicht beantworten.

Dass Bruckner nach der ersten Sinfonie konservativer wurde, unterliegt keinem Zweifel. Es ist kaum anzunehmen, dass ein Genie wie Bruckner sich etwa von dem Misserfolg der ersten Aufführung dieser Sinfonie in Linz oder durch Zureden seines Freundes Herbeck oder gar durch Hanslick, wie ein Ammenmärchen erzählt, bewegen liess, von dem in der ersten Sinfonie beschrittenen Wege abzuschwenken, da jedes Genie obstinat und unzugänglich fremdem Rate ist, wozu aber noch kam, dass Bruckner einen zähen, starrsinnigen, von uraltem stolz-eigensinnigem Bauerngeschlechte ererbten Charakter hatte, einen Charakter, den der stets schmiegsame, leicht fühlende Wiener „lieblich“ mit „oberösterreichischer Mostschädel“ bezeichnet.

Da wir also äussere Umstände als nicht massgebend bezeichnen können, so ist es klar, dass Bruckner aus innerem Drange mit dem in der ersten Sinfonie beschrittenen Wege unzufrieden, neue Pfade suchen ging, da ja anders diese eigentümliche Abschwenkung nicht zu erklären ist.

Es folgten nun die gewaltigen späteren Sinfonien Bruckners, welche aber meines Erachtens sich mehr aus der Form und dem Inhalt der zweiten Sinfonie (c moll) entwickelten. Freilich liegt zwischen dieser zweiten Sinfonie (c moll) und der ersten Sinfonie (c moll) noch eine Sinfonie in d moll, welche er 1869 beendete. Der Biograph Gräflinger (Anton Bruckner, Verlag von C. Piper, München) bringt in seiner Brucknerbiographie die Themen der einzelnen Sätze und den Beginn des Scherzos dieser d moll-Sinfonie. Auf dem Manuskript dieser Sinfonie steht von Bruckners Hand geschrieben: „Nur ein Versuch“. Nach der Struktur der Themen und der kleinen Analyse, welche Gräflinger niederschrieb, glaube ich nicht zu irren, dass diese ungedruckte Sinfonie in d moll ein Rückschritt nach der ersten in c moll war, obgleich ich diese meine Meinung nicht apodictisch aussprechen kann, da ich bis dato noch keinen Einblick in die Partitur hatte. Da aber Bruckner diese Sinfonie keinem Verleger zur Zeit, als in den allerletzten Jahren seines (1893—1896) Lebens der grösste Teil seiner noch ungedruckten Sinfonien ediert wurde, übergab, auch in Freundeskreisen nie von dieser Sinfonie sprach, so dürfte Bruckner selbst diese Sinfonie den übrigen nicht gleichgestellt haben.

Nachdem er sich entschlossen hatte, den in der ersten Sinfonie betretenen Weg zu verlassen, scheint die im Linzer Museum befindliche Sinfonie nur ein Versuch, wie er selbst es am Titelblatt andeutete, gewesen zu sein, einen neuen Pfad für die Entwicklung der Sinfonie zu finden. Den wahren, echten Wegweiser zu neuen sinfonischen Taten fand Bruckner aber erst in der zweiten gedruckten Sinfonie (c moll).

Während nun der Meister an seinen gigantischen Sinfonien weiter arbeitete, scheint er die erste in c moll ganz vergessen zu haben. Da spielten ihm seine beiden Schüler Josef Schalk und Ferdinand Löwe, welche sich grosse Verdienste um die Werke Bruckners erwarben, die erste Sinfonie in c moll vor, wobei Hans Richter anwesend und sofort so begeistert war, dass er mit der Partitur fortgehen und das Werk in einem der nächsten Philharmonischen Konzerte in Wien aufführen wollte, was aber Bruckner noch nicht erlaubte, da er einige Stellen bezüglich der Instrumentation ändern wollte, welche Absicht er auch 1890/91 ausführte.

Da ich nach Liszts Tode (1886) sehr viel mit Bruckner in Wien verkehrte (er schenkte mir auch das Manuskript des einzigen Klavierstückes „Erinnerung“, das er in Linz noch komponiert hatte), verfolgte ich die Änderungen, die Bruckner an der ersten Sinfonie machte. Sie bezogen sich meistens nur auf die Instrumentation, welche er im ersten Satze ab und zu von zu lauten Effekten reinigte, dagegen im letzten Satze verstärkte. Und zwar hat Bruckner zuerst das Finale geändert, worauf er den dritten und zweiten Satz revidierte und den ersten Satz zuletzt umänderte.

Ich traf Bruckner oft bei dieser Arbeit, die er mit grossem Eifer betrieb, da er sich plötzlich seit der Interpretation durch Löwe und Schalk gerade in diese Sinfonie verrannt hatte. Bekanntlich war die erste Aufführung dieser Sinfonie in Wien am 13. Dez. 1891 unter Hans Richter (Wiener Philharmonische Konzerte).

* * *

*) Liszt schrieb mit 19 Jahren in Paris eine Sinfonie révolutionnaire, aus welcher Sinfonie in der Weimarer Periode die sinfonische Dichtung „Heroide funèbre“ entstand. Die Hauptthemen der Heroide funèbre waren schon in der Sinfonie révolutionnaire vorhanden.

Bruckner komponierte, wie schon oben gesagt, die erste Sinfonie (c moll) in Linz 1865/66. Das Scherzo aus dieser Sinfonie beendete er am 25. Mai 1865 in München, wo er bei der ersten denkwürdigen Aufführung des Tristan weilte. Die beiden Biographen Louis und Gräflinger erwähnen, dass Bruckner durch die Bekanntschaft mit dem Tannhäuser in eine derartige künstlerische Revolution versetzt wurde, dass wir als das Produkt dieser vulkanischen Gärung die erste Sinfonie ansehen müssen. Wenn wir aber den Tannhäuser als Entwicklungsstadium des Musikdramas, die erste Sinfonie als ein Hauptwerk der sinfonischen Komposition betrachten, so müssen wir doch bei aller Bewunderung des Tannhäuser sagen, dass die kühne reformatorische Wirkung des Tannhäuser zu der der ersten Sinfonie in keinem gleichen Verhältnisse steht, da Wagner wenigstens harmonisch und kontrapunktisch als der konservativere sich darstellt, Bruckner als der erscheint, welcher den Speer, was harmonische und kontrapunktische Errungenschaften anbelangt, weiter in die Zukunft wirft. Vielleicht verleitete eine sich wiederholende Violinfigur im ersten Satze der Sinfonie, welche tatsächlich Ähnlichkeit mit der bekannten Violinfigur in der Tannhäuser-Ouvertüre hat, die beiden Biographen zu der Annahme, dass Bruckner bei der ersten Sinfonie vom Tannhäuser beeinflusst war.

Breit, Viol.
Fl. Ob. Klar.
ff *marcato*
Hörner Tromp. Pos.

Bruckners erste Sinfonie, erster Satz, Seite 8, Klavierpartitur von Aug. Stradal, à deux mains. (Universaledition).

ff
marcatissimo la melodie
sempre maestoso e senza agitatione
ff

Wagner, Tannhäuser-Ouvertüre, Konzertparaphrase von F. Liszt, 8. Band (F. Liszts musikalische Werke, herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung, revidiert von Aug. Stradal).

Scheinbar ist hier eine Ähnlichkeit, so dass man beinahe an eine Reminiszenz Bruckners denken könnte. In Wirklichkeit liegt hier keine Reminiszenz vor, sondern bloss eine Benützung ähnlicher Ausdrucksmittel zu ganz konträren Zwecken.

Man vergleiche doch folgende Stelle aus der g moll-Sinfonie von Mozart.

Viol.
f *sempre deciso e grandioso*
Fl.
Ob.
Fag.

Klavierpartitur von Aug. Stradal, à deux mains (Seite 17).

Wollte man bei Bruckner eine Reminiszenz annehmen, so müsste man auch bei Wagner eine Reminiszenz (nach Mozart) annehmen, was ja gar nicht der Fall ist.

Nach allem glaube ich, dass Bruckner bei der Konzeption der ersten Sinfonie nicht vom Tannhäuser, sondern von Tristan und Isolde beeinflusst war, da nur ein Werk wie Tristan auf Bruckner so einwirken konnte, dass er sich gedrängt fühlte, einen solchen Koloss wie die erste Sinfonie zu schreiben. Nach meinem Dafürhalten gibt es hier nur zwei Wege, auf denen man zu dem Riesenwerke vordringen kann: Entweder hat Bruckner die Partitur des Tristan oder den Bülowschen Klavierauszug gekannt und sich durch Tristan beeinflussen lassen oder, falls er diesen noch nicht kannte, hat er aus tiefstem Eigenen jene kühnen Harmoniefolgen selbst erfunden, unbeeinflusst von Wagner, so dass wir fast fühlen, wie hier beide Genien einen ähnlichen harmonischen Weg gehen.

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)

Das Konzertjahr 1910/11

Eine statistische Studie

Von **Ernst Challier sen.,** Giessen

Freunden der Musik, wozu ich alle Leser der „Neuen Zeitschrift für Musik“ zähle, dürfte es bekannt sein, dass die Mehrzahl der vornehmeren Konzertunternehmer, Konzertvereinigungen, Agenten und eine Reihe reisender Künstler ihre Programme durch die Vermittlung der Firma Breitkopf & Härtel (Leipzig) austauschen. 250 Teilnehmer sind zurzeit daran beteiligt; auch ich gehöre, wenn

auch nur indirekt, zu diesen, und so bin ich im Besitz aller Programme der von den 250 Unternehmern ausgeführten Darbietungen des verflossenen Konzertjahres 1910/11 (1. Oktober 1910 bis 30. September 1911).

Die Konzerte sind mit ganz verschwindender Ausnahme in Deutschland abgehalten worden, nur wenige im Ausland, aber auch die zur Mitwirkung eingeladenen Künstler waren in überwiegender Zahl Deutsche, wenn auch hier und da, ohne aber besonders hervorzutreten, nichtreichsdeutsche Virtuosen als Solisten oder als Künstlergruppen zugezogen wurden.

Auf Grund dieser Programme habe ich jetzt und auch früher schon wiederholt ermittelt, welche Komponisten und in welcher Zahl sie im Laufe eines Konzertjahres mit ihren Werken zu Gehör kamen, um auf Grund dieser einwandsfreien Zahlen festzustellen, wie weit und wie lange ihnen die Gunst des musikalischen Publikums treu geblieben ist.

Die letzte meiner statistischen Aufstellung habe ich von dem Konzertjahr 1909/10 in Heft 35 des Jahrganges 1910 veröffentlicht; wie weit diese der vorliegenden gleicht, oder sich von ihr entfernt, werden nachstehende Ausführungen klarstellen.

Wie stets, habe ich auch diesmal, um zum Resultat zu kommen, den reichen Stoff in drei Gruppen zerlegen müssen, und diese, um Wiederholungen zu vermeiden, mit Buchstaben bezeichnet: A. bedeutet Freigut, B. Im Besitz der Schutzfrist, C. Lebende. Unter B. (Schutzfrist) habe ich die für Deutschland gültige, 30 Jahre nach dem Tode, im Auge, ohne die teilweise abweichende des Auslandes zu beachten. Weiter habe ich dann die Kompositionen in neun Klassen eingeteilt: I. Chorwerke, II. Lieder und Gesänge ein- und zweistimmig, III. Orchesterwerke, IV. Soli mit Orchester, V. Kammermusik, VI. Orgel mit und ohne Soli, VII. Soli ohne Begleitung, VIII. Klaviervorträge, IX. Melodramen.

Von den eingangs erwähnten 250 Konzertgebern wurden 1910/11 2387 Konzerte veranstaltet, an denen 14 035 Werke, bezw. Aufführungen zu Gehör gebracht wurden. 119 hiervon, die als Volkslieder oder als Volksweisen ohne Angabe eines Verfassers auf den Programmen standen, sind in Abzug zu bringen, so daß also 13 916 in Betracht kommen. Hinzufügen muss ich hier noch, dass ich eine Anzahl Schüleraufführungen, Prüfungskonzerte und einiges zu Exotisches, als in den Rahmen nicht passend, ausgeschaltet habe.

Das vorhergegangene Konzertjahr 1909/10 war freilich, wie ich damals feststellte, quantitativ ein ungünstigeres als frühere, es fanden nur 2118 Konzerte mit 11 829 Aufführungen statt, so dass das Mehr von 269 Konzerten in 1910/11 eigentlich nur das frühere Verhältnis wieder herstellte. Nun sind aber 1910/11 2087 Aufführungen mehr zu verzeichnen, für diese Tatsache findet man jedoch auch, wenn man diese Zahl nachprüft, eine Erklärung. Im wesentlichen setzt sich diese Mehrleistung aus Chorwerken (213), Liedern (747) und aus Klaviervorträgen (211) zusammen, diese sind in einer übergrossen Zahl von Lieder-Duetten-Klavierabenden zu suchen, auch die Vorträge der zahlreichen Madrigalvereinigungen, die historischen Orgelkonzerte, die gleichzeitig auch kleinere Chorwerke zu Gehör bringen, und dabei bis in die frühesten Jahrhunderte hinabsteigen, können diesen zugezählt werden; ebenfalls die jetzt immer mehr anwachsenden Volkskonzerte mit ihrem endlosen Programm von Kleinigkeiten aller Art. Sie alle führen Programme von übergrosser Länge, in denen in den meisten Fällen das Lied und der Klaviervortrag besonders dominiert.

Schon bei meinen früheren Arbeiten musste ich auf das auffallende Vordrängen nichtreichsdeutscher Komponisten hinweisen, jetzt aber haben diese die Deutsche als Personen überflutet und in der Zahl der Aufführungen sich ihnen bedenklich genähert. An den 13 916 zu Gehör gekommenen Werken sind Summa 901 Komponisten beteiligt, davon sind 353 Reichsdeutsche (39,02 %) und 548 Nichtreichsdeutsche (60,08 %). Im Jahre 1909/10 hatten sich letztere noch mit 58,07 % begnügt. An Aufführungen sind die Ausländer auf 6788 (48 %) angewachsen, vorher 46,02 %, die Reichsdeutschen erhielten 7238 (52 %), vorher 53,08 %. Die Ausländer sind nicht gleichmässig vorgedrungen, besonders günstig schnitten hierbei die Österreicher ab, die von 2072 Aufführungen auf 3357 steigen, die Schweizer von 30 auf 79, die Russen von 364 auf 598, auch einige Rückgänge sind zu vermerken, die etwaige Vergleiche mit Heft 35 von 1910 mit nachstehender Aufstellung ergeben werden: 9 Amerikaner (mit 55 Aufführungen), 33 Belgier (m. 106 A.), 21 Dänen (m. 98 A.), 60 Engländer (m. 97 A.), 7 Finnländer (m. 66 A.), 57 Franzosen (m. 810 A.), 16 Holländer (m. 33 A.), 96 Italiener (m. 493 A.), 1 Kurländer (m. 4 A.), 2 Livländer (m. 13 A.), 1 Luxemburger (m. 3 A.), 12 Norweger (m. 201 A.), 130 Österreicher (m. 3357 A.), 14 Polen (m. 628 A.), 1 Rumäne (m. 2 A.), 55 Russen (m. 598 A.), 8 Schweden (m. 14 A.), 18 Schweizer (m. 74 A.), 8 Spanier (m. 43 A.).

Das Gesamte in Gruppen und Klassen aufgestellt ergibt:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	Summa
Reichsdeutsche:										
A. Freigut . . .	397	884	822	281	419	169	29	543	—	3544
B. Schutzfrist . .	174	750	595	80	158	31	1	156	—	1945
C. Lebende . . .	192	780	372	98	126	106	7	71	7	1759
Summa:	763	2414	1789	459	703	306	37	770	7	7228
Ausländer:										
A. Freigut . . .	148	824	558	179	455	37	4	670	—	2875
B. Schutzfrist . .	112	661	573	183	186	25	1	349	2	2092
C. Lebende . . .	79	572	412	137	218	33	4	256	—	1711
Summa:	339	2057	1543	499	859	95	9	1275	2	6678

Die absolut grösste Anzahl von Aufführungen erzielten (die in Parenthese beigefügte Zahl bedeutet die des Jahres 1909/10): L. v. Beethoven 1120 (1116) und Joh. Brahms 1195 (1114); trotz der kleineren Gesamtzahl weise ich Beethoven die erste Stelle an, weil sich diese Zahl aus 453 grossen Orchesterwerken und 108 Konzerten mit Orchester zusammensetzt, während Brahms nur 139 bezw. 60 aufzuweisen hat, dazu aber 592 Lieder, Gesänge und Duette usw. Ihnen folgt Robert Schumann 914 (919); das Konzertjahr greift bekanntlich in zwei Kalenderjahre hinein, also hat der 100. Geburtstag Schumanns (8. Juni 1910) beide Konzertjahre beeinflusst. Dann Schubert 764 (752), W. A. Mozart 547 (414), Frz. Liszt 529 (327); auch hier, wie bei Schumann, ist der 100. Geburtstag (20. November 1911), trotzdem er erst nach Schluss des Konzertjahres 1910/11 zu feiern war, wohl nicht ohne Einfluss geblieben. Dann Joh. Seb. Bach 521 (433), Richard Wagner 480 (529), Hugo Wolf 405 (301), M. Reger 326 (218) und R. Strauss 322 (264).

Diese 10 Komponisten bilden zurzeit den Kern der in den Konzertsälen Deutschlands gebotenen musikalischen Genüsse. — Die vereinzelten auswärtigen Teilnehmer des Programmaustausches beeinflussen die Zahlen kaum be-

merkenswert, da auch sie mit Vorliebe unsere Klassiker heranziehen, — gegen die die weiteren 891 Komponisten, zumal die Reichsdeutschen, vollständig zurücktreten.

Namhaftere Zahlen haben dann noch aufzuweisen, zum Teil ebenfalls mit aufsteigender Tendenz: F. Mendelssohn-Bartholdy 223 (211), P. Tschaikowsky 233 (183), J. Haydn 216 (209), C. Saint-Saëns 173 (133), G. F. Händel 158 (151), C. M. v. Weber 148 (137), Edw. Grieg 144 (103), A. Dvořák 127 (101), H. Berlioz 117 (121), Cl. Debussy 92 (49), Carl Loewe 85 (62), Ed. Lalo 84 (24), Felix Weingartner 76 (20). Die beiden Komponisten Th. Streicher mit 126 Aufführungen und A. Skrjabin mit 83 kann ich den vorstehenden nicht zuzählen, sie haben fast ausschliesslich in einigen eigenen Konzerten diese immerhin erheblichen Zahlen erreicht.

Von verstorbenen Ausländern, mit entsprechendem Zuwachs, sind dem noch hinzuzufügen: N. Paganini 55 (20), G. P. da Palestrina 22 (10), G. Rossini 26 (22), Ant. Rubinstein 42 (16), Fr. Smetana 69 (59), G. Tartini 37 (13), Henri Wieniawski 42 (19).

Deutsche Verstorbene: Peter Cornelius 50 (40), Robert Franz 67 (20), Ch. W. von Gluck 62 (57), G. Meyerbeer 21 (2), J. G. von Rheinberger 23 (19). Lebende Ausländer: Cl. Debussy (bereits vorher erwähnt) 92 (49), G. U. Fauré 25 (16), J. E. F. Massenet 26 (19), S. W. Rachmaninoff 35 (11). — Zu den lebenden Reichsdeutschen übergehend weise ich nochmals auf die grossen Zahlen, die M. Reger 326 und Rich. Strauss 322 sich errungen haben, die noch hier weiter zu nennenden trennt von diesen eine gewaltige Kluft, und nur 4 sind es leider, die ich anschliessen kann: Altmeister Max Bruch 80 (49), Max Schillings 57 (55), Hugo Kaun 36 (19), Fr. Gernsheim 28 (22), (Felix Dräsekes gedenke ich an anderer Stelle).

Besonders ungünstig haben unsere modernen Liederkomponisten, mit wenigen Ausnahmen, abgeschnitten, trotzdem sie nachweislich bemüht waren, als berufenste Begleiter am Klavier Interesse für ihre Schöpfungen zu gewinnen; von den 4471 Gesängen, die auf den Programmen stehen, kommt ihnen nur ein winziger Bruchteil zu. Gesungen wurden, mit namhaften Zahlen von: Johs. Brahms 592, Frz. Schubert 511, Rob. Schumann 447, Hugo Wolf 365, Rich. Strauss 367, M. Reger 151, Mozart 96, Carl Loewe 82, L. van Beethoven 80, J. S. Bach 67, Rob. Franz 67, F. Weingartner 66, Frz. Liszt 62, Edw. Grieg 53, G. F. Händel 51, Rich. Wagner 45, Chr. Gluck 36, P. Cornelius 32, F. Mendelssohn-Bartholdy 30, P. Tschaikowsky 30, H. Berlioz 29, G. Mahler 29, C. Saint-Saëns 29, M. Schillings 29.

Die Zahl der reichsdeutschen Komponisten ist 353, davon sind lebend 192, das sind 54,39 %, also ein durchaus nicht ungünstiges Verhältnis, wenn man aber in Erwägung zieht, dass von den 7238 zur Aufführung gebrachten Werken den verstorbenen Komponisten 5479 (75,70 %) zukommen und den lebenden 1759 (24,30 %) zukommen, so ist das eben so bedauerlich wie unnormal. Dieses Missverhältnis steigert sich dann noch, wenn man sich weiter überzeugt, wie ungleich sich die lebenden in der Zahl 1759 zu teilen haben, neben Reger (326) und Strauss (322), mit ihren gewaltigen Zahlen stehen dann noch Bruch mit (80), Dräsecke (28), Gernsheim (28), Kaun (36), Pfitzner (22), Schillings (57) und 3 weitere Komponisten, die durch ihre Mitwirkung bei wenigen Konzerten (ich führe die Namen absichtlich nicht auf) zusammen 123 Aufführungen erlangten. Hebt man diese 1022 Aufführungen der vorstehenden 12 Komponisten ab, so bleiben für die übrigen 180 nur noch 738 Aufführungen übrig. Da kann es denn auch nicht mehr überraschen, dass von diesen 180 Komponisten 85 mit einer und 41 mit 2 Aufführungen auf den Programmen zu finden waren und wieder 61 davon, wie sich aus den Programmen ergab, als Dirigenten, Solisten, als Begleiter oder in irgend welcher engeren Beziehung zum Konzertgeber standen. Besonders unerfreulich wollte es mir erscheinen, dass von den 17 Uraufführungen, darunter 7 als Manuskript Reprisen nur ganz vereinzelt sich vorfanden.

Die höchsten Zahlen der Aufführungen in den Klassen erreichten:

I.	Bach . . . 119	Brahms 115	Schumann . . . 51
II.	Brahms . . 511	Schubert . . . 511	Schumann . . . 447
III.	Beethoven 453	Wagner 402	Mozart 179
IV.	Beethoven 108	Mozart 98	Brahms 66
V.	Beethoven 289	Brahms 128	Mozart 105
VI.	Bach . . . 137	Reger 58	Liszt 13
VII.	Bach . . . 29	Reger 6	
VIII.	Chopin . . 497	Schumann . . . 256	Liszt 252

Es ist vielleicht eine kleine Genugtuung, wenn ich von den Frauen, die sonst als scharfe Konkurrenten dem Manne auf allen Gebieten gegenüberstehen, zahlenmässig feststellen konnte, dass sie als musikalisch produzierend noch nicht zu fürchten sind, trotzdem eine derselben, die vielseitige Frau Elise Knebbe-Thiel sich (laut Programm) Pianistin, Komponistin und Dirigentin nennt. Unter den 901 Komponisten mit 13 916 Aufführungen befinden sich nur 16 Frauen (1,07 %) mit 28 Aufführungen (0,20 %), von den 16 sind 10 am Leben, 6 verstorben. Eine, Cath. Rennes, hat 7 Aufführungen zu verzeichnen, je zwei haben 3 und 2, die weiteren 1, also wieder die Mehrzahl nur eine. Der Nationalität gehören 6 Deutschland an, 2 Belgien, 1 England, 2 Frankreich, 1 Holland, 3 Österreich, 1 Schweiz. Eine der Frauen trug einst eine Krone, Marie Antoinette; auch unter den Männern befindet sich einer fürstlichen Blutes: Prinz Louis Ferdinand von Preussen.

Zu Feiern bot das Konzertjahr reiche Gelegenheit (die Zahlen in Parenthese sind die des Vorjahres): 200. Geburtstag Wilhelm Friedemann Bachs, 22. Oktober 1710, 32 Aufführungen (6); 150. Geburtstag L. Cherubinis, 14. September 1760, 34 A. (25); 100. Geburtstag Otto Nicolais, 9. Juni 1810, 12 A. (11), Franz Liszts, 22. Oktober 1810 (gehört, wie ich schon an anderer Stelle bemerkte, so eigentlich nicht in dieses Konzertjahr); 80. Geburtstag Robert Radeckes, 21. Oktober 1830 († 21. Juni 1911), 5 A. (4); 75. Geburtstag Felix Dräsekes, 7. Oktober 1835, 28 (5); 70. Geburtstag Carl Goldmarks, 18. Mai 1830, 43 (47). Ausser vorstehend angeführten füge ich noch die ältesten lebenden Komponisten hinzu, die seitens der Konzertgeber beachtet wurden: Th. Leschetizky, geb. 1831, 6 Aufführungen; J. J. Abert, 1832, 1 A.; J. B. Weckerlin, 1832, 6 A.; Alexander Winterberger, 1834, 2 A.; Cesar Cui, 1835, 1 A.; C. Saint-Saëns, 1835, 173 A.

In jungen Jahren verstarben: G. Vitali, 1644—1667 (23 Jahre); G. Pergolesi, 1710—1736 (26 Jahre); Franz Schubert, 1797—1828 (31 Jahre); Hermann Götz, 1840 bis 1876 (36 Jahre); G. Bizet, 1838—1875 (37 Jahre); alle übrigen, die im Konzertjahr mit irgend einem Werke zu Gehör kamen, haben ein höheres Alter erreicht, ein wesentlicher Teil die Zahl 60 überschritten, nicht wenige das Greisenalter erreicht.

Von besonders erwähnenswerten Konzerten dürften die des Kapellmeisters V. Wille, des Musikmeisters des 3. Seebataillon in Tschingtau, sein. Als eifriger Förderer deutscher Musik im fernen Asien hat er in zahlreichen Konzerten in Tschingtau selbst, dann aber auch in

Schanghai, Tientsin und Peking deutsche Musik nach dort getragen. In seinen vornehm gewählten Programmen bevorzugt er augenscheinlich unsere deutschen Klassiker, Romantiker und Neuromantiker, während auch er wieder bei den Lebenden bisher vorbeigegangen ist. Ein musikalisches Kunststück — oder soll ich es als Kunst bezeichnen? — führte Wilhelm Bruch, der Dirigent des Münchener Philharmonischen Orchesters, am 11. April 1911 im 15. Volkskonzert aus. Der Komponist Anton Beer-Walbrun — so steht auf dem mir vorliegenden Programm — hat Partitur und Orchesterstimmen eines von ihm verfassten, ungedruckten Orchesterstückes, in welchem die Tempibezeichnungen fortgelassen waren, und in das der Dirigent wie die Kapelle vorher keine Einsicht nehmen durfte, zum Prima-vista-Spiel überreicht. In einem etwas historisch anmutenden Konzert des Mozartvereins in Dresden standen 3 Sinfonien auf dem Programm, die den Namen Mozart trugen. Nr. 1, Leopold, der Vater des grossen Mozart, 1719—1787; Nr. 2, Wolfgang Amadeus selbst, 1756—1791 und Nr. 3, Wolfgang Amadeus, der Sohn, 1791—1844. — Und nun zum Schluss eine kleine Auslese von Namen, die noch vor gar nicht so langer Zeit einen guten Klang hatten und zum Teil die Zierde der Programme waren. Die Zahl in Parenthese zeigt das Todesjahr an: Ignaz Brüll (1907) 4 Aufführungen, G. Goltermann (1898) 1 A., Carl Grammann (1897) 3 A., Ad. Henselt (1889) 2 A., Ferd. Hiller (1885) 2 A., Heinrich Hofmann (1902) 1 A., Edm. Kretschmer (1908) 4 A., Arnold Krug (1904) 1 A., Franz Lachner (1890) 5 A., Joachim Raff (1882) 8 A., Heinr. Reimann (1906) 2 A., Carl Reinthaler (1896) 1 A., Louis Schlottmann (1905) 0 A., L. Schytte (1908) 4 A., Jules de Swert (1891) 1 A., Wilhelm Taubert (1891) 1 A., Georg Vierling (1901) 0 A., Richard Wüerst (1881) 1 A. Sic transit gloria mundi!

Rundschau

Oper

Halle a. S.

Unsere Oper trat mit verschiedenen Neueinstudierungen hervor. Die „Walküre“ wurde mit eigenen Kräften herausgebracht, wobei u. a. Erik van Horst erstmalig den Wotan kreierte und zwar mit vielem Glück. Wie in dieser Rolle alles Darstellerische mit der musikalischen Zeichnung und auch mit dem dramatischen Wesen in Einklang zu bringen ist, das zeigte bei einem Gastspiel in vollendeter Weise der Bayreuther Wotan, Kammersänger Walter Soomer. Zu Mozarts Geburtstag ging unter stilsicherer Leitung von Ed. Mörike „Figaros Hochzeit“ in Szene. Selten haben wir hier das Meisterwerk in so abgerundeter Aufführung gehört. Die grossen Ensemblesätze kamen klar und dynamisch fein abgetönt heraus, solistisch zeichneten sich in erster Linie Alice von Bär (Susanne), Franz Schwarz (Figaro), Albine Nagel (Cherubin), Otto Rudolph (Graf) aus. Drei „Carmen“ gab es sodann hintereinander: Ottilie Metzger, die indes nicht sonderlich aufgelegt schien, Albine Nagel, die in der Darstellung mehr das liebende Weib denn die Dirne betont und gesanglich höchst vornehm ist, Rosie Sebald, die namentlich mit ihrem temperamentvollen Spiele gefiel. Eine glänzende Ausstattung hat die Direktion dem Werke gegeben, die szenischen Nüancen gehen zum Teil auf Studien von Geheimrat Richards an Ort und Stelle zurück. Nach elfjähriger Pause erschienen neueinstudiert Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ wieder im Spielplan. Kapellmeister Ed. Mörike hat eine Bearbeitung der Oper, deren originelle Musik heute immer noch ihre volle Wirkung ausübt, vorgenommen und dabei eine glückliche Hand wie auch klaren Blick für szenische Natürlichkeit bewiesen. So griff er z. B. beim Schluss auf die Urform zurück und gestaltete ihn zu einem Zwiegespräch zwischen dem von seinen Mitzechern verlassenen Dichter Hoffmann und der Muse. Vor allem aber befreite er die Szenen von dem mancherlei unnatürlichen Beiwerk, dass sich im Laufe der Jahre allmählich angehängt hatte. An der Wiedergabe hatte man seine hellste Freude. In der Titelrolle schnitt der lyrische Tenor Eugen Heuschen recht gut ab, wenn auch die einseitig helle Klangfarbe seines Organes bei einer so umfangreichen Aufgabe auf die Dauer nicht immer angenehm wirkte. Die weiblichen Hauptpartien fanden in Alice von Bär (Olympia), Kammersängerin Albine Nagel (Guilietta), Marg. Bruger-Drews (Antonia) — jede in ihrer Art ausgezeichnet geeignete Vertreterinnen. Die grosse Baritonrolle der Oper gab Viktor Erik van Horst darstellerisch und gesanglich ganz vorzüglich. Oberregisseur Raven als szenischer und Kapellmeister Mörike als musikalischer Leiter standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. In der Ausstattung herrschte die bekannte glänzende Pracht, für die Geheimrat Richards bei Neuinszenierungen viel übrig hat.

Paul Klanert

Lüttich

Die Operettenseuche herrscht hier wie überall: „Die Geschiedene Frau“ zieht mehr an, als ernste Werke, deren Aufführung übrigens zu wünschen übrig lässt, da die Lütticher Bühne in bezug auf Dekoration, Chöre, Figuration unter aller Kritik steht. Das Orchester hat mehrere seiner besten Kräfte verloren, die in den Musikhalls ein höheres Salair fanden. Die Truppe ist unvollständig, und zählt z. B. keine Altstimme, so dass das Repertoire nur mit Hilfe gastierender Künstler gespielt werden kann — eine Ausgabe, die der Herr Direktor sehr selten macht. Es wäre nicht der Mühe wert, unser sogenanntes Théâtre royal hier zu erwähnen, wenn nicht ein interessantes Werk, „Kermesse“ (= Kirmes) von Arthur van Dooren seine Uraufführung in französischer Sprache erlebt hätte. Sie war ursprünglich flämisch verfasst und eignet sich übrigens besser für die deutsche als für die französische Bühne. „Kermesse“ zählt zwei Akte, die durch ein Intermezzo gebunden sind; sie dauert eine kurze Stunde, ungefähr wie „Cavalleria rusticana“ und kann sehr wohl am Anfang einer Vorstellung fungieren. Der erste Aufzug stellt ein Volksfest dar, der zweite besteht aus dem passionellen Drama, das mit dem Tod des Helden endet. Der Musik spricht man Grazie, Anmut, Frische zu; das Liebesduett und das Klagelied der Verlassenen sind tiefempfundene Seiten, die ihre Wirkung nicht verfehlt haben.

Dr. Dwelshauvers

Konzerte

Berlin

In der Philharmonie veranstaltete am 29. Jan. Ferruccio Busoni einen Orchester-Novitätenabend mit dem Philharmonischen Orchester. Das Programm eröffnete eine Suite aus Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach mit ausgeführtem Continuo zum Konzertvortrag bearbeitet von Gustav Mahler, die sich in dieser Fassung und dem prächtigen orchestralen Gewande, das ihr Mahler gegeben, recht wirkungsvoll präsentierte. Es folgte ein Konzertstück für Violine und Orchester mit dem mysteriösen Titel „Memento mori“ von Max Vogrich; eine ernstgedachte, fleissige Arbeit, nicht gerade selbständig in der Erfindung, aber gut gesetzt und klar und übersichtlich geformt. Frl. Emily Gresser spielte den schwierigen aber dankbaren Solopart mit schönem Ton und zuverlässiger Technik. Geringeres Interesse weckte Martin Loefflers an dritter Programmstelle dargebotene Tondichtung „A Pagan Poem“, eine im Stile der neudeutschen sinfonischen Dichtung gehaltenes, vielfach brutal klingendes Stück, ohne Plastik, ohne Eigenart der Erfindung und der Faktur. Des weiteren gab es noch das Sonetto 104 del Petrarka von Liszt (nach der ersten Gesangsausgabe für Tenor und Orchester bearbeitet von Busoni), das Herr Felix Senius meisterhaft vortrug, und die Don Juan-Ouvertüre von Mozart-Busoni, mit der der anregende Abend, der seinem Veranstalter und den Ausführenden reichen Beifall eintrug, zum wirksamen Abschluss gelangte.

Im Klindworth-Scharwenkasaal konzertierte am 26. Jan. der italienische Geiger Carlo Massarenti. Er spielte Konzerte von Viotti (amoll) und Wieniawski (dmoll) und mehrere Violinstücke von Beethoven, Tirondelli und Vieuxtemps, wobei er

nicht nur gute technische Schulung, sondern auch echtes musikalisches Talent zeigte. Seinem Ton wäre mehr Weichheit und Rundung zu wünschen, er klingt ein wenig herb, besitzt aber Gehalt und Modulationsfähigkeit.

Am folgenden Abend liess sich im Beethovensaal zum ersten Male Herr Gey Magrath hören. Er ist ein Violinspieler mittlerer Qualität; seinem kleinen Ton fehlt der sinnfällige Reiz, die Technik hat nichts von dem Bravourösen, das wir an unseren ersten Künstlern gewohnt sind, und bei der nicht immer einwandfreien Intonation konnte man in Zweifel sein, ob der Konzertgeber sein Instrument oder sein Ohr nicht richtig eingestellt hatte. Er spielte die Violinkonzerte von Bach (E dur), Beethoven und Brahms, bei deren Wiedergabe ihn das von Herrn Dr. Kunwald sicher geleitete Philharmonische Orchester bestens unterstützte.

Herr Rudolf Ganz, der bekannte vortreffliche Pianist, konzertierte am 30. Jan. im gleichen Saale. Virtuose Technik und wohldurchdachten, eindringlichen Vortrag bewies er in allen Teilen seines vielseitigen Programms, das Werke von Liszt (Variationen über „Weinen, Klagen", Rakoczy-Marsch), Beethoven (A dur-Sonate op. 26), Chopin, Blanchet und Ganz umfasste.

Eine von der Natur mit schönen stimmlichen Mitteln begabte Sängerin lernte man in der Mezzosopranistin Frieda Meyer-Heinze kennen, die sich am 31. Jan. mit einem Liederabend vorstellte. Ihr fast Altklang besitzendes, umfangreiches und sonores Organ erwies sich zudem gut geschult, so dass die Wiedergabe einer Reihe Lieder von Schubert, Schumann und Brahms einen sehr günstigen Eindruck hinterliess, um so mehr, als auch der Vortrag der Sicherheit und des musikalischen Empfindens nicht ermangelte. In Herrn Alexander Schwartz hatte die Konzertgeberin einen verständnisvollen und feinsinnigen Begleiter zur Seite.

Die junge Pianistin Esther Ward, die im Blüthnersaal das Italienische Konzert von Bach, die Es dur-Sonate (op. 7) von Beethoven, Chopins g moll-Ballade und einige Klavierstücke von Dohnányi, Heymann und Paderewski spielte, wagte etwas zu früh den Schritt an die anspruchsvolle Öffentlichkeit. Zu früh, weil die junge Dame sich nicht nur in rhythmischen Extremen und Bizarrerien des Vortrags gefällt, sondern sich neben einer viel zuverlässigeren Technik auch eine sicherere Behandlung der verschiedenen Stilarten aneignen sollte.

Adolf Schultze

Ernst von Dohnányis grosse Anhängerschaft hatte sich zu seinem Beethoven-Abend am 26. Januar im Blüthner-Saal versammelt. Er spielte das G dur-Konzert op. 58 mit dem Blüthner-Orchester unter der umsichtigen und feinfühlenden Leitung von Emil Paur. Die prachtvoll lebendige Darstellung des Künstlers und die impulsive Art, mit welcher er auf Grund eines einwandfreien Könnens seine reife Kunst offenbart, wecken in jedem musikverständigen Hörer lebhaften Widerhall. So wurde der Konzertgeber für seine Darbietungen stürmisch bedankt. In schöner Steigerung brachte der Abend nach der As dur-Sonate op. 110 das Es dur-Konzert.

Im Zeichen von Brahms stand der Klavier-Abend von Gregor Beklemischeff am 27. Jan. in der Sing-Akademie. Bekundete er in den Händel-Variationen zwar eine bedeutende Technik und starke musikalische Persönlichkeit, so steht er dem Komponisten Brahms nach deutschen Begriffen doch innerlich ziemlich fern. Es wäre interessant, den Konzertgeber in anderen Aufgaben kennen zu lernen.

Die Komponistin Johanna Senfter liess durch Marie Kaufmann und Johannes Hegar eine Sonate für Klavier und Violoncello am 30. Jan. im Bechstein-Saal zu Gehör bringen, welche kaum eine Bereicherung der Kammermusik-Literatur ist. Die Sterilität ihrer Erfindung vermag die grosse Form nicht zu füllen, die Struktur ist eckig und schülerhaft. Die Ausführenden unterzogen sich ihrer nicht eben dankbaren Aufgabe mit Hingabe an die Sache. Vielleicht dass sich die Konzertgeberin in ihren Liedern besser präsentierte: ich konnte sie nicht hören, da am selben Abend der Anna Schultzen-Asten-Chor unter Leitung von Marie Herrmann konzertierte. Drei Weihnachtslieder für begleiteten Frauenchor von Carl Prohaska erlebten ihre Uraufführung. Abgesehen von kleinen Härten im Satz hinterliessen sie ohne Anspruch auf besondere Originalität zu erheben, einen durchweg liebenswürdigen Eindruck. Der sehr stimmbegabte Sänger Theodor Harrison wird erst dann vollwertig zu beurteilen sein, wenn er in ein wohllautenderes Verhältnis zur deutschen Sprache gelangt. Gabriele Wietrowetz spielte mit Rob. Kahn die Brahms-Sonate op. 100 in bekannter Meisterschaft. Der vorzüglich geschulte Chor zeigte sich in deutschen Volksliedern a cappella auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit, die schlichte Herzlichkeit der Darstellung verhalf der tonschönen Widergabe zu ergreifender Wirkung. Jedenfalls nimmt dieser Chor unter Leitung seiner feinsinnigen Dirigentin einen bevorzugten Platz im Vergleich zu ähnlichen Vereinigungen ein.

Leila S. Hölterhoffs zarter fein vibrierender Sopran weist die Sängerin auf ein ganz bestimmtes Genre der Liedkomposition hin, so gelang ihr zum Beispiel Jensens „Murmelndes Lüftchen" und Brahms' „Wie Melodien zieht es" ganz entzückend. Das zahlreiche Publikum war von der rührend schlichten Wiedergabe der blinden Künstlerin ergriffen. Am Klavier waltete Fritz Lindemann seines Amtes mit Umsicht und Diskretion.

K. Schurzmann

Leipzig

Ein Philharmonisches Extrakonzert des Winderstein-Orchesters machte uns mit zwei anspruchsvollen Manuskriptkompositionen des jungen Karol Szymanowski bekannt, eines der Preisträger des von den „Signalen" vor einiger Zeit veranstalteten Ausschreibens. Eine B dur-Sinfonie und eine A dur-Sonate füllten den Abend allein aus. Bisher sah man Jungpolens Schaffen vorzugsweise am Erbe Chopins zehren, sich auch am Impressionismus der Franzosen befruchten. Szymanowski sucht in der Hauptsache andere Anschlüsse. Wenn er Debussy auch nicht gerade aus dem Wege geht, so strebt er doch in erster Linie moderne Instrumentationstechnik und hypermoderne Modulationsfreudigkeit an, während er nur ab und zu das polnische Nationalelement hindurchschimmern lässt. Man sieht, dass da für den Komponisten selbst wieder nur wenig Eigenartiges übrig bleibt. Dieselbe Erfahrung, die man leider an so manchem in- und ausländischen Tonsetzer — mehr allerdings an den letzteren — machen muss, trifft auch bei Szymanowski zu: Es wird ihm zu eng im eignen Land. Und das ist ewig schade. Die Komponisten müssten es eigentlich längst gemerkt haben, dass sie mit der Kultivierung des nationalen Idioms etwas viel Echteres und Bleibenderes zu schaffen vermöchten als mit dieser internationalen Nivellierung der Kunst. Schade auch um die bis auf die Spitze getriebene kontrapunktische Arbeit, besonders aber um die glänzende Instrumentationskunst, um manchen — allerdings nur manchen — guten Melodiegedanken und um manchen formalen Vorzug. (In letzterer Hinsicht ist allerdings im ersten Satze der Sinfonie das Verharren in gleichartigen Stimmungen, die bis in den Anfang des zweiten hinüberdauern, recht unbefriedigend). Der temperamentvolle und hochmusikalische Kapellmeister Gregor Fitelberg führte das sehr verstärkte Orchester, das die Sinfonie klanglich und technisch ausgezeichnet spielte, mit grosser Umsicht und mit hinreissendem Schwung, während Herr Artur Rubinstein an dem komplizierten Sonatenwerk eine reiche Kunst der Klangschattierungen und Virtuosität entfaltete.

Die Sopranistin Hanna Bostroem ist vorläufig noch eine von den Sängerinnen, die, obgleich sie immerhin Interesse abzunötigen verstehen, bei dem guten Willen und bei dem guten Verständnis, die sie anspruchsvolleren Gesängen entgegenbringen, noch bessere Früchte ihrer Kunst von der Zukunft erhoffen lassen. Da die Stimme das am schwierigsten zu spielende Instrument ist, fürchtet man mit Recht die Debuts von Gesangsneulingen. Man brauchte sich aber nicht darüber zu ärgern, Fräulein Bostroems erstes Auftreten angehört zu haben. Und das will schon etwas bedeuten. Die Sängerin brachte ausser den genannten Qualitäten eine sympathische, wenn auch nicht gerade glanzvoll zu nennende Stimme von mittlerer Stärke mit. Ihre Schulung ist indes, wie es äusserlich ein gewisser Mangel an Lockerheit des Stimmapparates, besonders der Mundpartie bewies, wie es sich klanglich auch oft an einiger Unfreiheit des Tones verriet, noch nicht als abgeschlossen zu betrachten. Dass sich die Sängerin mit ihrem aparten Programm (Brahms, Mahler, Tschaikowsky, H. Wolf) musikalisch so gut abfand, war aller Achtung wert.

In Rudolf Ganz, einem jüngeren Schweizer, der sich längere Zeit jenseits des grossen Wassers aufgehalten hat, lernten wir einen Pianisten kennen, der sich auch in seinem Spiel dem Amerikanismus assimiliert zu haben scheint. Leichtigkeit der Hand, vollendeter Passagenschliff und glänzende Bravour zeichnen ihn ebenso aus wie eine charaktervolle rhythmische Schärfe, die letztere wenigstens an dramatischen und pompösen Stellen. Es ist keine Frage: Was einigermassen auf Klangeffekte äusserlicher Art eingestellt ist, müsste inhaltlich überhaupt völlig untauglich sein, wenn es unter seinen Händen nicht klänge. Dass es für Ganz aber nach der Seite des Innen-

lebens noch viel zu tun gibt, bewies allein sein Vortrag der „Appassionata“. Man muss diesem Pianisten eben das alte Lied singen, das man so vielen Virtuosen — ach so oft — hat singen müssen. Und das muss bei Ganz in einer Weise wenigstens wunder nehmen, deshalb nämlich, weil er sich in zwei eigenen Kompositionen an Mendelssohn und auch ein wenig an Schumann (die er nur mit einigen modernen Klangfolgen und Arpeggienläuflein verbrämt) geschult zu haben scheint. Im ersten Stück seiner Komposition, einer „Marche fantastique“, hatte er allerdings mit Erfolg den modernen Impressionismus auf sich wirken lassen, ohne sich zugleich völlig einiger nordischen Einflüsse zu begeben. Seine Aufnahme bei den Hörern war herzlich. Dr. Max Unger

Das vierzehnte Gewandhauskonzert trug ein klassisches und klassisch schönes Gesicht. Mozart und Beethoven beherrschten das Programm. Zwischen beide hatte man zum Gedenken an den grossen Preussenkönig und tüchtigen Musikus Friedrich den Grossen ein Stück aus einem seiner Flötenkonzerte: das Grave aus dem C dur-Konzert gestellt, das Herr Schwedler in künstlerisch vollendeter Weise vermittelte. Das Orchester stand auf höchster Warte im Vortrage von Beethovens herzerquickender „Achter“ und Mozarts D dur-Sinfonie (ohne Menuett). Prof. Nikischs Direktion war wie immer bewundernswürdig. Die Solistin des Abends, die Hofopernsängerin Fr. Charles Cahier erfreute die Hörer mit einer Mozart-Arie („Wohl denn“ aus „Titus“) und einigen Beethovenliedern. Ihr stimmliches Material, das die Künstlerin ausserordentlich geschickt zu verwerten versteht, hat noch nicht gelitten; vor allem aber wirkte wieder ihre Vortragskunst, die höchst natürliche und dabei immer noble und feine Art, zu charakterisieren, ungemein anziehend. Man begehrte stürmisch mehrere Zugaben, die auch bereitwilligst gewährt wurden. Ernst Müller

Das fünfzehnte Gewandhauskonzert (zum Besten des Orchesterpensionsfonds) brachte zwei merkwürdig gegensätzliche Sinfonien: die dritte von Brahms und die fünfte von Tschaikowsky. Der Pausenstrich verwischte die Gegensätze. Hier tiefstes Gemüt, dort wärmstes Blut. In beiden: die herzlichste Aufrichtigkeit. Immerhin: ganz verschiedene Welten. Beide Werke sind bekannte Glanzstücke des Gewandhausorchesters und seines eminenten Führers Artur Nikisch.

Erfolgreiche Liederabende gaben Frau Schellenberg-Sacks mit gefälligen Liedern des begleitenden Komponisten W. Sacks, Julia Hostater mit E. Wolff als ausgezeichnetem Begleiter und gemeinsam Robert und Fanny Kothe; hier gab es etwas Neues zu hören: Volkslieder zur Laute und Viola da gamba in sehr aparter Charakterisierung. Geistliche und humoristische Gesänge folgten in bunter Reihe und fanden eine überaus dankbare Zuhörerschaft. ♯

Wien

Im sechsten philharmonischen Konzert (28. Januar) hat der Dirigent F. v. Weingartner mit seiner sinfonischen Dichtung „Das Gefilde der Seligen“ wohl den grössten Komponisten-Erfolg errungen, der ihm in Wien je beschieden war. Als das durch ein Gemälde von Böcklin angeregte, ungewöhnlich klangschöne, meisterhaft instrumentierte, aber doch weit mehr edle Nachempfindung Wagners, Liszts und Bruckners, als persönliche Originalität verratende Werk vor einigen Jahren im „Konzertverein“ hier aufgeführt wurde, ging es fast spurlos vorüber. Dagegen jetzt, da sich in den philharmonischen Konzerten eine geschlossene Verehrergemeinde für Weingartner gebildet, die den Künstler stets demonstrativ empfängt und auch weiterhin das Zeichen zum Applaus gibt, nicht endenwollender stürmischer Beifall, mit wiederholtem Hervorruf des Autors, Überreichung eines Lorbeerkranzes usw. Dass auch die Philharmoniker zum Aufstehen genötigt wurden, war nur in der Ordnung, denn eine vollendetere, liebevollere Orchesteraufführung liesse sich gar nicht denken. Ein gleiches Lob möchte man über die Wiedergabe der zum Anfang gespielten unvollendeten h moll-Sinfonie F. Schuberts aussprechen (die Pianissimi im 2. Satz wieder einzig!), dagegen haben wir das mächtige Schlußstück des Programms, Brahms' c moll-Sinfonie, schon wirkungsvoller gehört. Und zwar unter Weingartner selbst, während ihn diesmal doch weitaus am meisten seine eigene Schöpfung zu interessieren schien.

Eine im ganzen sehr befriedigende, vom Kapellmeister F. Schalk sorgfältigst einstudierte Reprise der „Jahreszeiten“ brachte das erste ausserordentliche Gesellschaftskonzert der Saison (24. Januar). Erfrischend wirkten die prächtig gesungenen Chöre. Besonders die unverwüstliche „Weinlese“, die wohl überhaupt als die Krone dieses in Wien vielleicht populärsten aller klassischen Meisterwerke zu bezeichnen ist. Unter den Solisten ist mit Auszeichnung vor allem das für solche Aufgaben prädestinierte Sängerpaar Herr und Frau Senius zu nennen. Aber auch ein dritter Gast, Herr J. v. Raatz-Brakmann, dem die heikle Mission zugefallen war, für den erkrankten Meisterbass Messchaert einzutreten, bestand mit allen Ehren.

Von dem treuherzig-genialen Tondichter der „Jahreszeiten“ wurde Tags darauf an einem Sinfonie-Abend des Tonkünstler-Orchesters eine seiner bekanntesten und beliebtesten Sinfonien aufgeführt, jene G dur-Sinfonie, welche Haydn 1787 in Ungarn für Paris schrieb. Als Interpret derselben vergriff sich der temperamentvolle Nedbal bezüglich der beiden ersten Sätze entschieden im Tempo. Das Allegro wurde verhetzt, das Largo verschleppt. Um so prächtiger, durchweg kongenial, kamen Menuett und Finale zu Gehör. Wie immer elementar einschlagend. Als feinfühligst in alle Intuitionen, auch eines modernsten Komponisten eindringend, offenbarte sich Nedbal weiterhin in der Schlussnummer des Konzertes, Richard Strauss' „Don Quixote“, dieser durch ihre meisterliche Charakterzeichnung, die witzigen Tonmalereien, den rührenden Schluss, neben dem Eulenspiegel vielleicht liebenswürdigsten seiner sinfonischen Dichtungen, mit der sich freilich streng konservativ gesinnte Hörer und als solche abgesagte Feinde der Programmmusik nie befreunden werden. Dass letztere aber mindestens im Wiener Tonkünstlerorchester-Verein nicht dominieren, bezeugte die diesmal besonders lebhaft beifällige Aufnahme der geistsprühenden Strauss'schen Humoreske. Rückhaltloser Anerkennung erfreute sich auch der Haupt-Solist des Abends, der nicht nur technisch zu den besten gehörende, sondern auch fein poetisch nachempfindende junge Klaviervirtuose Dr. Paul Weingarten für seine durchweg vortreffliche Interpretation des schönen Brahms'schen B dur-Konzertes. Im seelenvollen Adagio des letzteren tat sich übrigens auch der Solocellist des Vereins Hugo Kreisler hervor, welchem dann in Strauss' „Don Quixote“ neben dem Solo-Bratschisten Josef Peschka — als eigentlichem „instrumentalen Träger der Handlung“ — eine noch viel wichtigere Rolle zufiel.

Unter den Solokonzerten der letzten Zeit mag für heute das des jetzt 14 oder 15 jährigen Georg Szell genannt werden, welcher am 27. Januar bei Bösendorfer als Pianist wie Komponist in erfreulichster Weise die Hoffnungen erfüllte, die sein erstes sensationelles öffentliches Auftreten im Musikvereinssaal vor 4 Jahren — in gleicher Doppeleigenschaft — erweckt hatte. Wie er den Klavierpart in Mozarts g moll-Quartett, sodann Mendelssohns e moll-Präludium mit Fuge, einige Solostücke von Brahms (Capriccio h moll op. 76. Intermezzo A dur op. 118 und die grosse g moll-Rhapsodie op. 79) und zuletzt wieder die Pianostimme in einem eigenen neuen Klavierquartett (E dur, Manuskript) spielte, das war nicht nur technisch völlig einwandfrei, sondern auch überall von echt musikalischem Gefühl durchdrungen. Zugleich nirgends manieriert, vielmehr von gewinnendster, liebenswürdigster Natürlichkeit. Jedenfalls machte Georg Szell durch seine grossen pianistischen Fortschritte seinem gediegenen Lehrer, Prof. Richard Robert, alle Ehre. Bis zu welchem Grade der letztgenannte seinem hochtalentierten Schüler auch bei der Komposition des Klavierquintetts mit Rat und Tat beigestanden, lässt sich natürlich nicht kontrollieren. Die bekannte, vorwiegend klassizistische Richtung Prof. Roberts, dabei dessen besondere Vorliebe für Brahms erkennt man unschwer auch aus des jungen Szell neuester Kammermusikarbeit, die aber doch auch so manchen hübschen eigenen Einfall bringt und vor allem durch einen frischen, jugendlichen Zug gewinnt: spontanes, frohgemutes Musizieren ohne die sonst heute so beliebte weltschmerzliche Grübelei. Allerdings hielt sich der jugendliche Autor mehr im herkömmlichen Geleise, sich dadurch von dem um ein Jahr jüngeren, mit kühnstem Wagemut auf neue Entdeckung ausgehenden Erich Korngold sehr charakteristisch unterscheidend. Formell scheint der erste Satz des Szellschen Quintetts am besten geraten; dass das pikante Scherzo rhythmisch stark an den gleichen Satz in Schumanns Klavierquartett erinnert, stört weiter nicht, da sonst gerade dieses Stück neben dem feurigen (aber vielleicht noch zu überarbeitenden?) Finale die unmittelbarste Wirkung übt. Auf tiefere polyphone Erörterungen und diesem entsprechend kunstvolleren Kombinationen des Solos mit den begleitenden Streichern verzichtet Georg Szell, immerhin verrät deren wechselseitiges Sich-Ablösen doch auch schon bemerkenswertes technisches Können und besonders wieder reges musikalisches Gefühl. Der Erfolg der Novität — für die auch des Quartetts Rosè seine besten Kräfte einsetzte — war

für den jungen Konzertgeber der dankbar schmeichelhaftigste und erweckte für seine weitere künstlerische Entwicklung neuerdings die schönsten Hoffnungen.

Prof. Dr. Theodor Helm

Kreuz und Quer

Aachen. In unserem Stadttheater hatte die Erstaufführung des auch für die Dresdener Hofoper erworbenen musikalischen Schauspiels „Stella maris" von Alfred Kaiser unter Leitung von Kapellmeister Otto Hess bei hervorragender Darstellung grossen Erfolg.

Berlin. Felix Draesekes „Christus-Tetralogie" soll im Laufe des Februar vom Bruno Kittelschen Chor zur Aufführung gebracht werden. Der Chor hat sich jedenfalls eine Aufgabe gestellt, der vollständig gerecht zu werden ausserordentliche Anstrengungen und hingebenden Fleiss bedingt. Das Textbuch, das in diesen Tagen erschienen ist, enthält einen kurzen Hinweis auf das Leben und Schaffen Dräsekes und gibt eine Einführung in das „Mysterium Christus". Wir entnehmen den bezüglichen Mitteilungen folgendes: Die ersten Aufzeichnungen zu dem Werk machte Dräseke schon vor 1864! Den Text entnahm er, durch seinen Schwager Pastor Schollmeyer unterstützt, fast wörtlich der Heiligen Schrift. Er unterbrach jedoch die begonnene Arbeit in der Erkenntnis, zur Durchführung der Aufgabe grösserer künstlerischer Sicherheit im Kontrapunkt zu bedürfen: ein ehrendes Selbstgeständnis! Die Frucht der Vorarbeiten war das „Requiem" und die sechs- bis achtstimmigen Kanons. Jedoch der „Christus" wurde erst 1895 wiederaufgenommen, dann aber in vier Jahren bewältigt. So darf der Komponist wohl von seiner „Lebensarbeit" sprechen, sie ist sein Schmerzenskind und nach seinem eigenen Ausspruch „einem wahren Herzensbedürfnis" entsprungen. Das Werk ist für 4—8stimmigen Chor mit grossem Orchester geschrieben. Der 77jährige Komponist, der als Kompositionslehrer am königl. Konservatorium in Dresden lebt, wird zur Erstaufführung seines Werkes in Berlin erscheinen.

— Die Kurfürstenoper hat d'Alberts komische Oper „Die verschenkte Frau" erworben; die Premiere kann aber erst in der nächsten Saison stattfinden, da eine ganze Reihe anderer Verpflichtungen für die laufende Spielzeit besteht. Es gelangen demnächst zur Aufführung: Nougues' „Quo Vadis?" (Text nach dem Roman von Sienkiewicz), ferner „Der Fünfuhrtee" von Blumer (Text von Wolters), „Der Sturm auf die Mühle" von Karl Weis. Schliesslich bereitet Dir. Moris eine Neueinstudierung von Goldmarks „Königin von Saba" vor.

— Der Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters, Dr. Kunwald, tritt am 1. April von seinem Posten zurück.

— Die nächste Neuheit des Berliner Kgl. Opernhauses ist Jos. G. Mraczeks Oper „Der Traum" (nach Grillparzers „Traum ein Leben"). Die Erstaufführung ist für Anfang März geplant.

Bloomington (Indiana, U. S. A). Am 5. Januar erlag Eduard Ebert-Buchheim, Professor der Musik an der Universität einem langen, schweren Leiden. Ebert-Buchheim, aus Auerbach i. S. gebürtig, studierte zunächst Philologie, dann Musik bei Theodor und Franz Kullak. Er bildete sich zum trefflichen Pianisten aus und ging nach mehrjähriger Lehrtätigkeit am Konservatorium der Musik zu Strassburg i. E. 1897 nach Cincinnati, wo er am College of music als Lehrer für Klavierspiel und Komposition angestellt wurde. 1907 wurde er an die Indiana-Universität berufen. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: Barcarolle, Novellette, Walzer, Serenade für Klavier sowie ein Lieder-Zyklus „Spielmannslieder".

Braunschweig. Der lyrische Tenor W. Nardow wurde dem Hoftheater zu Braunschweig an Stelle des Kammersängers Cronberger verpflichtet.

Chemnitz. Die nächste Tonkünstlerversammlung wird hier in der Pfingstwoche stattfinden.

Dresden. Ernst von Dohnányis komische Oper „Tante Sabine" soll in diesem Winter im kgl. Opernhause die Uraufführung erleben.

Gotha. Am Hoftheater fand die erste Aufführung von Leoncavallos lyrischer Oper Maja statt, die bisher nur im Berliner Opernhaus gegeben worden ist. Die lyrischen Feinheiten der Musik gefielen; doch spricht die Oper in ihrer durchaus veristischen Anlage nicht zum deutschen Ohr.

Kopenhagen. In der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen hat ein Berliner Musikstudierender eine bisher unbekannte Komposition von Sebastian Bach in seiner eigenen Handschrift aufgefunden. Es handelt sich um eine kirchliche Kantate mit Text: Mein Herz schwimmt in Blut: Cantata a voce sola (Sopran), mit Streichquartett und obligater Viola und Oboe. Text und Noten sind von Bach selbst geschrieben und wohlerhalten.

— Als Sektion des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins hat sich hier ein Richard Wagner-Verein gebildet. Er zählt gleich gegen 50 Mitglieder. Unter den Gründern sind mehrere Künstler der kgl. Oper und Kapelle. Im Vorstand sitzen: kgl. Kapellmeister Fr. Rung, Kammersänger Peter Cornelius, Frau Weis, Gemahlin des Chefs der kgl. Oper, der österreichische Generalkonsul Hausen und Dr. William Behrend.

Krefeld. „Die Barbarina", komische Oper in drei Akten und einem Nachspiel von Otto Neitzel, die am 28. Januar in Krefeld mit grossem Erfolge zum ersten Male aufgeführt wurde, ist von der Polizeibehörde unter Berufung auf die Kabinettsorder, „dass Mitglieder des Kaiserlichen Hauses erst 200 Jahre nach ihrem Tode auf der Bühne erscheinen dürfen", verboten worden. Die nötigen Schritte wurden sofort eingeleitet. Friedrich der Grosse spielt in dem Werke eine stumme, sympathische Rolle. Elberfeld, Dessau, Dortmund, Hannover und Hamburg haben das Werk bereits erworben.

Leipzig. Am 1. und 2. März finden in der Alberthalle zu Leipzig unter Leitung von Dr. Göhler zwei Aufführungen der Achten Sinfonie von Gustav Mahler statt. Auswärtige Besucher seien darauf hingewiesen, dass die erste Aufführung für die Zeit von $7^1/_2$—9 Uhr, die zweite von $6^1/_2$—8 Uhr abends angesetzt ist, so dass die Besucher die Eisenbahnanschlüsse nach allen Richtungen bequem erreichen. Geschäftsstelle: Hofmusikalienhandlung C. A. Klemm in Leipzig.

Manchester. Mit wachsender Ungeduld warteten die englischen Musikfreunde auf die Lösung der Kapellmeisterkrise, die mit dem Rücktritt Hans Richters von der Leitung der Sinfoniekonzerte in Manchester entstanden war. Monat um Monat verstrich, ohne dass es gelungen wäre, einen Amtsnachfolger für Richter zu finden. So sollten mit dem bekannten Wiener Hofkapellmeister Schalk Verhandlungen geschwebt haben. Erst jetzt hat die Frage ihre Lösung gefunden: Richters Nachfolger wird der Kapellmeister von der Budapester Oper, M. Balling. Der Posten des Dirigenten des bekannten Hallé-Orchesters in Manchester bringt eine massgebende Stellung in dem Musikleben Englands mit sich, da dem Dirigenten gewöhnlich auch die Leitung der grossen Londoner Sinfonie-Konzerte zufällt. Balling ist in England kein Fremder mehr und erntete erst vor einem Jahre als Dirigent des „Ringes der Nibelungen" in London lebhafte Anerkennung. 1908 war Balling als erster Kapellmeister an die Karlsruher Hofoper berufen worden, und erst im Vorjahre folgte er von dort einem Rufe an die Budapester Oper.

Marseille. Hier fand die Uraufführung einer Oper statt, der „musikalischen Epopöe" „Karl der Grosse" von dem bisher unbekannten Komponisten Durand-Boch. Die Handlung ist dem Rolandsliede entnommen; als Held erscheint Karl der Grosse auf der Bühne. Roland spielt eine bedeutende Rolle und zahlreiche Vorgänge aus der Sage und der Legende sind zu dramatisch wirksamen Auftritten umgeformt. Den Höhepunkt bildet der letzte Akt, der den kühnen Versuch unternimmt, die Schlacht im Engpass von Roncevall und den Heldentod Rolands auf die Bühne zu bringen. Die Oper wurde bei einer sehr sorgsamen Aufführung von dem Publikum mit Beifall aufgenommen.

München. Franz Fischer hat seinen Vertrag mit der Münchner Hofoper verlängert, nachdem sein Abschiedsgesuch abgelehnt worden war. Dem verdienten Kapellmeister ist die alleinige Leitung einer Reihe von Werken zugesichert worden.

— Die deutsche Erstaufführung von Mascagnis neuester Oper „Isabeau" ist für München geplant. Generalintendant v. Speidel verhandelt in Mailand mit dem Komponisten, um für die Münchner Hofoper die deutsche Uraufführung unter Leitung des Komponisten zu sichern.

Paris. Zwei neue Werke des bekannten französischen Komponisten André Messager werden im Laufe dieses Jahres ihre Uraufführungen erleben. Messager arbeitet gegenwärtig noch an den Partituren der beiden Opern. Die eine von ihnen wird den Titel „Beatrice" führen und baut sich auf einem Textbuche von de Flers und Caillavet auf, die andere heisst

„Dagobert", das Libretto dazu stammt von André Rivoire. Die „Beatrice" soll im März in Nizza aufgeführt werden, während „Dagobert" auf der Pariser Komischen Oper zum ersten Male in Szene gehen wird.

— Die Grosse Oper wird im März ein neues Werk von Massenet zur Aufführung bringen. Ihre Uraufführung wird diese Oper, die den Titel „Roma" trägt, aber schon vorher, nämlich in der Mitte des Februars in Monte Carlo unter der Leitung Gunsbourgs erleben. Der Text entstammt einem Drama „Rome vaincu" von Alexander Parodi.

Sondershausen. Das Fürstliche Konservatorium der Musik in Sondershausen hat sich unter seinem Direktor, Hofkapellmeister Professor Carl Corbach, zu voller Blüte entfaltet. Ein Stamm bewährter, erstklassiger Lehrkräfte erteilt den Unterricht in allen Fächern Dazu ist das musikalische Leben der reizend gelegenen thüringischen Residenz ein sehr reges. Bilden im Sommer die weltberühmten „Lohkonzerte" eine Attraktion ersten Ranges, so erfreuen im Winter unter anderm die grossen Konzert-Aufführungen der Hofkapelle im Fürstl. Theater mit hervorragenden Solisten (in diesem Winter wurde u. a. eine glänzend verlaufene Lisztfeier mit Wiedergabe der „Legende von der heiligen Elisabeth" veranstaltet). Auch Kammermusikabende der Lehrer des Konservatoriums gesellen sich hinzu. Im Konservatoriumssaale finden, als fernere Anregung, regelmässig Schüler-Vortragsabende mit gewählten Programmen statt, die mit ihrem vorzüglichen Gelingen und den zum Teil hervorragenden künstlerischen Leistungen dem Institute ein glänzendes Zeugnis ausstellen.

Stuttgart. Verschiedene Blätter wussten davon zu berichten, dass die Wiener Hofoper mit dem Generalmusikdirektor der Stuttgarter Hofoper, Prof. Schillings, zwecks Übernahme eines Dirigentenpostens verhandle. Dazu ist mitzuteilen, dass Prof. Dr. Schillings von solchen Verhandlungen nichts bekannt ist.

Venedig. Im Teatro Fenice hatte „Isabeau" unter Mascagnis Leitung einen eminenten Erfolg, der von Akt zu Akt wuchs und in zahllosen Hervorrufen sich äusserte. Der textlich wie musikalisch besonders starke Schlussakt wirkte besonders lebhaft.

Weimar. Kammermusikus Valentin Kreuzer, der der Grossherzoglichen Hofkapelle in Weimar seit mehr als 22 Jahren als tüchtiges Mitglied angehörte, ist nach längerem Leiden in Weimar gestorben.

Wien. Dem Komponisten Josef Reiter, dem ehemaligen Salzburger Mozarteumsdirektor, wurde sowohl vom Wiener Männergesangverein als auch vom Schubertbund zu seinem 50. Geburtstage die Schubertmedaille, eine der höchsten Auszeichnungen beider grosser Singvereine, verliehen.

— Gertrude Förstel ist aus dem Verbande der Wiener Hofoper ausgeschieden, weil Gregor ihr einen von seinem Vorgänger für eine Konzertreise bewilligten Urlaub nicht bestätigen wollte.

Zittau. Im zweiten Kammermusikabend brachte Musikdirektor Karl Thiessen ausschliesslich Kompositionen von S. Karg-Elert. Dieser selbst und Frau Kammersängerin Rahm-Rennebaum (Dresden) wirkten mit. Der Abend hinterliess durchweg sehr gute Eindrücke.

Detmold. Am 5. d. M. brannte das fürstliche Hoftheater in Detmold vollständig nieder. Es wurde am 8. Nov. 1825 eröffnet, 1899 und 1906 umgebaut und fasste 800 Personen.

Stradals Klavierbearbeitungen

Stradal, August. Neue Bearbeitungen klassischer Werke für Klavier zu 2 Händen. Schuberth & Co. Leipzig 1910/11.

Der hochgeschätzte, seit Jahren in Wien wirkende Künstler, gibt aufs Neue wieder in den vorliegenden Werken, J S. Bachs Orgelkonzerten C dur und G dur, Wilh. Fr. Bach Orgelfuge F dur, Beethoven Streichquartett op 135 und Tanz der Erinnyen und Balletszene aus Glucks „Orpheus", vollgültige Beweise eines meisterhaft nachgedichteten Klaviersatzes. War Stradal, dem einstigen Schüler Liszts, auch hierfür das maßgebende Vorbild leitend, so zeigen doch diese Bearbeitungen manches, Liszt entgegentretendes Selbständige. Die Selbständigkeit ruht zunächst, und dies erscheint mir den früheren Bearbeitungen gegenüber vorteilhaft, in einer Klavierbehandlung, die, wenn auch auf das Konzert berechnet, nicht, wie bisher, übergrosse Ausführungsschwierigkeiten bietet. Noch ein zweites Moment tritt hier in die Erscheinung. Die Heroen der Tonkunst sind, ihrer Individualität entsprechend, verschiedenartig klavieristisch behandelt. Am markantesten tritt dies bei Beethoven und Gluck, den Werken der beiden Bach gegenüber auf. Für den Konzertvortrag ist die Gluckbearbeitung besonders geeignet. Überall bleibt Stradal in der Darlegung des Textes auf der Basis eines dienenden Interpreten; nie stellt er sich in seiner Übertragung vor das Kunstwerk.

Prof. Emil Krause

Neue Gesangskompositionen

Mandl, Richard. Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. Acht Rispetti nach dem Italienischen von Paul Heyse. (No. 1. Und wollten mich die klugen Leute fragen, M. 1,50. No. 2. Ich sah ein Rösslein geh'n mit munterm Springen, M. 1,50. No. 3. Wie reizend bist Du Montag morgens immer, M. 1,—. No. 4. Und willst Du Deinen Liebsten sterben sehen, M. 1,50. No. 5. Mein Liebster ist so klein, M. 1,50. No. 6. Ninana, Ninana will ich Dir singen, M. 1,50. No. 7. O Schwälblein, das da fliegt in weiter Ferne, M. 1,50. No. 8. Grablied: Und wenn ich werd' im Sarg gebettet liegen, M. 1.—). Drei Gesänge nach Worten von L. Schwitzer (No. 1. Liebe Sonne: Küss' mich, o liebe Sonne, M. 1,—. No. 2. Sonntag: Mit beredter Zunge, M. 1,20. No. 3. Bächlein: Plätscherndes Bächlein, M. 1,20). Drei Gesänge (No. 1. „Weiter geht's und immer weiter" aus den Fiedelliedern von Theodor Storm, M. 1,20. No. 2. Mondlicht: „Wie liegt im Mondenlichte" von Theodor Storm, M. 1,20. No. 3. „Die Lieb' ist ein Geschenk der Gnade" von Julius Sturm, M. 1,20). F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Richard Mandl überrascht in seinen Liedern durch sichere Handhabung ebenso des gesanglichen Elements als des Begleitungsparts. Wenn auch die von ihm oft angebrachten harmonischen Verschränkungen mitunter einige Spitzen aufweisen, deren Abschleifung dem Gesamteindruck nur vorteilhaft wäre, so weiss er doch gerade durch die Art und Weise, wie er manche Vorhalte anbringt, wie er das harmonische Gefüge dem Ohre nicht allzusehr blosslegt, sondern ihm auch einige Arbeit zumutet, mehr als blosses Interesse zu erregen. Ein grosser Vorteil ist es ebenfalls, dass sich Mandl nur wenig wiederholt, dass er seine Texte fast stets an einer Seite anpackt, die von vornherein Aussicht auf Erfolg besitzt. Von besonders gut gelungenen Nummern nenne ich nur „Ninana, Ninana will ich dir singen", ein Lied, in dem der Komponist es recht gut verstanden hat, den Klang von Glöckchen auf einem einzigen Ton vom Anfang bis zum Schluss zu erhalten, ferner die Schelmenweise „Und willst Du Deinen Liebsten sterben sehen", ein gar feines, im Serenadenton gehaltenes Stücklein, und das zarte visionäre Stimmungen heraufzaubernde „Mondlicht" Theodor Storms. Noch etwas mehr Selbstkritik und künstlerische Gemächlichkeit des Komponisten beim Schaffen — und manche Ungleichheit wird aus seinen Kompositionen verschwinden, und wir werden manches noch Bessere von ihm erwarten dürfen.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 10. Februar 1912, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

1. Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge (h moll). 2. Joh. Seb. Bach: Fürchte dich nicht! Doppelchörige Motette. 3. E. F. Richter: Ave verum Corpus für 6 stimmigen Chor.

Die nächste Nummer erscheint am 15. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 12. Februar eintreffen.

Hervorragende Bereicherung der Violin-Literatur!!

Gustav Havemann, Stücke alter Meister

für Violine und Pianoforte

			Netto
Nr. 1.	**Bach, K. Ph. Em.,** (1714—1788)	Gavotte, E dur	M. 1.—
„ 2.	**Mozart, W. A.,** (1756—1791)	Arioso, D dur	„ 1.—
„ 3.	**Gluck, Chr. von,** (1714—1787)	Gavotte, A dur	„ 1.—
„ 4.	**Martini, P. G.,** (1706—1784)	Gavotte, A dur	„ 1.—
„ 5.	**Rameau, J. Ph.,** (1683—1764)	Tambourin, A moll	„ 1.—
„ 6.	**Mozart, W. A.,** (1756—1791)	Danse gracieuse, B dur	„ 1.—
„ 7.	**Couperin, Fr.,** (1668—1733)	Les Cherubins, A moll	„ 1.—

Alice Verne-Bredt, Wiegenlied

(Lullaby) für Violine oder Violoncello und Pianoforte M. 1.—

Gustav Havemann hat obengenannte Stücke in seinen sämtlichen Konzerten im In- und Auslande mit **durchschlagendem Erfolge** gespielt und wird dieselben auch fernerhin zum Vortrag bringen, das letztere (Wiegenlied) meistens als Zugabe.

Carl Ehrenberg

Op. 14. Nachtlied

für Violine und Pianoforte M. 2.50

Orchesterbegleitung { Partitur netto M. 5.— / Orchesterstimmen netto M. 6.—

Stimmungsvoll und **vornehm** und **äußerst geschickt** für die Violine geschrieben, verdient dieses Werk **bald bekannt** zu werden. **Stark** und **groß empfunden** gibt dies Nachtlied dem Geiger Gelegenheit, Schönheit, Wärme, Klangfülle und Größe des Tones zu zeigen und dabei zu beweisen, daß er ein mitempfindender, mitschaffender Künstler ist. Geigen- und Klavier- (Orchester-) Partie gehen, obschon beide in strenger Selbständigkeit geschrieben sind, doch mit- und ineinander, der eine Teil durch den andern sinnvoll ergänzt, der eine aus dem andern harmonisch emporgewachsen. Ein feierliches, ein schönes Werk!

(Allgemeine Musik-Zeitung.)

Peter Tschaikowsky

6 Stücke bearbeitet von Otto Singer.

Nr. 1.	Chant sans paroles, op. 2 Nr. 3	M. 1.20
„ 2.	Mazurka de Salon, op. 9 Nr. 3	„ 1.80
„ 3.	Nocturne (F dur), op. 10 Nr. 1	„ 1.20
„ 4.	Humoreske, op. 10 Nr. 2	„ 1.20
„ 5.	Romanze, op. 5	„ 1.80
„ 6.	Feuillet d'Album, op. 19 Nr. 3	„ 1.20

Feinsinnige Bearbeitungen!

Verzeichnisse meines Violin-Verlages kostenlos. — Auswahlsendungen bitte zu verlangen!

Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig

Deutschland, sei wach!

Wahr' deine Sach!
Um deine Häfen, Festen und Mauern
Tückische Feinde schleichen und lauern!
Wollen mit List und mit Gold dich umgarnen!
Deutschland, mein Deutschland, höre mein Warnen!
Deutschland, sei wach!

(Folgen 4 weitere Verse.)

Text von Graf Bernstorff.

Für Männerchor komponiert von **Hermann Kögler,** op. 41.

Partitur . . . . . M. —.80 — Stimmen (je 20 Pf.) M. —.80

Verlag von P. Pabst, Leipzig.

Die Ulktrompete. Witze und Anekdoten für musikalische u. unmusikalische Leute Preis 1 Mark.

Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Jeder Herr,

welcher 50 h in Briefmarken einsendet, erhält eine interessante Preisliste.

Robert Kratochwill, Teplitz.

Komponisten

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten.

Offerten sub C. 16 an Haasenstein & Vogler A.-G. Leipzig.

Oe. v. Hazay, Gesang, seine Entwicklung

und die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, englischen und russisch-deutschen Gesangs-Literatur

In Ganzbocksaffian gebunden M. 10.—

Inhalt: Der kirchliche Gesang bis zur Neuzeit, Der profane Gesang, Volkslieder, Minnegesang, Meistergesang, Der weltliche kontrapunktische Gesang, Die Entstehung der Oper und der Monodie, Anfänge des deutschen Kunstliedes, Der Gesang während der klassischen Zeit, Der moderne Gesang, Die neue Richtung, 1. Bis zur Gegenwart (Rameau bis Hugo Wolf), 2. Die Gegenwart (R. Strauss, Reger, Thuille, Schillings, d'Albert, Weingartner, Mahler, Bruneau, Fauré, d'Indy, Debussy.)

Ein Werk, das keinen Parteistandpunkt kennt, nur nach dem Himmel der Kunst fragt, nicht nach der Himmelsrichtung, das in gedankenreicher Erörterung den Weg des Gesanges bis in die neueste Zeit verfolgt und im II. Teile aus der verwirrenden Menge der Lieder eine mit kurzen kritischen Anmerkungen versehene sehr wertvolle Auswahl von über anderthalb Tausend der besten davon anführt.

Ein Spezialwerk für den Sänger-Künstler, wie für den Dilettanten, ein Breviarium cantorum.

Max Hesses Verlag, Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 7

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 15. Febr. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Anton Bruckners erste Sinfonie in c moll

Eine Studie von **August Stradal**

II.

Nach freundlichem Bericht der Herren Breitkopf & Härtel (Leipzig), für den ich hier vielmals danke, ist die Partitur von Wagners Tristan und Isolde (Verlagsnummer 10000) im Dezember 1859 fertiggestellt worden, während der Klavierauszug mit Text von Hans von Bülow (ursprüngliche Verlagsnummer: 9942) erst im Oktober 1860 veröffentlicht wurde. Bülow hatte dazu die ihm nach und nach übersandten Plattenabzüge der Partitur benützt.

Da nun Bruckner 1865/66 die erste Sinfonie komponiert und das Scherzo daraus am 25. Mai 1865 vollendet hat, als er bei der Uraufführung des Tristan zugegen war, so ist es klar, dass er bei der Konzeption des letzten Satzes den Tristan kannte, da ja der letzte Satz nach der Uraufführung des Tristan geschrieben wurde.

Es handelt sich also darum, ob Bruckner bei der Komposition der ersten drei Sätze der ersten Sinfonie den Tristan schon kannte? Da die Partitur schon Dezember 1859, der Klavierauszug Oktober 1860 fertiggestellt wurde, so können wir wohl annehmen, dass Bruckner, schon durch den Tannhäuser und Lohengrin aufs höchste für Wagner begeistert, sich die Partitur oder den Klavierauszug des Tristan nach Linz kommen liess und von diesem Werke hingerissen nach München zur Uraufführung des Tristan fuhr.

Ich kann bestimmt versichern, dass Bruckner die Partitur des Tristan besass, aus welcher Partitur er mir, als seinem Schüler, ein paar Stellen des letzten Aktes harmonisch erklärte. Ob nun Bruckner damals die Partitur sich etwa ausgeliehen hatte oder sie vielleicht erst nach der Uraufführung des Tristan sich gekauft hat, kann ich nicht mehr sagen. Sollte ich mich aber täuschen und wäre es wirklich der Fall, dass Bruckner den Tristan bei der Konzeption des ersten, zweiten und dritten Satzes der ersten Sinfonie nicht kannte, so hat Bruckner tatsächlich Tristanklänge vorausgeahnt, ja in manchen harmonischen Kühnheiten Wagner überholt.

Warum sollte nicht Bruckner, ebenso wie bekannter Weise Liszt, Wagnern harmonisch vorangegangen sein?

Wir stehen hier also vor einem Rätsel, das nicht so leicht gelöst sein wird.

Nach meinem Dafürhalten spricht folgendes dafür, dass Bruckner bereits bei der Konzeption der ersten drei Sätze den Tristan kannte.

Trotzdem die erste Sinfonie ein Koloss von unsagbarer Grösse ist, ist das Werk für den Kenner (der Bearbeiter kann sich doch wohl unter die genauen Kenner rechnen) streng einheitlich im Stile. Der Stil des letzten Satzes, bei dessen Komposition Bruckner den Tristan schon naturgemäss nach obiger Untersuchung kennen musste, ist gleich dem Stile der drei ersten Sätze. Hätte Bruckner bei der Komposition der drei ersten Sätze den Tristan nicht gekannt, so hätte er in diesen nicht etwas Kongruentes mit dem letzten Satze schreiben können. Es wären in diesem Falle die ersten drei Sätze konservativer, der letzte Satz nach dem grossen Erlebnis des Tristan in München noch ungeheuerlicher ausgefallen. Infolgedessen wäre eine Inkongruenz der einzelnen Sätze unvermeidlich geworden.

Deshalb glaube ich bestimmt, dass Bruckner vor der Konzeption der ersten Sinfonie den Tristan schon kannte und dass er nicht, wie Louis und Gräflinger schreiben, durch den Tannhäuser, sondern durch den Tristan zur Konzeption der ersten Sinfonie angeregt wurde. Dafür spricht auch folgendes: Nur in dieser einzigen Sinfonie Bruckners sind sinnlich erotische Steigerungen, während in allen seinen übrigen Sinfonien die allerdings riesenhaften Steigerungen, ähnlich wie bei Beethoven, nicht sinnlicher, sondern mehr religiöser Natur oder der Ausdruck rasenden Kampfes, der Verzweiflung sind. „Ekstatisch" schreibt Bruckner oft in der Partitur, d. h. „religiöse Ekstase". Mit der ersten Sinfonie Bruckners endet das sinnliche Element, die gewaltige, düstere Natur Michel Angelos, die Natur des Erhabenen, Grossartigen, Unendlichen tritt immer mehr in Bruckners Sinfonien hervor.

Bruckner nannte die erste Sinfonie „das kecke Beserl", d. h. auf oberösterreichisch „ein keckes, freches, junges Frauenzimmer".

Aus beiden allerdings naiven, aber doch echt Brucknerschen Bezeichnungen ersieht man, dass Bruckner selbst als Greis eingestand, sein Jugendwerk sei kühn und sinnlich. Bruckner erzählte mir, dass er bei der Uraufführung des Tristan in München Hans von Bülow die ersten drei fertigen Sätze der ersten Sinfonie gezeigt habe. Manches (wahrscheinlich das, was mit dem Tristan im Einklang stand) habe Bülow gelobt, im ganzen und grossen habe dieser sich ungünstig über das Werk ausgesprochen, weshalb Bruckner sich nicht getraute, Wagnern das Werk zu zeigen. Später erklärte sich Bülow als direkten Gegner Bruckners. Unvergesslich ist es mir, als ich einstens mit

Bruckner in der sogenannten „Schwemme"*) des Restaurant Gause in Wien unter Kutschern und Arbeitern sass, wie Hans von Bülow, durch die Schwemme ins Restaurant gehend, Bruckner dort bemerkte und ohne ihn nur zu beachten, sarkastisch lachend an ihm vorbeiging.

Nach der ersten Aufführung der ersten Sinfonie am 13. Dez. 1891 durch Hans Richter war ich in den allernächsten Tagen bei Bruckner. Der Meister war ganz und gar glücklich über die Aufführung, die er sehr pries, und sprach sich selbst mit Worten des grössten Entzückens über diese Sinfonie aus, die er lange vergessen und gering geschätzt hatte und die ihm nun wieder erstanden war, als Rückerinnerung an den Anfang seiner sinfonischen Laufbahn.

„So kühn und keck bin ich nie mehr gewesen, ich komponierte eben wie ein verliebter Narr, der ganzen Welt warf ich den Fehdehandschuh hin, so habe ich nie mehr komponiert."

So sprach damals Bruckner und gestand hiermit selbst ein, dass er einen Weg gegangen war, den er verlassen hatte.

Sah er vielleicht ein, dass er diesen ersten Weg nur einmal ungestraft gehen konnte, da die weitere Verfolgung dieses Weges in jene Regionen führt, von welchen ein Rückgang zum Leben nicht mehr gefunden werden kann?

Bruckner gestand aber auch, dass er diese Sinfonie als „verliebter Narr", also im Liebesrausch geschrieben habe; daher geben die Sehnsucht nach Liebe und zugleich Bruckners Inneres, das damals im Kampfe mit der Aussenwelt rang, dieser Sinfonie den gewaltig heiss verzehrenden Tristancharakter.

Hugo Wolf, welcher bei der Uraufführung dieser Sinfonie zugegen war, traf ich nach wenigen Tagen in dem nun nicht mehr existierenden Café Griensteidl, dem Zusammenkunftsort der Burgschauspieler, Musiker und Literaten, und entsinne mich wohl, dass Wolf diese Sinfonie als ein formloses Unding verurteilte, obgleich er für die übrigen Sinfonien Bruckners schwärmte.

Doch lässt sich diese Antipathie, welche Wolf der ersten Sinfonie Bruckners gegenüber hegte, leicht aus dem musikalischen Charakter Wolfs erklären.

Während Bruckner alles ins Kolossale, Unermessliche steigert, gleichsam wie ein Titane mit Felsblöcken herumwirft und uns so recht als deutscher Michel Angelo erscheint, ergeht sich Wolf im dämmernden Traumreich der Lyrik, in weichen elegischen Stimmungen.

Während Bruckner das Meer in tosenden Brandungen rauschen lässt (siehe den letzten Satz [Anfang] der romantischen Sinfonie), während er uns zu Felsen und Gletschern, wo der ewige Schnee wie ein ewiges Weh liegt, zu Abgründen, durch welche der Gletscherbach sein brausendes Lied singt, führt und hier die Einsamkeit, aber auch das Walten Gottes besingt, während Bruckner Töne niederschreibt, aus denen man, wenn sie zu Stein erstarren würden, die Pyramiden erbauen könnte, erzählt uns Wolf von lachenden grünen Wiesen, durch welche die Bächlein murmeln, von träumerischen Abenddämmerungen, wenn der Sang der Vögel verstummt, von stiller Melancholie, die sich, wie eine Weide dem See zuneigend, ins Menschenherz senkt. Wolfs sinfonische Dichtung Penthesilea und die italienische Serenade sind ja eigentlich lyrischen Inhaltes.

*) „Die Schwemme" ist das Vorlokal der Wiener Restaurants, in welchem sich nur Kutscher, Dienstmänner, Arbeiter usw. aufhalten. Bruckner speiste meistens in dieser „Schwemme", da es dort auch nicht so teuer wie im Restaurant war.

Wie sollte also Wolf Sympathie empfinden für das wilde, rastlose Ringen der ersten Sinfonie.

Die Anhänger der Seelenwanderungstheorie hätten bei Beethoven und Schubert einerseits und bei Bruckner und Wolf andererseits ein merkwürdiges Beispiel der Seelenwanderung. Nur würde hier die Seelenwanderungstheorie etwas „hapern", da Bruckner drei Jahre vor Beethovens Tod geboren wurde.

Freilich hat neben Wagner, Beethoven und Bach auch hauptsächlich Schubert Bruckner beeinflusst. Man sehe sich zum Beispiel gewisse Steigerungen im ersten und letzten Satze von Schuberts C dur-Sinfonie an und man wird finden, dass hier schon die grossartigen Steigerungen Bruckners, die oft zum langen Verweilen am Nonen- und Undezimen-Akkorde führen, vorhanden sind. Auch manches Trio der Brucknerschen Scherzi (z. B. das der zweiten und vierten Sinfonie) ist Schubertisch empfunden.

Unbegreiflich ist es, dass manche Verehrer der Brucknerschen Muse diese erste Sinfonie als ein formloses Chaos hinstellen und darauf hinweisen, dass Wollen und Realisierung des Gewollten sich nicht decken und dass das Zwängen der riesenhaften Gedanken, also des Unendlichen, in die beschränkte Sinfonieform (das Endliche) einen heiteren, fast humoristischen Widerspruch erzeuge. Da ich mich als Bearbeiter von sieben Sinfonien Bruckners so eingehend und lange mit ihnen beschäftigte, muss ich gestehen, dass mir der Aufbau und die Form sowie die Einteilung und Durchführung der einzelnen Stimmen ganz sonnenklar vorliegt, hier die allerhöchste Form und Einheit gewahrt ist, nirgends nur die geringste Formlosigkeit zu verspüren ist, so dass jede Amputation des Werkes sofort eine krasse Formlosigkeit hervorbringen würde.

Nur messe man nicht die Form der ersten Sinfonie nach der Sinfonieform Beethovens, nicht einmal nach der späteren Sinfonieform Bruckners. Es ist schon so viel mit dem Worte „Form" gesündigt worden, dass es endlich an der Zeit wäre, das Wort „Form" bei Besprechung ernster Kunstgebilde zu streichen, da die Form nichts weiter ist, als die nach aussen sich darstellende richtige Folge der Gedanken. Die Gedanken sind das Primäre, welche durch ihren Eintritt ins Dasein als irdische Erscheinung die Form eo ipso als sekundäre sichtbare Nebenerscheinung mit sich führen.

Die ersten Sonaten und Quartette Beethovens haben eine ganz andere Form als die letzten Sonaten und Quartette. Aber auch Sonate op. 31 No. 2 hat eine ganz andere Form als Sonate op. 31 No. 3 und op. 106 und op. 111 sind grundverschieden, was Gedanken und Form anbelangt. Das berühmte cis moll - Quartett und op. 135 (Muss es sein? Es muss sein) sind grundverschieden, was die Form anbelangt. Wie kann man da noch wagen, Regeln aufzustellen! Immer mehr steigt seit Bachs Zeiten die Musik aus den Fesseln starrer Formen zur freien Lebenssphäre des klingenden Weltalls.

Wenn nun ein Jung Siegfried die schlummernde Kunst von dem sie drückenden Panzer befreit und ihr die starren Fesseln löst und sie zum Leben in Liebe erweckt, so ist es die Welt, die nachhinkende, der Epimetheus, der den Prometheus, der der Welt das Licht bringt, mit alten rostigen Ketten an den Felsen wieder schmieden möchte.

* * *

Schon das erste Hauptmotiv der ersten Sinfonie mit der bald darauf folgenden Steigerung (Seite 3 meiner Klavierpartitur) ist vom Tristan beeinflusst. Ferner vergleiche man Seite 6, Zeile 5, Takt 2 bis zum Ende der siebenten Seite, ausserdem die ganzen Seiten 20, 21, 22

und 23, wo überall Bruckners Tristan-Begeisterung durchschimmert. Der langsame Satz entfernt sich wieder etwas vom Tristan, bis auf Seite 33, wo bei einer der allgewaltigsten Steigerungen der Einfluss Tristans zu spüren ist. Der Anfang des langsamen Satzes ist auch eine Stelle, welche Bruckner nie mehr wieder schrieb, da sie wohl mehrere der interessantesten harmonischen Probleme in sich birgt. Zugleich atmet diese Stelle tiefste Innigkeit, wie ein zu Ton gewordener „Penseroso“ Michel Angelos. Solche düsteren Farbentöne besitzt nur noch Böcklins Toteninsel. Wir könnten mit Nietzsche diese Stelle das „Grablied“ (Also sprach Zarathustra) nennen. „Dort ist die Gräberinsel, die schweigsame; dort sind auch die Gräber meiner Jugend. Dahin will ich einen immergrünen Kranz des Lebens tragen.“

Auf Seite 30 wiederholt sich der Anfang des ersten Satzes mit den düster schaurigen Bässen, während dazu eine Violinstimme kontrapunktiert wird, wobei die kühnsten Harmonien zustande kommen. Nur noch Strauss schwelgt im „Ein Heldenleben“ in solchen Dissonanzen. Das Scherzo neigt mehr der Beethovenschen Form zu, wobei das Trio des Scherzos harmonische Kühnheiten aufweist.

Im letzten Satze finden wir, wenn wir den Schluss der Seite 59 auch vom Tristan etwas beeinflusst finden, eigentlich keinen Wagnerschen Einfluss. Grandios ist der Schluss in C dur.

Man hat oft die Erfahrung gemacht, dass grosse Talente, falls sie mit ihrer Begeisterung zu nahe einem Genius, also dem Sonnenlichte kommen, selbst sich nicht entfalten können und geblendet von zu vielen Lichtstrahlen zugrunde gehen. Schon die griechischen Fabeln erzählen, dass Phaëton und ebenso Icarus zum Sonnenlichte aufsteigen wollten und zur Erde herabstürzten.

Peter Cornelius, voll Begeisterung für Wagner, suchte sich dem Einflusse zu entziehen, den Wagner auf ihn ausübte, da er fürchtete, seine eigene Natur zu verlieren und an der Übermacht des Wagnerschen Sonnenlichtes zu erblinden. Viele schöne Talente hätten sicher mehr geleistet, wäre es ihnen gelungen, sich dem Wagnerschen Einflusse zu entziehen. Obgleich aber Bruckner sich ganz und gar auf Seite Wagners stellte und voll Begeisterung den ganzen Wagner in sich aufnahm, so ist er doch stets Bruckner geblieben, seine Originalität vollständig bewahrend, da er eben selbst ein Genie war. Nur Genies können nebeneinander leben, von Bewunderung gegenseitig erfüllt sein, ohne selbst Schaden an ihrer ureigenen Kunst zu leiden (siehe Liszt und Wagner!), während Talente, sofort in den Ideenkreis des Genies gezogen, das bischen Originelle, das sie besitzen, infolge der Sonnenstrahlen des Genius verlieren. Vor solchem Verlust blieb Bruckner, selbst ein Genie, bewahrt.

* * *

Zuerst hatten die Scherzi Bruckners beim Publikum grossen Erfolg, was seinen Grund darin hatte, dass die Brucknersche Scherzoform sich der Beethovenschen näherte, also das Scherzo das Konservativste an der Sinfonie Bruckners war. Später begann das Verständnis für den ersten und langsamen Satz, da diese sich von der alten Sinfonieform entfernten.

Die letzten Sätze sind aber bis jetzt noch mit dem Vorwurf der Formlosigkeit behaftet. Und doch gehörte nur liebevolles Versenken in diese gewaltigen Pyramidenbauten der letzten Sätze dazu, um einzusehen, dass jede Quader vollständig richtig auf der anderen ruht. Dass die Schlußsätze noch gewaltiger als die übrigen ausfallen mussten, ist klar, da ja sonst keine Schlußsteigerung, sondern eine Abschwächung vorhanden sein würde. Steigert sich nicht auch bei Shakespeares Hamlet, König Lear, Macbeth usw. die ganze Handlung in aufsteigender Linie auch noch nach der Peripetie des Dramas bis zur Schlusskatastrophe im kolossalen crescendo? Und doch wird niemand darin einen Fehler des Dramas entdecken!

Wie gewaltig, mit mächtiger Steigerung rauschen Wagners Musikdramen zu Ende, indem die früheren Themen in vollem Glanze wiederkehren und das Werk fast sinfonisch, wie ein breiter Strom dem Meere zueilt, der Erlösung, dem Ende entgegenschreitet!

Und wenn im zweiten Teile des Faust von Goethe die Lemuren erscheinen, das Ende alles Daseins verkündend und hierauf das Werk wie eine grosse Apotheose des Todes zu Ende geht und alles, was faustisch war, in hellem erlösenden C dur-Jubel an uns vorüberrauscht, wer würde daran „merkern“?

Nur unserem Bruckner möchte man nehmen, was kein Titane des Geistes vermissen kann, die Krönung seines Werkes, den stolzen Aufbau bis zu den Regionen des Firmamentes.

Der Einfluss der neunten Sinfonie Beethovens, der sich darin manifestierte, dass Bruckner im letzten Satze Themen aus den früheren Sätzen (siehe vierte, fünfte, sechste usw.) brachte, zeigt sich bei seiner ersten Sinfonie noch nicht.

Der letzte Satz der ersten Sinfonie hat nur selbständige Themen; es erklingt noch kein Choral als erlösendes Moment, gegenüber dem Ringen der Seele. Es ist demnach die religiöse Sinfonie Bruckners noch nicht vorhanden.

Die erste Sinfonie Bruckners ist eben, wie er selbst andeutete, im Liebesrausch geschrieben und ist daher eines der grössten Denkmäler, die unbewusst der Liebe, der Sinnlichkeit gesetzt wurden.

Spricht man von Werken, die die Liebe in allen ihren Phasen, der Leidenschaft, der Entsagung, der Verzweiflung, des Schmerzes usw. verherrlichen, so wird man neben Tristan und Isolde, Liszts Faustsinfonie und der Liebesszene aus der Romeo und Julie-Sinfonie und der Sinfonie phantastique von Berlioz Bruckners erste Sinfonie nennen müssen.



Ein Abend in der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft

Von Dr. **Max Unger**

Mancher, der die „Internationale Musikgesellschaft“ bloss dem Namen nach kennt, vermutet in ihr eine Vereinigung, die abseits der Praxis ausschliesslich wissenschaftlichen Interessen dienen will. Tritt sie doch tatsächlich nur in selteneren Fällen in die Öffentlichkeit.

Jene Vermutung trifft aber, wie ein kleiner Einblick in ihr Wirken und ihre Ziele lehrt, durchaus nicht zu; denn obwohl es selbstverständlich ist, dass die Musikwissenschaft, die sich die „Internationale Musikgesellschaft“ aufs Banner geschrieben hat, wie jede Kunstwissenschaft in erster Linie wissenschaftliche Ziele im Auge hat, so besitzt sie doch Berührungspunkte mit dem praktischen Musiktreiben genug, als dass sie hinter den ihr verschwisterten Disziplinen zurückzustehen brauchte. Ich verweise da einmal auf die Aufsätze in den von der Vereinigung herausgegebenen vierteljährlichen „Sammelbänden“ und in ihrer monatlichen „Zeitschrift“, unter denen sich

gerade in neuerer Zeit Arbeiten genug befinden, die ein praktisches und allgemeinmusikalisches Interesse bieten. Dann sei auf die Bedeutung, welche die Vorsitzenden der wichtigsten deutschen Landessektionen der Gesellschaft, Hermann Kretzschmar für Norddeutschland und Hugo Riemann für Sachsen-Thüringen, für die musikalische Praxis besitzen, mit Nachdruck hingewiesen. (Merkwürdigerweise wollen manche Kurzsichtige oder Befangene gerade einem Riemann diese Bedeutung absprechen. Die möchte ich bloss auf die Fülle der von ihm herausgegebenen praktischen oder auf die Praxis hinzielenden Werke hinweisen, wie sie das Verzeichnis in der Riemann-Festschrift aufzählt. Erwähnenswert erscheint mir auch, dass zu der von seinen Freunden und Schülern veranstalteten Feier seines 60. Geburtstages gerade von Praktikern und Orchestervereinigungen eine erstaunlich hohe Zahl von Glückwünschen einlief.) Endlich zeigen auch oft die Themen der Vorträge, die man in den meist im Wintersemester monatlich einberufenen Sitzungen der in den grösseren Städten bestehenden Ortsgruppen zu halten pflegt, dass die Musikwissenschaft durch gar manche Fäden mit der Praxis fest verknüpft ist. So bedeutete beispielsweise die erste dieswinterliche Zusammenkunft der Leipziger Ortsgruppe eine Lisztgedächtnisfeier (mit einem Vortrag von Prof. Dr. A. Prüfer), die folgende brachte ein ästhetisch interessantes Referat von Dr. A. Heuss über den „Rosenkavalier", eine weitere einen Vortrag von Prof. Dr. P. Falke über altmärkische Volkslieder und -tänze mit praktischen Vorführungen. Das Thema, welches sich der Vorsitzende der Ortsgruppe, Herr Privatdozent Dr. Arnold Schering, zu einem Referat für die zum 23. Januar einberufene Sitzung gestellt hatte, schien indes keinen so unbedingten Zusammenhang mit der gegenwärtigen Musikpraxis zu besitzen. Was kann uns denn heute noch „Die deutsche Lied- und Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" kümmern?

Ohne erst darauf einzugehen, inwieweit die wissenschaftliche Erforschung bestimmter Epochen einer Spezialwissenschaft, die nur wenige oder gar keine Beziehungen mit der gegenwärtigen Praxis verknüpfen, dennoch ihre Berechtigung besitzt, soll gleich von vornherein verraten werden, dass gerade Scherings Auffassung der Liedkomposition jenes Zeitraums allem Anschein nach wohl imstande sein wird, gewisse Gebiete der gegenwärtigen Musikübung zu befruchten. Und hier bin ich bei dem Punkte angelangt, den ich von Anfang an im Auge hatte, die Eindrücke, welche die den Vortrag begleitenden praktischen Vorführungen auf die Zuhörerschaft auszuüben vermochten, in Kürze zu schildern. Da aber Scherings theoretische Darlegungen der bisherigen Deutung jener Kompositionsweisen fast diametral entgegenlaufen, so muss hier erst, obgleich der Vortragende seine Richtlinien schon im Januarheft der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik"*) vorgezeichnet hat, ein knapper Überblick darüber vorausgeschickt werden.

Bereits in den „Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft" (XIII, 1)**) hatte Schering u. a. die wissenschaftlich epochemachende Behauptung aufgestellt und erwiesen, dass die meisten uns überlieferten Kompositionen der Florentiner Hochblüte (14. Jahrh.), die von Hugo Riemann bisher als eine „hochentwickelte begleitete Monodie, d. h. einstimmig gesungene Lieder mit ausgedehnten Vor-, Zwischen- und Nachspielen und fortlaufender polyphoner Begleitung" gedeutet wurden, kolorierte (verzierte) Orgelstücke über schlichte Volkslieder, also in erster Linie instrumentaler Natur seien. An der Hand dieses hauptsächlichsten Resultats weiter bauend, hat nun Schering für die Auffassung der in deutschen Liedersammlungen*) noch zahlreich erhaltenen mehrstimmigen weltlichen und geistlichen Gesänge des 16. Jahrhunderts eine Lösung gefunden, die fast verblüffend und lächerlich einfach und gerade deshalb unbedingt überzeugend ist. Hatten sich nämlich die Herausgeber bisher vergeblich abgemüht, allen Stimmen derartiger Kompositionen den Text unterzulegen und wegen der häufigen Kompliziertheit der Melodik und Rhythmik die seltsamsten Experimente unternommen, hatten sie also solche Gesänge in erster Linie als mehrstimmige a cappella-Kompositionen (die allerdings gelegentlich durch Instrumente unterstützt werden konnten) aufgefasst, so gibt ihnen Schering nun, der Erklärung der Florentiner einigermassen analog, die folgende Deutung mit: Es handelt sich bei diesen Kompositionsgattungen wiederum um einen instrumentalen Satz, der den meist allein schlicht-gesanglich verlaufenden Tenor obligat begleitet. Sie dokumentieren sich demgemäss nicht als in erster Linie mehrstimmige Gesangsformen, sondern als einstimmige (oder vom Chor einstimmig vorgetragene) Lieder mit einer oft äusserst komplizierten Instrumentenbegleitung. Damit wird jedoch das Vorkommen vollständig gesungener Lieder durchaus nicht geleugnet; doch sind diese in der Minderzahl. Sie kennzeichnen sich durch grösste Einfachheit in der Stimmenführung und Deklamation.

Eigentlich wiesen viele Umstände, die jetzt sehr beweiskräftig für die These zu wirken vermögen, mit Fingern auf diese Deutung hin. So sind die Stimmen ausser dem Tenor gewöhnlich so kompliziert in der melodischen Linie und im Rhythmus gehalten, bieten so wenig Gelegenheit zur Atmung und Erholung des Sängers und zur zwanglosen Unterlegung der Worte, dass eben die Ausführung für Sänger als unmöglich erscheinen muss. Weiter ist der Gesangstext dieser Musik oft nur der Tenorstimme ganz untergelegt, und allein derselben Stimme sind allgemein auch die übrigen Strophen angefügt, während die anderen Stimmen, wie beispielsweise in Peter Schöffers Liederbuch, nur den Anfang des Textes zugewiesen erhalten haben, und dies offenbar — meiner Ansicht nach — zu demselben Zweck, zu dem man heutzutage Überschriften anbringt, zu leichterer Handhabung der Stimmenhefte für den Instrumentalisten; wo aber diesen anderen Stimmen der ganze Text der ersten Strophe untergelegt ist, dann dient er nach Scherings einleuchtender Auffassung lediglich zur Orientierung für die Instrumentalmusiker in der Art der heutigen Taktstriche oder der bei grösseren Formen angebrachten Orientierungsbuchstaben. Weiter wies der Referent auf die Titel der Liedersammlungen hin, die mit den darauf oft zahlreich abgebildeten Instrumenten verschiedenster Gattungen, wenn die Instrumentalisten keine grosse Rolle gespielt hätten, unverständlich wären; dann auf die vielen Bilder alter Meister, die überall, wo Gesang gepflegt wird, auch der Instrumente und ihrer Vertreter nicht vergessen, und endlich auch auf die Zünfte der Kunstpfeifer, die sich bis zu der Höhe, die sie erreichten, sicher nicht hätten entwickeln können, wenn sie nicht

*) „Quellen der Volks- und Kirchenmusik".

**) „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento".

*) Veranstaltet wurden Neudrucke von Sammlungen von Erhard Öglin (1512), Georg Forster (1540), Hans Ott (1544), Heinrich Finck, Joh. Walther (1524) und Georg Rhaw (1544); Peter Schöffers Liederbuch (1513) erschien 1909 in Faksimileneudruck.

für die ganze Kunstübung unentbehrlich gewesen wären und sich ihre Tätigkeit nur auf eine untergeordnete Unisonobegleitung zum vierstimmigen Gesang beschränkt hätte, wie auch die Instrumentenschulen der Sebastian Virdung und Martin Agricola und das „Syntagma musicum" von Michael Praetorius, ein Werk, dessen zweitem Teil viele Instrumentenabbildungen beigegeben sind, auf eine hohe Entwicklungsstufe der ganzen Instrumentalmusik schon im 16. Jahrhundert hindeuten.

Von spannendem Interesse und unbedingter Überzeugungskraft begleitet waren nun vor allen Dingen die dem Vortrage sich anschliessenden praktischen Vorführungen. Zum ersten Male erstanden uns eine ganze Reihe von Gesängen aus jener Schaffensepoche in unverfälschter Wiedergabe, d. h. also von einem Solisten mit Begleitung von Instrumenten vorgetragen, die ein- oder mehrfach und zwar von Streichern allein oder von Streichern und Bläsern, je nach dem Charakter und nach der Schwierigkeit, besetzt sein können. So gelangten unter andern zur Wiedergabe ein Sang von Joh. Müller (aus der Ottschen Sammlung), der bezeichnenderweise von der Technik des Kontrapunktierens handelt, mehrere Lieder von Ludwig Senfl, den Luther so hoch schätzte, zwei alternierende Duette,*) von denen eins von demselben Komponisten herrührte, sowie je ein wundervolles Stück von Stephan Mahu („Herr Gott, erhör' mein Stimm' und Klang") und Thomas Stoltzer (13. Psalm, dieser mit zwei Bassinstrumenten, Viola und Geige begleitet). Ausser diesen von Herrn Neugebauer (Tenor) und Fräulein Kirchner (Sopran) aus Leipzig gesungenen deutschen Liedern wurde ein französisches von Fräulein His (Mitglied der Ortsgruppe) vorgetragen als Beispiel dafür, dass dieser begleitete Sologesang ebenfalls in Frankreich (auch in Holland und Italien, bis mindestens ins 14. Jahrhundert zurück) verbreitet war.

Die neue Art der Deutung jener Musik ergab der alten gegenüber, die wie gesagt in den meisten Fällen praktisch nicht zu verwirklichen war, für den Hörer ganz neuartige Wirkungen. Aus den vermeintlichen äusserst kompliziert konzipierten Chorgesangskompositionen wurde ein schlichter Sologesang, der, wie bei den letzten beiden Stücken von Mahu und Stoltzer, von mächtigster, beinahe überwältigender Eindringlichkeit war. Nun erst wurde der Tenor zur festen Säule des ganzen Tongeflechts, zum eigentlichen „Cantus firmus", während er von den andern Stimmen, die ihn teils imitierend, teils frei spielend umrankten, nicht mehr, wie das früher beim Lesen solcher Tonstücke der Fall war, erdrückt wurde, sondern sie übertönend, vielmehr in den Hintergrund drängte. Wie es heutzutage eine menschliche Einzelstimme, gar nicht zu reden von einem Unisonochor, in der Oper, im Oratorium oder im Orchesterlied mit einer reichen instrumentalen Besetzung recht wohl aufnehmen darf, wie sie sich trotz dem Ansturm der Instrumente durch die ihr eigentümliche Durchdringlichkeit und durch die Kraft des Wortinhalts im Brennpunkt des Interesses zu erhalten vermag, ähnlich, und zwar wegen der damals natürlich allgemein geringeren Besetzung des Instrumentalkörpers vielleicht mit grösserer Leichtigkeit, vermochte sich, so schliessen wir, ein einzelner Sänger gegen die Begleitung der Musiker zu behaupten. Die praktische Vorführung der Gesänge überzeugte die in grosser Anzahl erschienenen Mitglieder und Gäste der Ortsgruppe, wie die den Vorführungen sich anschliessende Diskussion bewies, vollständig von der neuen These. Wie Schering erklärte, wird in Kürze eine Auswahl geistlicher und weltlicher deutscher Gesänge aus dem 16. Jahrhundert, nach seinen Prinzipien in Partitur übertragen, herauskommen und somit die Möglichkeit gegeben sein, auch weitere Kreise von der Richtigkeit seiner Auffassung zu überzeugen.

*) Dr. Schering unterscheidet das „kanonische" Duett, jene Form, in der allein zwei Stimmen nach Art eines Kanon zusammensingen, und das „alternierende", in dem die eine Stimme einen Melodieabschnitt vorträgt, den dann die andere, während die erste pausiert, nachsingt, was sich durch das ganze Stück hindurch wiederholt. In diesen Stücken ist ausser dem Tenor ein Sopran erforderlich. Endlich kommen noch Kompositionen mit „wanderndem" Cantus firmus in Frage; in diesen springt der Cantus firmus (ohne besondere Wiederholungen von Melodieabschnitten) von Zeit zu Zeit in eine andere Stimme über, während sie in der früheren von den Instrumenten seiner Stimmlage weitergeführt wird.

Hiermit bietet sich nun nicht nur für Solisten, die für edle alte Musik etwas übrig haben, sagen wir einstweilen für die in die Universitäten langsam aber sicher eindringenden Collegia musica, die auch wie jetzt das Leipziger über Sänger verfügen, sondern auch für Kirchenmusiker, die diesen Kompositionsgattungen aus der Reformationszeit Verständnis entgegenbringen, genügend Gelegenheit zu lohnender Betätigung. Über dieses unbebaute Land achtlos hinwegzusehen, hiesse für den praktischen Musiker arge Unterlassungssünden begehen.

Was aber die Musikgeschichte betrifft, so wird es in ihren verschiedensten Zweigen genügend zu tun geben, um an die Stelle schiefer und falscher Ansichten infolge von Scherings neuen Deutungen, die sich, wie gesagt, durchaus nicht auf die Praxis des 16. Jahrhunderts beschränken, die richtigen zu setzen; denn Scherings Beweise kehren, um bei dieser Epoche zu bleiben, die alte eingewurzelte Meinung von einer Hochblüte der deutschen Gesangsmusik, wenn wir damit die technische Seite meinen, ins direkte Gegenteil um. Wir haben nunmehr von einer hochentwickelten Technik des Instrumentalmusikers jener Zeit zu reden. Und auf beide Seiten der Auffassung der historischen Musikentwicklung, auf die vokale ebenso wie auf die instrumentale, wird die neue Erkenntnis in gleicher Weise einwirken. Wie es sich z. B. als nötig erweisen wird, etwa die Anfänge der Suite darnach zu revidieren, so wird man besonders auch den Quellen des einstimmigen Liedes, die um Jahrhunderte weiter zurückliegen als man bisher annahm, nachspüren müssen, man wird weiter die Zusammenhänge dieser Kompositionsformen mit späteren, z. B. mit der Motette, aufdecken, ja man wird ihren Einflüssen auf Bach als Instrumental- und vor allem als Vokalkomponisten nachgehen müssen, und was dergleichen Aufgaben mehr sein werden — selbst auf die Gefahr hin, dass hier auch einmal übers Ziel hinausgeschossen wird.



Beethovens Vergesslichkeit

Eine Episode aus Beethovens Anwesenheit in Karlsbad im Jahre 1812

Von M. Kaufmann, Karlsbad

Es ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache, dass der weltberühmte Kurort Karlsbad immer schon ein Anziehungspunkt war, den die grössten Musiker und Künstler mit Vorliebe aufsuchten, fanden sie doch hier in der Sommersaison den Hochadel aller Länder, Kunstfreunde und selbst gekrönte Häupter vor, so dass ein Künstlerkonzert ein Publikum aufwies, wie es selbst in den Hauptstädten nicht beisammen war. Mit spekulativer Berechnung wurde die Situation auch jeweilig von den grossen Tonmeistern ausgenützt, und selbst Beethoven konnte es sich nicht versagen, von Teplitz aus, einen Abstecher nach Karlsbad zu machen.

Am 31. Juli 1812 traf der grosse Tonschöpfer, von Teplitz kommend, in Begleitung eines Dieners in Karlsbad ein, woselbst

er im Hause Nr. 311, das mit „Auge Gottes" beschildet war, Wohnung nahm. Den wahren Zweck seines Ankommens verheimlichte Beethoven vorerst, denn der kurzfristige Aufenthalt konnte doch gewiss nicht der „Gesundheitspflege", wie dies Beethoven im amtlichen Protokolle angab, dienen. Gar bald war der Grund seines Kommens nach Karlsbad klar, denn am 6. August fand bereits das „Armenkonzert" Beethovens für die Abgebrannten in Baden bei Wien, unter Mitwirkung des Violinvirtuosen Polledro statt. Der sonst über musikalische Vorgänge so schweigsame Chronist nahm Notiz von dieser Veranstaltung und so lesen wir*): „Am 6. August gaben die beiden berühmten Virtuosen van Beethoven und Polledro und zwar der Erstere am Fortepiano und der Letztere auf der Violine zum Vorteil der durch Feuer verunglückten Bewohner der Stadt Baden bei Wien ein Konzert im böhm. Saal mit einer Einnahme von 958 fl. ö. W. Eine freie Fantasie von Beethoven, der hierin als grosses Genie fast unerreichbar hoch steht, beschloss diese genussreiche Akademie".

Ausserordentlich interessant ist der Karlsbader Polizeimeldebogen Beethovens. Nach diesem hatte Beethoven in Karlsbad keinen — Charakter. Diese Rubrik wurde von Beethoven nicht ausgefüllt und mit einem Querstriche versehen. Als Vaterland, gab er Bonn a. Rh. an. Unangenehm muss es für Beethoven gewesen sein, als er zur Polizei gerufen wurde, woselbst er seinen Reisepass vorlegen sollte und angeben musste, diesen in Teplitz vergessen zu haben. Wenn man bedenkt, wie schwierig es zu damaliger Zeit war, ohne Dokumente grössere Reisen zu unternehmen, so kann das Zurücklassen des Passes nur auf Zerstreutheit oder übergrosse Vergesslichkeit zurückzuführen sein.

Auf den damals in Karlsbad amtierenden Polizeibeamten scheint Beethoven keinen allzugünstigen Eindruck gemacht zu haben, denn die Polizeimeldebogen-Anmerkung: „Gibt vor, seinen Pass in Teplitz zurückgelassen zu haben", klingt nicht gerade vertrauenerweckend und gewiss würde ein von der Wache vorgeführter Wanderbursche oder ein Fechtbruder denselben Vermerk im Protokolle erhalten haben.

Der Meldebogen Beethovens lautet wörtlich:

Zahl: 1046. Ankunftstag: 31. Juli.
Name: Ludwig van Beethoven, mit einen Bedienten.
Charakter: —
Vaterland: Bonn a. Rh.
Bisheriger Aufenthalt: Teplitz.
Absicht der Ankunft: Gesundheitspflege.
Einkehrhaus: Nr. 311. „Auge Gottes".
Gedenkt sich aufzuhalten: unbestimmt.
Bemerkung des Passes: —
Tag der Abreise, wohin: —
Anmerkung: Gibt vor, den Pass in Teplitz zurückgelassen zu haben, wird solchen aber in einigen Tagen nachbringen.

Beethoven verliess Karlsbad, ohne den Pass „nachgebracht" zu haben.

*) Carlsbads Memorabilien vom Jahre 1325—1839 von Jos. Joh. Lenhart.



Erinnerungen an Brahms

veröffentlicht Frau L. Z.-F. in der „Neuen Zürcher Zeitung". Der Vater der in Bern lebenden Dame, ein Herr Fehr, besass in der Nähe von Zürich, beim Nidelbad-Rüschlikon, ein Bauernhaus, in dem Brahms die Sommermonate des Jahres 1874 zubrachte. Die Frucht seines dortigen Aufenthaltes waren die zwei Liederhefte op. 63, darunter das bekannte „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch", die Gesangsquartette op. 64 und die neue Folge der Liebesliederwalzer op. 65. Jetzt bewohnt das seit einigen Jahren mit einer Gedenktafel geschmückte Brahmshaus in Rüschlikon der Maler Fritz Widmann, der Sohn des vor einigen Wochen gestorbenen J. V. Widmann, der Brahms im Leben so nahe stand. Im Jahre 1874 wurde in Zürich ein grosses schweizerisches Musikfest gefeiert, und Brahms erzielte mit seinem „Triumphlied", das er selbst leitete, einen wirklichen Erfolg. Vor und nach den Festtagen, so plaudert Frau L. Z.-F., kamen viele Besucher, berufene und unberufene. Diese liess Brahms vor dem Hause stehen; die andern empfing er mit all seiner Liebenswürdigkeit.

Etwas anderes aus jenen Tagen ist mir in Erinnerung geblieben, das der Komik nicht entbehrt. In häuslichen Arbeiten meiner Mutter schon ein wenig an die Hand gehend, kam mir das Amt des Stiefelputzers zu. Auf der Bank vor dem Hause standen die Schuhe hübsch in Reih' und Glied. Nicht eben schnell ging das Werk von statten. Nach Kinderart zog bald dies, bald jenes meine Blicke auf sich. So bemerkte ich denn unten auf der Strasse ein Trüpplein Menschen, wovon ein Herr das Weglein zum Haus hinauf kam. Es entspinnt sich folgendes Gespräch: „Guten Morgen, Kleine". „Guten Tag". „Wohnt hier Herr Brahms?" „Ja". „Sind das seine Stiefel?" „Ja". Jetzt ruft er seinen Begleitern zu: „Kommt schnell herauf, seine Stiefel sind hier zu sehen!" Alle setzen sich in Bewegung, die Wunderdinge anzustaunen. Mir ist's, als müsste ich sie retten. Flink nehme ich das mir anvertraute Gut in beide Hände und verschwinde damit ins Haus.

Brahms war ein Frühaufsteher. Sehr oft begab er sich schon um 5 Uhr zum See hinunter, nahm sein Bad, und bei der Rückkehr wünschte er in seinem Zimmer den Kaffee bereit zu finden. Nach dem Frühstück versenkte er sich in sein Studium; doch musste das Kaffeekrüglein bis zur Mittagsstunde neben ihm stehen. Er hatte auch die Gewohnheit, nur halb bekleidet zu arbeiten. Ob er den Zug nach Luft, Licht und Sonne verspürte, oder ob er seine Gewänder schonen wollte — so oder so, sicher ist: Du warst ein König auch in Unterhosen.

In jenen Jahren hatte Brahms noch keine Reichtümer gesammelt. Er unterstützte damals seine Mutter und Schwester. Er selbst war bescheiden und anspruchslos. Dankbar nahm er jeden kleinen Dienst entgegen. Wir verwöhnten ihn dafür gern ein wenig. Hatte meine Mutter etwas Gebackenes im Hause, musste Herr Brahms zum Morgenkaffee auch davon haben, was er sich gerne gefallen liess. . . Der Vormittag war regelmässig strenger Arbeit gewidmet. Die Nachmittage und Abende verbrachte er manchmal in Zürich bei lieben Freunden; so war er im Hause Hegar ein gern gesehener Gast. Dort wurde zu jener Zeit ein Sohn getauft, der dem Künstler und Freund zu Ehren Johannes geheissen wurde. Von diesem Feste brachte der ältere Johannes ein „Schwipschen" mit. Treuherzig bekannte er es meiner Mutter, und sie nahm an jenem Morgen fünf Bohnen mehr in den Kaffee. Mächtig zogen den Künstler und Naturfreund der Albis und Sihlwald an. Wie oft ist er noch am Abend dorthin gepilgert, mit dem Hut in der Hand. Eines Tages geriet der Wanderer in ein schreckliches Gewitter. Wir alle waren ängstlich um ihn besorgt. Sobald es nur irgend anging, machte sich mein Vater auf die Suche. Etwa eine halbe Stunde entfernt, fand er den Einsamen, triefend vor Nässe. In herzlichen Worten bekundete er seinem „Retter", wie er meinen Vater nannte, seine Dankbarkeit.

Auf freundliche und leutselige Art unterhielt er sich gerne mit seinem Hauswirt. Da dieser Flöte spielte, kam man auch auf das musikalische Gebiet zu sprechen, und in der Kunst des Pfeifens, da war mein Vater dem grossen Künstler „über". Ich, das Kind, wollte mein Licht auch leuchten lassen und sang meine Schullieder so gefühlvoll als möglich, alle der Reihe nach. Dieser Ohrenschmaus trug dem kleinen Fräulein, wie er mich immer nannte, ein artiges Kompliment und ein niedliches Körbchen mit Alpenrosen ein. . . Als im Herbst desselben Jahres Brahms von uns ging, nahmen wir Abschied von einem liebwertesten Menschen. Er versprach, wiederzukommen. Leider hat sich's nicht erfüllt.

Rundschau

Oper

Braunschweig

Die künstlerische Ausbeute des ersten Monats war nicht bedeutend, weil „Der Rosenkavalier" mit allen Kräften in stiller emsiger Arbeit vorbereitet wurde; die langdauernde Krankheit der Titelheldin Frl. St. May machte aber die schönen Pläne kurz vor ihrer Verwirklichung zu nichte: die Oper musste für den April zurückgesetzt werden. Anlässlich der 50 jährigen Jubelfeier des Hauses stellten begüterte und begeisterte Verehrer dramatischer Kunst dem Intendanten von Frankenberg ein bedeutendes Kapital als Festgabe zu freier Verfügung. Mit demselben wurde Goethes „Faust" nach den Angaben des Oberregisseurs Dr. Hans Waag glänzend ausgestaltet und mit

solchem Erfolge gegeben, dass auch der Neid den Fortschritt unter der neuen Leitung anerkennt. Als Musik wählte man die von Reichwein-Karlsruhe. Seit Neujahr haben wir an den Tagen mit Nachmittags-Fremdenvorstellungen „Literarische Abende“, die sich steigender Beliebtheit erfreuen; der erste war der modernen Dichtung, der zweite den Romantikern in Wort und Ton gewidmet. Nach einem einleitenden Vortrage von einem Regisseur werden auf szenischem Hintergrunde Werke des betreffenden Zeitabschnittes auch mit Heranziehung des Chores deklamiert und gesungen. Der Grundsatz: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“, bewahrheitet sich auch hier; das Publikum lässt sich den doppelten Zweck der Unterhaltung und Belehrung gern gefallen — und die Kasse lacht dazu. Noch grössern Erfolg als diese Neuerung hatte das Weihnachtsmärchen „Hans Däumling und der Menschenfresser“ von unserm Hausdichter Paul Diedicke, Musik von Hofmusikdirektor Max Clarus; es hielt sich bis weit in den Januar auf dem Spielplan, weil sich jung und alt an den prächtigen Bildern des bekannten Stoffes erfreute. Jedenfalls tritt es von hier aus wie der Vorgänger „Der Wunschpeter und das Glücksglasmännlein“ einen ähnlichen Siegeszug über die deutschen Bühnen an. Webers 125 jährigen Geburtstag feierte das Hoftheater durch den „Freischütz“. Als Ersatz für den lyrischen Bariton M. Gros ist Herr Löschke-Teplitz in Aussicht genommen, er sollte Wolfram („Tannhäuser“) singen, musste wegen plötzlicher Erkrankung in letzter Stunde jedoch absagen. Jetzt will er mit Frl. Wolschke (Elisabeth), der Tochter des bekannten Mitgliedes des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, gleichzeitig gastieren. Die junge Künstlerin sang hier im Konzert schon mit grossem Erfolge, jetzt widmet sie sich der Bühne und bewirbt sich um das Fach der zweiten jugendlich dramatischen Sängerin, da Frl. Anne Diegler den hiesigen Staub von den Füssen schütteln will.

Ernst Stier

Wien

Am 6. Februar wurde im Hofoperntheater zum erstenmal Eugen d'Alberts neue dreiaktige komische Oper „Die verschenkte Frau“ (Text von Rudolf Lothar) aufgeführt. Mit sehr günstigem Erfolg, den hauptsächlich der ungemein wirksame zweite Akt entschied, nach welchem d'Albert wiederholt lebhaft gerufen wurde. Die eigentliche Pointe beruht in der frappanten Ähnlichkeit zweier Zwillingsschwestern, die von einer und derselben Darstellerin — im Hofoperntheater Frau Gutheil-Schoder — gegeben werden. Eine durchaus nicht neue Idee, die z. B. in der nicht viel gegebenen Lecocqschen Operette „Giroflé-Girofla“ zu allerlei lustigen Verwechslungen Anlass gibt, während in d'Alberts Oper beinahe das sentimentale Element überwiegt. Ausführlicheres über Text und Musik, sowie über die vortreffliche, von Kapellmeister Walter sorgfältigst einstudierte, feinsinnigst geleitete Aufführung in nächster Nummer d. Bl.

Prof. Dr. Th. Helm

Zürich

Von den schönen Leistungen, die das Stadttheater mit seiner Oper in der letzten Zeit zu verzeichnen hat, möchten wir sehr gediegene Aufführungen der „Meistersinger“ R. Wagners hervorheben, mit besonderer Betonung der Eva des Fräulein Wolf und des Walter des Herrn Ulmer. In zwei Verdiopern „Troubadour“ und „Aida“ zeigte sich unser Heldentenor Herr Bernardo Barnardi in seinem wahren Elemente und machte Furore. Oft gegeben wurde Offenbachs „Schöne Helena“, neu inszeniert nach dem Vorbild der von Prof. Reinhardt geleiteten Aufführungen im Münchner Künstlertheater. Die Regie, die musikalische Leitung, Darsteller und Orchester taten alles, um den vielen Schönheiten des Werkes gerecht zu werden, Dekorationen und Kostüme waren prächtig und die Szenerien machten einen splendiden Eindruck. Neu war nach der Reinhardtschen Auffassung das Auftreten der Hauptcharaktere durch den Zuschauerraum und das plötzliche Verdunkeln und Erleuchten des Theaters. Die jetzige Inszenierung wirkt in hohem Grade faszinierend und anregend auf die Lachmuskeln. Nur fragt man sich mit Recht: Wo bleibt denn der alte Offenbach mit seinem musikalischen Humor? Es sind ja allerdings genug schöne Stellen übrig geblieben. Die heutige grossartige Ausstaffierung, die Witze mögen der modernen Neurasthenie mundgerechter sein, drängen aber die alte Offenbachsche Auffassung in den Hintergrund und machen etwas neues aus dem Werke.

Wir müssen noch zweier Werke gedenken, die zwar keine Opern sind, die aber wegen ihrer begleitenden Musik verdienen, in dieser Zeitschrift rühmend erwähnt zu werden. Es ist dies in erster Linie das patriotische Drama „Marignano“ von Wiegand, das, nachdem es Scharen von Hörern nach den luftigen Höhen von Morulach über dem klassischen Vierwaldstättersee gelockt hatte, mit eben so grossem Erfolge auf der Zürcher Bühne, und zwar oft, gegeben wurde. Nicht zum mindesten ist daran schuld die begleitende Musik von Jelmoli. Da sind es vor allem die Ouvertüre, das Gebet vor der Schlacht und das Vorspiel des letzten Aktes, welche auf das stimmungsvollste den Charakter des Dramas ergänzen, ferner sind das ganz aus dem Sinne der damaligen rauben Zeit hervorgegangene Brautlied, die reizende Tanzmusik, der solenne Gesang der Priester und der stramme „Marignano-Marsch“ Kompositionen von bleibendem Wert. Sehr oft erzielte ein volles Haus das deutsche Weihnachtsmärchen von E. Grillenberg „O Tannebaum“, zu dem unser Kapellmeister Max Conrad einige fesselnde musikalische Beilagen gegeben hatte. Die reizende Ouvertüre, der graziöse „Tanz der Schneekinder“, das „Rezeptlied“, das „Bienenlied“ und die schöne Begleitung des „Krippenspiels“ sind alles musikalische Perlen, mit denen der Komponist es verstanden hat, dem in schöner Ausstaffierung prangenden Weihnachtsstücke, die passende musikalische Weihe zu erteilen.

Dr. Spöndly

Konzerte

Berlin

Das achte der von Professor Arthur Nikisch geleiteten Philharmonischen Konzerte am 5. Februar hatte nur bekannte Werke im Programm: Webers „Oberon“-Ouvertüre, Brahms' Orchestervariationen über ein Thema von Haydn op. 56 und die d moll-Sinfonie op. 44 von Robert Volkmann. Besonders das zuletzt angeführte Werk erfuhr eine in bezug auf Klangschönheit, geistvolle, warm und natürlich empfundene Auffassung unvergleichliche Ausführung. Als Solist des Abends war Mischa Elman mit dem Vortrag des Tschaikowskyschen Violinkonzerts beteiligt, welche Aufgabe der junge Geigenkünstler in glänzender Weise löste.

Im Blüthnersaal gab am 1. Februar der Pianist Lloyd-Powell einen Klavierabend. Der Künstler spielte ältere Werke von Bach, Beethoven (d moll-Sonate op. 31 No. 2), Schubert und Chopin, neuere von C. Franck, Debussy, Grieg und Sinding. Er hat eine virtuose und elegante Technik, die ihn namentlich für moderne Klaviermusik geeignet erscheinen lässt; er entwickelt auch Geschmack und Verständnis im Vortrage.

Carl Flesch brachte in seinem Konzert mit Unterstützung unserer Philharmoniker unter Dr. Kunwalds Leitung das d moll-Konzert in ungarischer Weise op. 11 von Jos. Joachim, das Beethovensche und ein Scherzo capriccioso von Laurischkus zum Vortrag. Flesch ist ein Meiser seines Instrumentes; er erfreute, wie stets, durch seine grosse, fein ausgefeilte Technik und durch edle musikalische Auffassung. Der Künstler wurde sehr gefeiert.

Einen freundlichen Erfolg hatte die Sängerin Else Kaufmann mit ihrem Liederabend im Klindworth-Scharwenkasaal. Ihre Stimme, ein weicher klangvoller Sopran, ist nicht übermässig gross, aber sie ist gut geschult und den Vortrag weiss die Sängerin musikalisch geschmackvoll und innerlich belebt zu gestalten. Fräulein Kaufmann sang Lieder und Gesänge von Händel, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Leroux und Rich. Strauss. Herr Prof. Heinrich Grünfeld unterstützte die Konzertgeberin durch geschmackvoll ausgeführte Violoncellvorträge.

Am selben Abend musste ich noch in den Blüthnersaal, um in Fr. Wilh. Keitel einen Pianisten kennen zu lernen, dessen Spiel einen blassen, farblosen Eindruck machte. Gesellte sich zu seiner technischen Fertigkeit etwas mehr Ausdruckskraft, würden die Leistungen ohne Zweifel gewinnen.

Wenig Erfreuliches lässt sich über die Sopranistin Käte Bertram sagen, die sich mit einem Liederabend in der Singakademie vorstellte. Ihr ist gesanglicher Instinkt und eine gewisse Vortragsbegabung nicht abzusprechen; aber ihrem Sopran fehlt es an Ausdrucksenergie und der erforderlichen Ausgeglichenheit. In der Höhe klingt die Stimme gepresst und die Sprachbehandlung lässt viel zu wünschen übrig.

Von dem Klavierabend des Herrn Nathan Fryer konnte ich nur die C dur-Sonate op. 53 von Beethoven und Schumanns „Etudes sinfoniques“ hören. Indes liess sich schon an dem Vortrag der beiden Werke erkennen, dass das virtuose Moment in Herrn Fryers Spiel dominiert. Seine zwar sichere und klare, aber mehr auf Geläufigkeit als auf Ausdrucksfähigkeit angelegte

Fingerfertigkeit verleitete ihn namentlich in der Beethovenschen Sonate dazu, die Tempi zu überhasten. Besser, wenngleich zu wenig einheitlich in der Gestaltung gelang das Schumannsche Werk. Adolf Schultze

Der Kammermusikabend mit Blasinstrumenten von Gustav Bumcke, welcher dem Zweck erster Aufführungen von Werken für Holzbläser und Hörner diente, zeigte den verdienstvollen Musiker als Dirigenten und Komponisten einer Suite, welche einen freundlichen Eindruck ohne tieferes Erfassen der charakteristischen Klangwirkungen der einzelnen Instrumente hinterliess. Elsa Dankewitz interpretierte in ausserordentlich feiner Weise Lieder von Rasch und Kämpf; endlich lernten wir eine Suite von Strauss kennen, welche den Komponisten im Jahre 1883 als den unbedingten Anhänger der deutschen Romantik legitimiert.

Der ungarische Violinist Jan Prosteau, welcher sich in der Hochschule vorstellte, hatte im Tschaikowsky-Konzert sein Können ganz bedeutend überschätzt. Verfügt er zwar über einen weichen Ton und respektable Technik, so war diese besonders in Passagen, Doppelgriffen und Flageoletts absolut nicht so zuverlässig, dass er der Schwierigkeit des Werkes auch nur annähernd gerecht zu werden vermochte. Das Blüthner-Orchester begleitete unter Hofkapellmeister von Strauss vortrefflich.

Derselbe Abend vermittelte die Bekanntschaft des tüchtigen Cellisten Bogumil Sykora, welcher mit den Rokoko-Variationen von Tschaikowsky und einigen Solostücken einen für die Zukunft Gutes versprechenden Eindruck machte. Der mitwirkende Anatol von Roessel, welcher ziemlich farblos akkompagnierte, vermochte trotz technischer Gewandtheit nicht tiefer zu interessieren.

Eine unter den Geigern bemerkenswerte Erscheinung ist der am 3. Februar im Harmoniumsaal konzertierende Maurice Koessler. Besonders die Interpretation der Bratschensonate von Karl Klingler, um welche sich auch der mitwirkende Pianist Walter Meyer-Radon in ganz hervorragender Weise verdient machte, bot einen hohen Genuss.

Die junge Triovereinigung Ella Jonas-Stockhausen (Klavier), Palma von Pászthory (Violine) und Eugenie Stoltz (Violoncello) verstärkte den erstmalig gemachten günstigen und vielversprechenden Eindruck an ihrem zweiten Abend im Beethovensaal, welcher mit Brahms' op. 87 eingeleitet und mit dem g moll-Trio von Smetana beendet wurde, dazwischen stand Saint-Saëns' op. 18. Spricht schon das aparte Programm für den Geschmack der Künstlerinnen, so scheint die lebendige und tonschöne Wiedergabe dazu angetan, das Interesse kammermusikliebender Kreise auf das treffliche Ensemble zu richten.

Sehr beifällige Aufnahme fanden die Gaben der Sopranistin Julia Hostater im Bechsteinsaal. Ihr schönes wohlgebildetes Organ besitzt sowohl Grösse und Glanz wie Beweglichkeit; ihr Vortrag ist geschmackvoll und wohl durchdacht. Zu wünschen wäre ein noch saubereres Vokalisieren, o und u zeigen z. B. annähernd dieselbe Färbung.

Als Chopinspieler vermochte der Pianist Ignaz Friedmann im stark besuchten Blüthner-Abend wahre Beifallssalven zu entfesseln; sein fein kultivierter, auf zarteste Klangnüancen abgetönter Anschlag kam im Verein mit einer massvollen, echt künstlerischen Auffassung besonders den acht erwählten Etüden zustatten.

Einen ungeahnten Höhepunkt unserer Konzertsaison bedeutet der Klavierabend der 16jährigen rumänischen Pianistin Nadia Chebap, einer Schülerin von Leschetitzki, welche am 7. Febr. zum ersten Male in die Öffentlichkeit trat. Das Orgelkonzert von W. F. Bach-Stradal wirkte wie eine Offenbarung, bei geschlossenen Augen hatte man tatsächlich die Illusion des Orgelklanges, die Auffassung war wie in Erz gegossen. Mochte die Appassionata auch hier und da im Ausdruck fremd erscheinen, auch hier die sieghafte Grösse und Innerlichkeit. Alles in allem eine Erscheinung, deren künstlerische Reife bei so grosser Jugend ein Phänomen darstellt.

K. Schurzmann

Dresden

Das vierte Philharmonische Konzert erhielt sein Gepräge durch die Mitwirkung Eugène Ysayes. Wie gerne hätte man gerade von ihm einmal etwas anderes gehört als immer wieder das Bruchsche g moll-Konzert und die Lalosche Sinfonie Espagnole. Wir sind in bezug auf die neuere Violinliteratur wirklich weder verwöhnt noch besonders anspruchsvoll. Aber er wusste das Bruch-Konzert doch wenigstens in eine Beleuchtung zu stellen, in der es immerhin etwas Neues sagte. Ganz verträumt ging er, wie in leise sinnender Improvisation der schwellenden Schönheit seines Tones nach, ihr mehr und mehr folgend, bis endlich in der Kantilene des Adagios der Klang in voller Breite dahinströmte, ein einziges, tiefes Schwelgen in Empfindung. Die Sängerin Boerlage-Reyers hatte neben ihm keinen leichten Stand. Trotz der guten stimmlichen Voraussetzungen, die sie mitbringt, wurde man bei ihr nicht recht warm. Zum Teil lag es an ihrer mangelhaften Aussprache des Deutschen, zum Teil an der recht wenig günstigen Auswahl ihrer Gesänge. Denn selbst bei der grössten Konzession an den persönlichen Geschmack der Solistin wurde es schwer, sich für die Arie De ces affreux aus Massenets Cid oder für eins der vier neueren Lieder am Klavier zu begeistern. Die Gewerbehauskapelle spielte unter Kapellmeister Olsen die D dur-Ouvertüre zu Cornelius' Barbier von Bagdad.

In der Dreikönigskirche wurde unter Kantor Bormann das Weihnachtsoratorium „Die heilige Nacht" von F. Nagler aufgeführt, ein Werk, das nicht bis zu dem höchsten Gipfel des Kunstausdruckes emporsteigt, aber viel Stimmung von sich ausgehen lässt. Von den Solisten ragten Ottilie Schott und Emil Piehler hervor. Kantor Witzmann brachte mit seinem strebsamen Chor diesmal in der Auferstehungskirche den „Elias". Auch hier kam es trotz einiger Zagheiten in den Einsätzen zu recht hübschen Wirkungen. Mit einem aparten Programm, das verschiedene Seltenheiten berücksichtigte und namentlich aus der mittelalterlichen Madrigalliteratur schöpfte, stellte sich ein neues Vokalquartett verheissungsvoll vor. Es besteht aus dem Ehepaar Nüssle, der Sopranistin Schulze-Uhlig und dem Tenor Hugo Jurisch.

Das Brüsseler Streichquartett hatte endlich einmal die Genugtuung, in einen leidlich vollen Saal hineinzuspielen und entzückte mit Werken von Boccherini, Brahms und Dvořák, während das einheimische Striegler quartett im Volkswohlsaale vor mehr als 1000 Menschen Haydn, Mozart und Dohnányi zu Worte kommen liess. Da es sich um eine volkstümliche Veranstaltung handelte, war es ein durchaus glücklicher Gedanke, den modernen Ungar neben die Klassiker zu stellen, denn man muss lange suchen, wenn man in der neuzeitlichen Kammermusikliteratur ein Werk finden will, das den Bedürfnissen der volkstümlichen Musik so weit entgegenkommt wie gerade dieses und dem man dabei gleichzeitig die Volkstümlichkeit so aufrichtig gönnen würde. Es wurde mit der sinnlichen Schönheit und Wärme gespielt, die dem Quartette einen besonderen Reiz verleiht.

Unter den Pianisten ist Emil Sauer einer von denen, welche bei uns regelmässig auf einen vollen Saal rechnen können. Seine ganze Persönlichkeit drängt nach der Richtung des apollinischen Kunstideales hin, trotz manchen pianistischen Kraftausbrüchen. Hier findet sie ihre schönsten Aufgaben. Daher das, vielleicht unbewusste Bestreben, jeder Komposition zunächst von der Seite des Klanglichen her beizukommen, daher auch die Fähigkeit, mit seinem Vortrage immer in erster Linie Angenehmes zu sagen, und daher endlich wieder die straffe Verbindung, die während seines Spieles zwischen ihm und dem Saal besteht. Aus seinen Vorträgen ragten diesmal die Variationen der Appassionata, Chopins cis moll-Impromptu und dessen Gis dur-Etüde hervor. Am gleichen Abende veranstaltete Ossip Gabrilowitsch ein Konzert mit Orchester, in dem er die beiden Brahmsschen Klavierkonzerte mit dem Gewerbehaus-Orchester unter Leonid Kreutzer spielte. Die Zeitungen rühmen den künstlerischen Ernst und das reife Können dieses Pianisten. Severin Eisenberger musste seine hohe Kunst diesmal vor leeren Bänken ausüben, trotzdem die Dresdener Kritik jedesmal nachdrücklich auf die Fähigkeiten dieses Künstlers hingewiesen hat. Mehr Glück hatte Télémaque Lambrino mit seinem Liszt-Abende. Die h moll-Sonate kam ungemein plastisch heraus, während in Stücken mit rein virtuosem Charakter, wie dem Waldesrauschen und dem Gnomenreigen, etwas von dem weichen und sinnlichen Glanze fehlte, der darüber liegen soll. Zum Schluss sei von den Klavierabenden Nadine Landesmanns, Fanny Bloomfields und Karl Friedbergs der des letzteren noch mit einem Worte bedacht, weil der Künstler bei uns noch so gut wie unbekannt ist und eine recht angenehme Überraschung bedeutete. Man freute sich, einmal einem Pianisten zu begegnen, bei dem man nicht mehr auf das Hoffen angewiesen ist. Friedberg ist in jeder Hinsicht fertig, sowohl was seine Technik als auch seine innere Stellung zum Kunstwerke betrifft. Das Beste, was er zu geben hat, ist ein geradezu wundervoller Gesangston, wie er für den ersten Satz der Beethovenschen cis moll-Sonate unerlässlich ist. Das Adagio war denn auch eine prächtige Leistung mit seiner weichen,

durch keinerlei Sentimentalitätsanwandlung des Beethovenschen Charakters entkleideten Klage und seiner ruhigen, aber sicheren Führung des Basses.

Artur Liebscher

Leipzig

Im Winterkonzert der studentischen Sängerschaft Arion unter der langbewährten Leitung ihres Liedermeisters Prof. Dr. P. Klengel kamen lauter moderne Komponisten zu Worte, wenn man von Mozart, der sich etwas fremd darunter vorkam, absehen und wenn man Brahms, der mit der Akademischen Festouvertüre den Auftakt angab, auch dazu rechnen will. Die beiden wertvollsten grösseren Chorwerke bildeten im übrigen den Rahmen für die Gesangsvorträge: Der plastisch entworfene „Gesang des Lebens" von R. Wetz und Fr. Hegars wirkungsreiche aber dabei charaktervolle „Heldenzeit". Besonders bei der Wiedergabe der letzteren entfaltete der Chor eine Kraft des Klanges, die man von ihm nach den meisten der vorangehenden allerdings z. T. lyrischer gehaltenen Chören kaum erwartet hatte. Es gab auch eine Uraufführung: drei kürzere a cappella-Chöre („Sternentrost", „Seufzer der Sehnsucht" und „Der Fußsteig") von G. Göhler, feinsinnige Stücke voll kunstreicher Polyphonie, die von einem kleinen Chor zu guter Wirkung gelangten. Zur solistischen Mitwirkung hatte man sich der einheimischen Sängerin Frl. Else Siegel versichert, deren Kunst sich weiter in aufsteigender Linie bewegt. Man merkt es ihr zwar an, dass sie die Obacht auf die Bildung des Tones noch hindert, die letzten Tiefen des Gehaltes ihrer Gesänge auszuschöpfen, aber es unterliegt keinem Zweifel, dass sie auch diesen einzigen Nachteil in absehbarer Zeit überwunden haben wird. Die Klangfarbe ihrer Stimme ist schon jetzt von so grossem eigenartigen Reiz, dass man auf die Weiterentwicklung der Sängerin neugierig sein darf. Das Windersteinorchester, vom Taktstock Prof. Klengels umsichtig geführt, begleitete ihre Mozartsche Kavatine aus „Figaros Hochzeit" und die jeweiligen Chorgesänge anschmiegsam und dezent.

Wer Télémaque Lambrino von seinen früheren Konzerten und damit hauptsächlich von technisch blendender Seite her kannte, mochte überrascht sein, wie tief er sich in das Verständnis Schumanns eingelebt hat, dem er einen ganzen Abend widmete. Zwar merkte man auch hier und da noch einmal seine Freude am brillanten Spiel, an Hüpf- und Schütteltechnik heraus, aber das Fazit des Abends war, das darf als sicher hingestellt werden, überwiegend rein künstlerischer Natur. Herr Lambrino hat zweifellos mit hohem Ernst und grosser Energie an sich gearbeitet, um der seinem Naturell immerhin nur unwillig entgegenkommenden Versunkenheit und Traumwelt des eigentlichsten Romantikers einwandfrei gerecht zu werden. Dass es ihm gelang, war ein deutlicher Beweis für eine seltene Vielseitigkeit, ebenso seiner technischen Begabung wie seines reichen Gefühlslebens. Jeder Nummer des Programms (Sonate in g moll, Carnaval, Fantasiestücke op. 12 und die Sinfonischen Etüden) dankte enthusiastisch die erschienene Zuhörerschaft, die leider nur in mässiger Anzahl erschienen war.

Über dem Violinabend von Carlo Massarenti im Feurichsaal waltete ein Unstern: Vor der zweiten Nummer sah sich der Künstler gezwungen, melden zu lassen, dass er infolge von Unwohlsein abbrechen müsse. So kann ich diesmal nur von dem Eindruck, den die am Anfang stehende Sonate von A. Porpora auf mich machte, kurz berichten, dass sie rhythmisch prägnant und mit der nötigen Objektivierung besonders im ersten Satze, im zweiten, dem langsamen, jedoch mit merklicher Hingabe und Wärme gespielt wurde. Am Flügel begleitete Herr Max Ludwig den Konzertgeber nicht immer zurückhaltend genug. Die erste Bedingung wäre aber bei dem nur mässig grossen Ton des Violinspielers gewesen, den Flügel ungeöffnet zu lassen. Wenn Herr Massarenti wieder einmal nach Leipzig kommen sollte, möge er tunlichst eine bessere Geige mitbringen. Das gegenwärtig von ihm gespielte Instrument besass einen fatalen heiseren Beiklang und wenig Tragfähigkeit.

Schon das Programm der Voranzeigen verriet es, dass man es bei Ebe Colombo mit einer Sängerin zu tun hatte, die es ernst mit ihrer Kunst nahm. Dass die allerhand Schlager und Nippsachen darauf fehlten, war ihr um so höher anzuerkennen, als sie ihrem beweglichen Organ auf halbem Wege entgegengekommen wären. Die erste Hälfte ihrer Vortragsfolge war altitalienischen Meistern und unbekannten französischen Chansonkomponisten, die zweite Schubert, Brahms und Sgambati gewidmet. Obgleich die Sängerin etwas indisponiert erschien, vermochte sie dennoch besonders der technischen Seite ihrer Lieder manchen Vorteil abzugewinnen. Ihr Ton ist, von der etwas gequälten Höhe abgesehen, besonders in der Mittellage von reizvoller glockentonartiger Rundung und hier auch richtig gebildet. Ein oft einem mässigen Tremolieren nahekommendes Vibrato, das den Landsleuten der Sängerin vielleicht nicht anstössig erscheint, stört uns Deutsche indes ziemlich; dass sie aber der Gefühlstiefe unserer deutschen Liedermeister manches schuldig blieb, wird man ihr in Anbetracht ihrer ausgezeichneten Wiedergabe der Sgambatischen Kompositionen nicht zu sehr verübeln dürfen. Herr Ludwig Schütz bewährte sich am Blüthner bis auf wenige entschuldbare Stellen als anschmiegsam mitgehender und recht feinfühliger Begleiter.

Dr. Max Unger

Einen Liederabend gab Anna Graeve im Kaufhaussaale. Der Klangcharakter ihrer umfangreichen Altstimme ist sehr sympathisch, auch mangelt es nicht an guten Vortragsmanieren und an warmer Empfindung. Nur ist die Stimme nicht gleichmässig durchgebildet, auch machte sich in einigen Liedern zuweilen eine leichte Intonationstrübung bemerkbar. Sehr schön sang Frl. Graeve Schuberts Fragment aus dem Aeschylus, so auch Heimliche Aufforderung von R. Strauss und Sommerabend von Brahms. Aber auch die modernen Lieder von dem am Klavier begleitenden Eduard Behm erregten warmes Interesse. Der Komponist besitzt tonsetzerisches Geschick und weiss in melodiöser und harmonischer Hinsicht zu fesseln.

Am folgenden Abend hörten wir ein Konzert von Johanna Voeckler (Gesang) und Paul Schramm (Klavier). Die Sängerin verfügt über gute Stimm-Mittel, die sie mit feinem Verständnis zu verwenden weiss. In der Auswahl der Gesänge muss sie jedoch Vorsicht walten lassen, da die Stimme nicht viel Kraft besitzt und auch in der Tiefe versagt. Daher kamen auch einige Gesänge nicht recht zur Geltung, während Robert Schumanns zartere Lieder sehr gut gelangen. Über Paul Schramms pianistische Leistungen konnten wir schon des öfteren Erfreuliches berichten; auch diesmal bewies er wieder, dass sein Spiel auf ansehnlicher Höhe steht. Mit ausserordentlicher Klarheit und künstlerischem Ernst, brachte er das Orgelpräludium und Fuge von Bach-Busoni zu Gehör. Auch die Kompositionen von Schubert und Schumann erklangen unter seinen elastischen Fingern in besonderer Schönheit, nur muss vor zeitweiser Überhastung der Tempi gewarnt werden. Herr Max Wünsche begleitete die Lieder am Klavier mit Zartheit und Akkuratesse.

Ein ernst zu nehmender, gediegener Künstler ist der russische Pianist Eugène Loutsky, der am 7. Februar einen Klavierabend gab. Er begann mit der Orgelfantasie und Fuge in g moll von Bach-Liszt und bewies in der Wiedergabe des schwierigen Werkes, dass er nicht nur in technischer Beziehung, sondern auch nach seiten der künstlerischen Gestaltung reiche Begabung besitzt. Ausser Kompositionen von Beethoven, Rachmaninoff, Scriabine etc. spielte er auch verschiedene Werke von Chopin. Damit bot er eine wirkliche Musterleistung: Anschlag, Phrasierung, Darstellungskunst und sonstige geistige und technische Requisiten liessen hier besonders erkennen, dass der Künstler zu den besten Pianisten gezählt werden kann.

Oscar Köhler

Merseburg

Für die alte Bischofsstadt scheinen die bedeutungsvollen Zeiten Pogges wiederzukommen, da Brahms und Joachim regelmässig einkehrten, da die Meininger Hofkapelle, das Joachim-Quartett und sonst Künstler von Rang vorsprachen. Die neue Blütezeit im Musikverein herbeigeführt zu haben, ist das schöne Verdienst des musikalisch hochgebildeten Landesrates Skoniecki. Jüngst konzertierte wieder mit ungewöhnlich grossem Erfolge die Dessauer Hofkapelle unter Herrn Gen.-Musikdir. Mikorey. Das Programm umfasste Haydns G dur-Sinfonie (mit dem Paukenschlage), Beethovens Siebente und G. Mahlers Kinder-Totenlieder. Haydn wurde mit all der Spielfreudigkeit, in kristallener Klarheit und keuscher Tonschönheit geboten, wie es des Meisters Musik verlangt. Dabei durchaus nicht zopfig. Eine kleinere Besetzung wäre wohl dem Stile und Charakter des Werkes noch mehr gerecht geworden. Beethovens A dur-Sinfonie erlebte eine ausgezeichnete Wiedergabe. Das Finale in Sonderheit, in glänzender Klangpracht und dithyrambischen Jubel herausgeworfen, riss den Letzten im Saale mit hinauf in sonnige Höhen. Das Orchester erwies sich als ein mustergültig disziplinierter, edel und klangschön spielender Tonkörper. Auch für die technische Akkuratesse und Schlagfertigkeit ist kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen. Die vom Orchester benutzten Instrumente (worunter sich z. B. echte, kostbare Amatigeigen

höchst wertvolle Celli und Bässe befinden) sind übrigens sämtlich Eigentum des Herzogs von Anhalt. Mahlers eigenartig instrumentierte Lieder trug die Dresdner Altistin Martha Oppermann mit viel Empfindung und reicher Entfaltung ihrer schätzenswerten Stimmmittel vor.

Paul Klanert

Nürnberg

Es gibt zwei Hochfluten von Konzertdarbietungen bei uns: die erste fällt in den November, bis dann die nahende Weihnachtszeit Gemüter und Geldbeutel in Beschlag nimmt; dann zieht der Fasching die allgemeine Aufmerksamkeit an sich, die Kunst schweigt fast ganz, aber in der kurzen Passionszeit geht der zweite Musikrummel los, wo jeder der viel zu vielen Vereine schnell noch Proben seiner Leistungsfähigkeit geben will. Das heisst man Musikpflege.

Der November brachte heuer schon mehr eine musikalische Springflut, wozu allerdings auch das Lisztgedächtnis viel beitrug. Trotzdem gab es eigentlich nur ein Konzert, das als Lisztfeier gedacht war, und das verdankte man der Privatinitiative Carl Hirschs, der mit seinem spec. herangezogenen Chor, auswärtigen und einheimischen Kräften, in eigener Gedächtnisrede dem grossen Toten ein schönes Denkmal setzte. Ausserdem wurde im Orchesterverein die Faust-Sinfonie von Herrn Bruchs Philharmonikern vorgeführt und in einem Volkskonzert dann unter grosser Begeisterung des Publikums wiederholt. Daneben spielte im ersten Konzert der junge Herr Hans Bruch sehr wacker das zweite, im andern Frl. Wynnie Pyle mit grosser Bravour das erste Konzert von Liszt.

Interessant war ein Konzert des Rich. Wagner-Frauenverbands, in dem Hofkapellmeister Ferd. Meister mit trefflicher Unterstützung von Alfred Kase aus Leipzig ausser einigen Wagnersachen eine ganze Reihe von Humperdinck-Kompositionen zu Gehör brachte: Shakespearesuite I, Dornröschen-Vorspiel, Spielmanns Epilog aus den „Königskindern", (der im Theater hier gestrichen wird,) und Zwischenspiel aus „Heirat wider Willen".

Zu einem Konzert eines Vereins für Kunst und Heimatpflege wurde M. Regers neueste Violinsonate op. 122, ein unverkennbares Produkt dieses allzu trockenen Sommers, von den Herren Porges aus München und Dr. Deinhardt von hier gespielt. Besser gefiel das Konzert, das eine ausgezeichnete Stavenhagen-Schülerin Frankahl-Decker von hier mit dem unvergleichlichen Cellisten H. Kiefer aus München gab. Sehr fiel Beifall fanden Dr. Bary und Dr. Dillmann mit einem Wagnerabend, wie auch Fritz Kreisler, während Vogelstrom im Konzertraum ziemlich kalt liess.

Im Philharmonischen Verein lernten wir Anfang Dezember noch Prof. Straube kennen, dessen Spiel den kurz vorher hier gehörten Hoforganisten Maier aus München in Schatten stellte.

Ein Konzert des Lehrergesangvereins unter Carl Hirschs tüchtiger Leitung war modernen Kompositionen gewidmet und litt etwas an der nicht immer glücklichen Auswahl in dem grossen Vielerlei von Komponisten. Hervorragendes bot der ausgezeichnete Chorverein unter Reinh. Mannschedel mit seinem hauptsächlich Brahms gewidmeten Konzert, während ein „volkstümliches" Weihnachtskonzert in der Sebalduskirche durch Zusammenwirken mehrerer Umstände lokaler und künstlerischer Natur eine vollendete Stillosigkeit war.

Armin Seidl

Wien

In Hofopernkapellmeister Benno Walter hat die Wiener Singakademie offenbar den rechten Dirigenten gewonnen. Seit dieser temperamentvolle, für jede künstlerische Richtung — Klassisches und Modernes — feines Stilgefühl mitbringende Musiker an der Spitze des vielgeprüften Unternehmens steht, drängen sich die Leute in dessen Konzerte, während letztere vorher jahrelang von Kritik und Publikum fast geflissentlich ignoriert wurden. Dass für die jüngste Aufführung der „Missa solemnis" Beethovens durch die Singakademie sofort nach Ankündigung alle Sitz- und Stehplätze vergriffen waren, so dass gar keine Abendkasse eröffnet werden konnte, dazu hat freilich der Nimbus des unsterblichen Werkes — den es in Wien vielleicht nur noch mit desselben Meisters neunter Sinfonie und J. S. Bachs „Matthäus"-Passion und hmoll-Messe teilt — das seinige beigetragen. Die Wiedergabe des immer von neuem ergreifenden und erhebenden Riesenwerkes gestaltete sich diesmal sowohl in Chor und Orchester (das des Konzertvereines), als im Soloquartett (Damen Grete Forst, Flora Kalbeck, Herren Paul Schmedes, Dr. V. Schwarz) mit Bezug auf die ausserordentlichen technischen Schwierigkeiten durchaus einwandfrei.

Interessante Novitäten oder doch mindestens für Wien neue Werke brachten die beiden letzten Sinfonie-Abende des Konzertvereins. So Elgars zweite Sinfonie in Esdur, die besonders im Larghetto und Finale weit mehr ansprach, als seine vor einigen Jahren an derselben Stelle gehörte erste Sinfonie in As. Freilich überwiegt auch in der zweiten die kontrapunktische, wie auch sonst kombinatorische Geschicklichkeit vor spezifisch eigenartiger Erfindung, aber das neue Werk scheint doch mehr aus einem Bedürfnis entstanden, schlägt auch darum hier und da entschieden wärmere Gefühlstöne an als sein im Ganzen doch recht spröder, verstandeskühler Vorgänger. Der originellste Satz der Esdur-Sinfonie scheint das seltsamerweise in Rondoform gehaltene Presto-Scherzo, dessen instrumentale Bizarrerien aber unserem Publikum am wenigsten eingingen. Alles in allem doch wieder eine Vollprobe von Elgars ernstem Streben und bedeutendem Können und seines durch frühere Werke erworbenen Rufes als eines der ersten lebenden englischen Komponisten durchaus würdig.

Beethovens unverwüstliches Violinkonzert, von dem Pariser Künstler Lucien Capet solistisch vortrefflich (wenn auch vielleicht mehr mit französischer Grazie als deutscher Gefühlstiefe) interpretiert und Wagners imposanter, König Ludwig II. gewidmeter Huldigungsmarsch, in welchem F. Löwe diesmal neben den glänzenden auch die ein innigstes Dankgefühl verratenden schwärmerischen Stellen besonders schön hervorzuheben wusste, bildeten die übrigen Nummern des Programms.

Der nächste Abend des Konzertvereins begann mit der 1910 im Notenarchiv des sogenannten „Akademischen Konzertes" zu Jena entdeckten, angeblich Beethoven zugeschriebenen Cdur-Sinfonie, von deren Echtheit ich mich aber mit bestem Willen nicht überzeugen konnte. Sie soll ein Jugendwerk des Meisters und etwa zwischen 1787 und 1789 noch in Bonn komponiert worden sein. Möglich — dann kann sie aber nur als eine in dieser Hinsicht recht gelungene Studie nach Haydn gelten, nicht eine Spur späterer individueller Beethovenscher Eigenart verratend. An dem hiesigen Publikum ging die immerhin dankenswerte Neuaufführung ziemlich spurlos vorüber; erst nach dem flotten, thematisch aber wohl am wenigsten klangreichen Finale regten sich einige Hände. Dagegen errang Prof. Emil Sauer als kongenialer, technisch wie geistig sein bestes gebender Solointerpret von Schumanns Klavierkonzert einen sensationellen Erfolg; immer von neuem wurde er auf das Podium hervorgestürmt.

Nach besagter eben so glänzender, als echt musikalischer Virtuosenleistung — desgleichen das Publikum doch auch immer am meisten liebt! — musste Ernst Boehes hier noch unbekannte „Tragische Ouvertüre" einen schweren Stand haben: wer konnte sich so schnell in die gerade zur Würdigung eines derart hochernst gedachten Werkes unerlässliche, empfängliche Stimmung versetzen? Dennoch bestand die charaktervolle, eine seltene orchestrale Gestaltungskraft bekundende, von Anfang bis Ende fesselnde, wirklich grossartig tragisch abschliessende Tonschöpfung mit allen Ehren. Ja sie wurde sogar lebhafter, anhaltender applaudiert, als die interessanten Stücke aus des hochbegabten Münchner Komponisten „Odysseus"-Zyklus, die wir vor einigen Jahren hier von den Philharmonikern und im Konzertverein hörten. Richard Strauss' stimmungsreiche, dem Schreiber dieses besonders sympathische sinfonische Fantasie „Aus Italien" beschloss das in Rede stehende Konzert. Wie biographisch interessant belehrt sie uns über das Herauswachsen des späteren aus dem früheren Strauss, des Programm-Komponisten aus dem absoluten Musiker! Die zwei letzten Sätze, welche sich am meisten dem italienischen Lokalton nähern: das reizende mondbeglänzte Seebild „Am Strande von Sorrento" und die übermütige Paraphrase des allbekannten Spottliedes „Funicoli-Funicola" im Finale „Neapolitanisches Volksleben" gefielen wieder am besten, sie wurden auch ganz prächtig gespielt.

Inzwischen hat der Konzertverein in den abwechselnd von den Herren Spörr und Gutheil geleiteten Populärkonzerten (Sonntag nachmittags) sein pietätvolles Unternehmen, alle sinfonischen Dichtungen F. Liszts zyklisch vorzuführen, mit der erschütternden „Heldenklage" (Héroide funèbre) würdig zu Ende geführt. Damit sollte es aber nicht sein Bewenden haben. Es erscheint uns vielmehr als gebotene Pflicht, diese genialen, mit des edlen Meisters Herzblut geschriebenen Tondichtungen auch in den eigentlichen Sinfonie-Abenden des Konzertvereins nach und nach einzubürgern. Die verständnisvolle Aufnahme, welche schon in den „Populärkonzerten" (!!) selbst schwerer zugängliche, wie die eben genannte „Heldenklage" und die

wahrhaft erhaben gedachte „Bergsinfonie" („Ce qu'on entend sur la montagne") fanden, könnte F. Löwe in einem darauf bezüglichen Bestreben nur ermuntern und bestärken.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

* **Oper und Operette 1911.** Im Jahre 1911 fanden, wie aus dem Musikarchiv der Brücke zusammengestellt werden konnte, die Uraufführungen von 156 musikdramatischen Werken statt, und zwar von 74 Operetten, 60 Opern, 13 Weihnachtsspielen und Märchen, 5 Pantomimen, 3 Balletten und einem Mysterium. Am regsamsten war wieder Wien, wo 23 Operetten, 4 Opern, ein Ballett und eine Pantomime das Licht der Welt erblickten. An Wien reiht sich dann Berlin mit 8 Opern, 11 Operetten, 2 Märchenspielen und einer Pantomime, sodann folgt Dresden mit 2 Opern, 4 Operetten und 2 Märchenspielen, und Paris mit 4 Opern, einer Operette, einem Ballett und einem Mysterium, weiter Magdeburg mit 5 Operetten, Rom mit 4 Opern und Prag mit 2 Opern, einer Operette und einer Pantomime. Je 2 Opern und eine Operette brachten Budapest und Graz, je 2 Operetten und eine Pantomime Bremen und München. In Hamburg erschienen eine Oper, eine Operette und ein Märchenspiel, in Nürnberg eine Oper und 2 Operetten, in Frankfurt a. M. eine Oper und 2 Märchenspiele, je 2 Opern waren zum ersten Male zu hören in Mailand und Philadelphia, je eine Oper und eine Operette in Leipzig und Kassel, 2 Opern in Erfurt und 2 Operetten in Breslau. Nach der Nationalität waren es 94 Deutsche, 19 Italiener, 12 Franzosen, 7 Engländer, 7 Böhmen, 5 Ungarn, eine Kroate, ein Pole, und ein Deutschamerikaner, die sich an den Kompositionen beteiligten. Bei den Deutschen, Böhmen und Ungarn überwiegt die leichte Gattung, namentlich die Operette, bei den Italienern, Franzosen und Engländern die ernste Gattung der Oper. Wie viele von den Werken sich dauernd auf dem Spielplan erhalten werden, ist wohl schwer vorauszusagen; ein einziges Werk, Der Rosenkavalier von Rich. Strauss, hat wirklich grosses Aufsehen erregt und wurde nach Dresden noch in Nürnberg, München, Basel, Mainz, Magdeburg, Bremen, Mailand, Frankfurt, Prag, Wien, Augsburg, Mannheim, Köln, Leipzig, Hamburg, Elberfeld, Düsseldorf, Bern, Berlin, Danzig, Haag, Stuttgart, Rom, Braunschweig, Breslau, Bremen und Wiesbaden aufgeführt. In Dresden hat es bereits über 50, in Hamburg 25 Wiederholungen erlebt. Von den Operettenkomponisten dürften wohl Lehar, Oskar Straus und Fall die Sieger bleiben. Diese drei Komponisten konnten auch im abgelaufenen Jahre einige Jubiläen feiern, da der Walzertraum in Wien die 550., Der Graf von Luxemburg in Wien die 250. und in Leipzig die 100. Wiederholung begehen konnte. Eyslers Unsterblicher Lump wurde in Wien 200mal, Gilberts Keusche Susanne in Hamburg 100mal gegeben. Auf dem Gebiete der Oper feierte Eugen d'Albert ein Jubiläum mit der 300. Wiederholung seiner Oper Tiefland in Berlin. Margarete und Carmen erschienen in Dresden zum 200. Male auf dem Spielplan, auch Das Rheingold hat in Dresden das erste Hundert seiner Aufführungen erreicht. Die meisten Opern erschienen im März (15), die meisten Operetten im Oktober (12).

* **Die Kantate: Hängts ihn auf!** Der bekannte Intendant des ungarischen Hoftheaters Graf Geza Zichy, der als linkshändiger Klaviervirtuose (den rechten Arm hat er als Knabe auf der Jagd durch Selbstentladung seines Gewehres verloren) einst viel von sich reden machte und auch viele Klavierkompositionen für die linke Hand veröffentlicht hat, hat vor kurzer Zeit mit der Veröffentlichung seiner Memoiren begonnen, die unter dem Titel „Aus meinem Leben" von der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart herausgegeben werden. Erschienen ist bis jetzt der erste Band, der die Lebensjahre Zichys von 1849 bis 1872 umfasst und sich durch eine geradezu unglaubliche Fülle von Anekdoten und kurzen Schilderungen auszeichnet. Ein goldener Humor verklärt alles, und geradezu prächtig ist die flotte und sichertreffende Schreibweise, in der Zichy erzählt. Unter seinen Ahnen und Bekannten wimmelt es von Originalen. Unter ihnen befand sich der ungarische General Graf Moritz Palffy, der als Gouverneur von Ungarn ein gefürchteter Herr war. Zichy teilt eine reizende Geschichte mit, wie Palffy einst in Siebenbürgen empfangen wurde: Es war in einem von Sachsen bewohnten Städtchen; der Schulmeister hatte zum Empfang Palffys eine Kantate komponiert. Als der Wagen ankam, erklangen unter dem Triumphbogen die zart flötenden Stimmen der ersten Tenöre pianissimo; „Hängts ihn auf!" — Palffy runzelte die Stirne. — Pause. — Die zweiten Tenöre fielen mit einem zarten „Hängts ihn auf!" ein. — Palffy öffnete den Wagenschlag — da brüllten die Bässe in kräftigstem Fortissimo: „Hängts ihn auf!" — worauf der ganze Chor, vom Blasorchester unterstützt, die „fatale" Strophe beendete:

„Hängts ihn auf, hängts ihn auf
— Fodora pam pam —
Den schönen grünen Lorbeerkranz!"

Palffy liess sich den Komponisten an den Wagenschlag rufen und sagte ihm: „Ich danke Ihnen für die schöne Komposition; Sie verdienen alles das, was vor dem Lorbeerkranz gesungen wurde, Sie Kamel Sie!" — Mit einem ungnädigen Kopfnicken fuhr der Gefeierte von dannen.

In Verdis Nachlass sind aufgefunden worden: eine Ouvertüre zu „Aida", die er nach der Generalprobe der Oper in Kairo zur Umarbeitung zurückgezogen hatte und die seither verschwunden war. Ferner ein vollständiges Textbuch zu einer Oper „König Lear", das Verdi selbst verfasst, aber nicht in Musik gesetzt hatte. Ausserdem hat man ein Manuskript einer von ihm verfassten „Geschichte der Päpste" gefunden, ferner das Konzept eines dreiaktigen Operntextes „Usca", das Giuseppe Perosio im Auftrage Verdis nach einer Novelle von Dall'Ongaro verfasst hatte. Die wertvollste Entdeckung machte man aber mit der Auffindung eines Bildes, das man bisher vergeblich gesucht hatte, das von Paliei gemalte Bild Verdis, das man vernichtet hielt.

Kreuz und Quer

Aachen. Albert Gorters neue Oper „Der Paria" fand bei ihrer ersten Aufführung am Aachener Stadttheater eine sehr freundliche Aufnahme. Gorter hat den wirkungsvollen Text nach dem bekannten Trauerspiel von Michael Beer selbst verfasst und dazu eine Musik geschrieben, die sich der Handlung sorgsam anschmiegt.

Bautzen. Für das dritte Lausitzer Musikfest am 8. und 9. Juni 1912 ist das grosse Chorwerk von Nowowiejski: „Quo vadis" (Dichtung nach dem berühmten Roman gleichen Namens von Jüngst) zur Aufführung angenommen worden. Die Gesamtzahl der Mitwirkenden ist auf 750 anzunehmen. Der Festchor wird sich wieder aus den ersten Chorvereinigungen von Bautzen (Cäcilien-Domchor, Heringscher Gesangverein, Kirchensängerchor zu St. Petri, Männergesangverein) Dresden (Schumannsche Singakademie) Großschönau, Herrnhut, Kleinwelka, Löbau und Zittau zusammensetzen.

Berlin. Gemma Bellincioni hat soeben im Verlage von Adolf Fürstner (Berlin) eine neue „Gesangschule" veröffentlicht, in der die bekannte dramatische Sängerin ihre in langjähriger Praxis gesammelten reichen Erfahrungen niedergelegt hat. Frau Bellincioni, die jetzt in Berlin ihre Lehrtätigkeit ausübt, beschäftigt sich hauptsächlich mit der Heranbildung junger Talente für die Opernbühne. Ihre Gesangs-Methode ist daher in erster Linie dazu bestimmt, den Schüler von vornherein bezüglich seiner gesanglichen Ausbildung für das Opernfach in gewissenhafter und erfolgreicher Weise vorzubereiten. Das in vier Sprachen (Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch) verfasste Werk ist in drei Teilen (zu je 3 Mark) oder vollständig in einem Bande (zu 8 Mark) zu beziehen.

— **Die Entwürfe für den Neubau des Königl. Opernhauses sind von den in Aussicht genommenen Architekten Seeling, Littmann, v. Ihne und Grube vor wenigen Tagen der Hoftheaterbehörde eingereicht worden und werden jetzt von den zuständigen Behörden geprüft. Die Entscheidung darüber, welcher Entwurf ausgeführt werden soll, ist im Monat März zu erwarten.**

— Der Deutsche Bühnenverein hat in seiner letzten Generalversammlung beschlossen, einen Versuch zu machen, die an den deutschen Bühnen ständig zur Aufführung gelangenden nicht-deutschen Opernwerke bezw. die Werke, denen ursprünglich ein fremdsprachlicher Text zu Grunde gelegen hat, allmählich mit einem für alle Bühnen gleichmässig gültigen Text versehen zu lassen. Veranlasst ist dieser Entschluss durch die Tatsache, dass diese bedeutsamen Werke auf den deutschen Bühnen in Übersetzungen verbreitet sind, die einer strengeren künstlerischen Kritik nicht immer standhalten können, dann aber auch durch die Tatsache, dass nicht nur eine Übersetzung, sondern sehr viele von einem Werke im Gebrauch sind. Die Folge davon ist nicht nur eine Stillosigkeit

der Aufführungen, sobald Künstler verschiedener Bühnen sich zusammenfinden, sondern es wird auch in rein praktischer Hinsicht die gegenseitige Aushilfe durch diesen Umstand wesentlich erschwert. Aus diesen praktischen und künstlerischen Erwägungen heraus beschloss der „Deutsche Bühnenverein" den Versuch zunächst an einem Werke zu machen, und es ist hierfür Mozarts „Don Juan" ausgewählt worden. Es ist dem Deutschen Bühnen-Verein selbstverständlich bekannt, dass es speziell in den letzten Jahren nicht an Versuchen und Bestrebungen gefehlt hat, gerade diesem Meisterwerke eine würdige und möglichst allgemein gültige Fassung zu geben, und dass dies Bestreben auch zu bedeutsamen theoretischen Darlegungen in den Fachblättern geführt hat. Da aber keine der bisherigen Fassungen allgemeines Bürgerrecht zu erringen vermocht hat, schreibt der „Deutsche Bühnen-Verein" hierdurch einen Preis von zehntausend Mark aus für die beste Übersetzung von Mozarts da Pontes „Don Juan". Die Übersetzungen sind mit Kennwort und dem Vermerk „Opernpreisausschreiben" versehen einzureichen bis spätestens den 1. September 1912 an die Geschäftsstelle des „Deutschen Bühnen-Vereins" zu Händen des Herrn Rechtsanwalts Artur Wolff, Berlin NW. 7, Dorotheenstr. 11. Ein beizufügender verschlossener Briefumschlag mit der Aufschrift des Kennworts der Übersetzung muss den oder die Namen der Übersetzer nebst genauer Wohnortsbezeichnung enthalten.

— Das Befinden Humperdincks hat sich weiter gebessert. Man hofft, dass er im April sich zur Erholung nach dem Süden begeben kann.

Chemnitz. Alfred Kaisers Oper „Stella maris" hatte im Stadttheater zu Chemnitz durchschlagenden Erfolg. Komponist und Hauptdarsteller wurden über 50 mal enthusiastisch gerufen.

Dresden. Das Königliche Konservatorium für Musik und Theater beginnt am 1. April das Sommer-Semester.

— Frl. Erika von Binzer, die bekannte Münchner Pianistin, hatte kürzlich in einem Konzert in Dresden mit dem Vortrag der Variationen über ein Thema Schumanns von Brahms sowie den Variationen über ein eigenes Thema von dem Münchner W. Courvoisier (aus dem Manuskript) grossen Erfolg. Zur Mitwirkung hatte sie einen hoffnungsvollen jungen Bariton Fred Helwig gewonnen, der, in der Schule zur Mühlens und de Rezkes ausgebildet, über sympathisch wohllautende Stimmmittel wie eine weich abtönende Vortragskunst verfügt. Besonders bemerkenswert war ausserdem noch die sorgfältig geschulte Atemtechnik des jungen Sängers, dessen Darbietungen reichsten Beifall fanden.

Elberfeld. Otto Neitzels Oper „Barbarina" die nach der Krefelder Uraufführung von der Polizei verboten wurde, weil darin ein preussischer König auf die Bühne kommt, wurde nun anstandslos freigegeben. Demnächst kommt das Werk in Elberfeld und Dortmund heraus. Hannover, Hamburg und Dessau haben das Werk bereits angenommen.

Bad Elster. In den letzten Stunden des alten Jahres verschied der ehrwürdige Senior deutscher Tonkünstler, Herr königl. Kapellmeister a. D., C. W. Hilf, zu Bad Elster im Alter von über 93 Jahren. Er war geboren am 6. Sept. 1818 in Elster, als erster Sohn eines musikalisch reichbegabten Vaters, Begründers der hiesigen Badekapelle, Christoph Hilf, welcher 1885, 102 Jahre alt, gestorben ist. Von ihm erhielt der Sohn die erste Unterweisung, bis er in Leipzig bei David und Mendelssohn, dessen Lieblingsschüler er wurde, vollendete künstlerische Ausbildung empfing. Nach jahrelangem Aufenthalt daselbst führte den jungen Christoph Wolfgang eine Konzertreise nach Karlsbad, wo er die Aufmerksamkeit des dort zur Kur weilenden Altmeisters Spohr erregte, der — hingerissen von dem genialen Spiel — den Künstler vermochte, als Konzertmeister in die von Spohr geleitete fürstl. Kapelle zu Kassel einzutreten. Eine glänzende Zukunft tat sich auf. Hier, wie im Auslande, wohin Hilf manchen Ruf erhielt, wäre er der reichsten idealen wie realen Erfolge sicher gewesen, doch diese durch und durch poetisch veranlagte, völlig uneigennützige Natur hat es vorgezogen, verhältnismässig engen Kreisen sein Talent zu widmen. Als 1850 die Heimat nach ihm rief, liess er willig Glanz und Ehren der grossen Welt, um diesem geliebten Fleck Erde seine reiche Kraft zu weihen. Unter solcher Hand gedieh die Elsterer Badekapelle zu einem vornehmen Kunstinstitut, dem Entzücken aller Kenner und Musikfreunde. Hatte unser Künstler einst an Fürstenhöfen auserlesene Zuhörerschaft durch die Zaubertöne seiner Guarneri erbaut und die Freundschaft vieler Hochstehender (wie Liszts, Bettina v. Arnims) gewonnen, so war er liebenswürdig bemüht, auch Hörern aus bescheideneren Sphären diese Kunstgenüsse zugänglich zu machen. In Gemeinschaft mit seinen talentvollen Brüdern, wovon der jüngste Arno Hilf sen., 1. Konzertmeister der königl. Badekapelle hier, sich besonders auszeichnete, und eines Neffen Ernst Martin, (derzeit fürstl. Kammervirtuos in Sonderhausen,) unternahm der Meister seine berühmten Quartettreisen, überall hin reinste Freude und hohen Genuss bringend. Auch als Komponist hat sich der Vollendete rühmlich hervorgetan und seine Meisterschaft auf der Orgel jahrzehntelang in den Dienst seiner Heimat gestellt. Bis in die neunziger Jahre des vorigen Säculums währte des Hochverdienten segensreiche Tätigkeit, dann trat er in den Ruhestand. Ein friedlicher Lebensabend war ihm beschieden, in seltener geistiger wie körperlicher Rüstigkeit. E. T.-S.

Frankfurt a. M. Frankfurt ist Dank der Vielseitigkeit seines Oberbürgermeisters Dr. Adickes in der Lage, für grosse Massen gedachte Monumentalwerke der Musik in würdiger Weise aufführen zu können. Seine Festhalle weist durch glückliche Linienführung eine so vorzügliche Akustik auf, wie sie nach dem Urteil der Kenner vielleicht in keinem ähnlich grossen Raume der Welt wieder zu finden sein dürfte. Hierbei muss ein ganz merkwürdiges, äusserst wichtiges, bis jetzt offenbar nur von wenigen beachtetes akustisches Phänomen ganz besonders hervorgehoben werden: es ist das die Wirkung der Weite des Raumes! Die Ferne verklärt: das Unreine wird ausgeschieden, das Reine bleibt. So befreit sich der Ton auf seinem Wege von der Tonquelle zum Ohr des Hörers von den Nebengeräuschen der Tonerzeugung und von sonstigen Unreinheiten; es bleibt der von allem Irdischen losgelöste reine Klang! — Dieser entmaterialisierte Wohlklang ist für jeden, der ihn zum erstenmal erfährt, von überraschendstem Eindruck. Kein Zweifel, dass jeder, der sich wiederholt an dieser elementaren Wirkung frei dahinschwebender Sphärenklänge erfreuen durfte, nicht mehr danach verlangen wird, gross angelegte, reich gegliederte Werke nur in engen Räumen aufgeführt zu sehen!

— Die bekannte Pianistin Fräulein Paula Stebel wird am 1. September 1912 in das Lehrerkollegium von Dr. Hochs Konservatorium eintreten.

Graz. Beethovens Jugendsinfonie, genannt die Jenaer Sinfonie, kam bei einem historischen Konzerte des Deutschen Konzertvereins in Graz zur ersten Aufführung und machte starken Eindruck. Die deutlich wahrnehmbare Charakteristik des jungen Beethovenstiles liess keinen Zweifel an der Echtheit des Werkes aufkommen. Ausser dieser interessanten Neuheit führte Professor Franz Meissl in vortrefflicher Ausführung Werke von J. J. Fux, Stamitz und Dittersdorf vor, die ebenfalls stürmische Anerkennung fanden. — ch

Halle a. S. Ein neues Orchesterwerk von Bruno Heydrich, die Ouvertüre zu dem musikalischen Lustspiel „Der Zufall", erlebte hier in einem Konzert der Liedertafel, deren Dirigent Heydrich ist, die Uraufführung. Der Komponist beginnt mit einer ziemlich ausgesponnenen lyrischen Episode, deren thematisches Material er aus einem Liede der weiblichen Hauptfigur nimmt, und dann erst schlägt er den eigentlichen Lustspielton an. Im übrigen sind die Themen glücklich erfunden und werden wirkungsvoll nach klassischer Form verarbeitet. Harmonisation und Instrumentation lassen Heydrich als modern empfindenden Tonsetzer erkennen, doch erscheint gerade die Instrumentation für ein Lustspiel vielfach zu dick und lärmend. Vom Stadttheater-Orchester glänzend gespielt und vom Komponisten dirigiert, fand die Ouvertüre sehr freundlichen Beifall.

— Richard Strauss' jüngst im Druck erschienene Suite B dur op. 4 für 13 Blasinstrumente, ein Jugendwerk aus den achtziger Jahren, erlebte hier kurz nach der Berliner Uraufführung durch die Bläsergruppe des Stadttheaterorchesters die erfolgreiche Erstaufführung. Es ist wohl anzunehmen, dass Strauss jetzt das Opus einer Überarbeitung unterzogen hat, namentlich was die Instrumentation anbelangt. Die vier Sätze (Präludium, Romanze, Gavotte, Introduktion und Fuge) klingen ganz prächtig und zeigen manch feinen Farbeneffekt, der auf den späteren Strauss hinweist. Inhaltlich gibt die Musik keine Rätsel auf, sie bewegt sich in einem jedermann vertrauten Empfindungskreise. Gelegentlich nur (wie z. B. in der Romanze und in der Introduktion zum Finale) nehmen die Gedanken einen höheren Flug. Am reizvollsten und gefälligsten wirkt wohl die originelle Gavotte mit ihrem köstlichen Trio, in dem der Komponist auf die alten, liegenden Quintenbässe höchst gelungen zurückgreift. Kapellmeister Mörike hatte das Werk gewissenhaft einstudiert. Die Ausführung stellte den Bläsern des Stadttheater-Orchesters kein ungünstiges Zeugnis aus. P. K.

Hamburg. Ferruccio Busonis Oper „Die Brautwahl" soll ihre Uraufführung im April im Hamburger Stadttheater erleben.

Kassel. Unter der Anteilnahme der weitesten Kreise beging der bekannte Komponist Johann Lewalter zu Kassel seinen 50. Geburtstag. Seine zahlreichen Lieder, namentlich die Vertonungen Geibelscher und Freiligrathscher Lieder, werden viel gesungen, ebenso seine niederhessischen Volkslieder für Männerchor, (darunter „Schön ist die Jugend"), von denen vier in das auf Veranlassung des deutschen Kaisers herausgegebene Volksliederbuch übergingen. Seine in Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelten „deutschen Volkslieder" gehören mit zu den grundlegenden Arbeiten auf diesem Gebiet; zur Zeit erscheint von ihm, als Frucht einer dreissigjährigen eingehenden Sammeltätigkeit: „Deutsches Kinderlied und Kinderspiel". Lewalter hat auch die bisher noch nie schriftlich fixierten, sich unter den Schwälmer Spielleuten von Geschlecht zu Geschlecht forterbenden packenden „Schwälmer Tänze" zum ersten Mal aufgezeichnet. H.

London. Eine Neuerung, die im Theaterleben Londons eine Revolution hervorrufen soll, wird Hammerstein an seiner Oper durchführen. Er will, wie aus London gemeldet wird, zum ersten Male auch den ärmeren Kreisen die Wunder einer grossen Oper zugänglich machen. Während bisher bei Opernvorstellungen stets sehr erhöhte Preise gefordert wurden, hat er nunmehr eine Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen" mit allerersten Kräften zu gewöhnlichen Theaterpreisen gegeben und wird diese Neuerung auch weiterhin durchführen. „Ich glaube", erklärte Hammerstein in einem Interview, „dass es Millionen von Londoner Arbeitern gibt, die bisher keine Oper sehen konnten wegen der hohen Preise. Glauben Sie ja nicht, dass bei meinen reduzierten Preisen auch die Leistungen reduziert werden. Künstler, Chor, Dirigenten, Orchester, Ausstattung — alles wird auf demselben hohen Niveau wie bisher bleiben. Nur die Preise werden verringert".

Magdeburg. „Im Maien", eine Sinfonietta des Leipziger Tonkünstlers Curt Beilschmidt, wurde im Kaufmännischen Verein zu Magdeburg vom Kgl. Musikdirektor Krug-Waldsee mit dem städtischen Orchester mit bestem Erfolge zur Uraufführung gebracht. Der Komponist durfte sich mehrere Male zeigen.

Paris. In der Komischen Oper hatte die Oper Sylvio Lazzaris: Die Aussätzige bei der Generalprobe Erfolg. Der schwache dritte Akt verringerte etwas den guten Eindruck der beiden ersten Aufzüge.

Strassburg. Der in Dresden lebende Komponist Botho Sigwart hat eine Sinfonie in Cdur für Orgel und Orchester vollendet, die ihre Erstaufführung in diesem Frühjahr in Strassburg erleben soll. Der Organist Albert Schweitzer, der bekannte Bachforscher, wird die Orgel dabei übernehmen.

Wien. Hier soll vom 21. bis 28. Juni eine Musik- und Theaterfestwoche stattfinden, die durchaus österreichisches Gepräge tragen soll. In der Hofoper werden Opern von Mozart und Smetana, sowie Schuberts Esdur-Messe, im Hofburgtheater werden Dramen von Grillparzer und Anzengruber aufgeführt, in den Philharmonischen Konzerten eine Sinfonie von Haydn, die neunte Sinfonie (Uraufführung aus der Handschrift), die vierte Sinfonie von Brahms, die neunte Sinfonie von Bruckner, Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis, Mozarts Sinfonie in drei Sätzen, sowie die neunte Sinfonie von Beethoven, dazu Festaufführungen von Raimunds Verschwender und der Krönungsmesse von Liszt.

Würzburg. In einer aus den ersten Kreisen der Stadt einberufenen Versammlung wurde ein Verein für Volkskonzerte gegründet. Der Verein wird alljährlich drei bis vier Konzerte zu billigem Preise veranstalten, um auch dem minderbemittelten Publikum den Besuch künstlerischer, hauptsächlich klassischer Musik zu ermöglichen.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Anton J. Benjamin, Hamburg:

Kruse, H., Des Cellisten Repertoir. Sammlung ausgewählter Stücke für Cello und Klavier revidiert und mit Fingersatz versehen. Band I Opern- und Melodienschatz M. 2.— netto. Band II Perlen aus der Literatur M. 2.— netto.

Verlag von Ernst Bisping, Münster i. W.:

Erdensohn, Paul, op. 26. Tägliche technische Studien für die Violine zur Ausbildung des rechten Handgelenkes und der linken Hand. Zweite veränderte und vermehrte Auflage M. 1.50.
— op. 27. 18 melodische Etüden für die Violine in den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten in der ersten Lage M. 2.—.
— op. 28 Novelleten. Sechs instruktive melodiöse Vortragsstücke für Violine in der ersten Lage mit Klavierbegleitung M. 2.50.

Noren, Heinrich G., op. 32 Singende Weisen. Sechs Stücke für Violine und Klavier 2 Hefte à M. 1.50.

Verlag von Rich. Bong, Berlin:

Kinsky-Palmay, Gräfin Ilka, Meine Erinnerungen. Mit 36 Bildnissen. Deutsch von Heinrich Glücksmann. Geheftet M. 3.—; gebunden M. 4.—.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig:

Grunsky, Dr. Karl, Die Technik des Klavierauszuges. Entwickelt am dritten Akt von Wagners Tristan. Geh. M. 7.—; gebd. M. 9.—.

Liszt, Franz, Musikalische Werke. Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung II. Pianofortewerke: Etüden für Pianoforte zu zwei Händen Band III M. 15.—.

Rutz, Dr. Ottmar, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Mit einem Bilderanhang. Geh. M. 12.—; gebd. M. 15.—.

Wagner, Richard, Eine Faust-Ouvertüre für grosses Orchester. Taschenpartitur M. 1.50 n.
— Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe. Liefg. 1 und 2 à 50 Pf. (Vollständig in 24 Liefgn. zu je 50 Pf., Gesamtpreis M. 12.—.)

Verlag von Oluf By, Kristiania:

Haarklou, Johannes, op. 27. Poetische Klavierstücke Kr. 1.50.
— op. 25. Hymne: „Das ist der Tag, den Gott gemacht. Für gemischten Chor mit Orgel (ad lib.) Klavierauszug Kr. 1.50, Chorstimmen à Kr. 0,15.

Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand u. Leipzig:

Bossi, M. Enrico e Giovanni Tebaldini, Racolta di Studi per Organo estratti dal Metodo teorico-pratico. 5 Bände à M. 2.— netto.

Frontini, F. Paolo, Album de Morceaux favoris pour Piano. Cah. III, IV à M. 2.50 netto.
— Petits Tableaux pour Piano Ire Série. No. 1—5 kplt. M. 2.— n. IIe Série No. 6—10 kplt. M. 2.— n.
— Morceaux pour Piano. VI. Série. No. 51. Feuille d'album — No. 52. Le moulin — No. 53. Melodia popolare siciliana — No. 54. Grand' mère qui danse. IIe Menuet — No. 55. Prière — No. 56. Doux souvenir — No. 57. Danse fantastique — 58. Danza sacra orientale — No. 59. Addio! — No. 60. Chanson paysanne à M. 1.30.

Neue Kompositionen

Illiachenko, A. Op. 2. Trois Morceaux pour Piano. (No. 1. Prélude, M. 1,50. No. 2. Quasi Mazurka, M. 1,20. No. 3. Feuillet d'Album, M. 1,—). Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.

Suk, Váša. Nocturne pour Piano (Preis M. 1,20). Ebendort.

Mit seinen „Trois Morceaux" op. 2 stellt sich mir A. Illiachenko zum ersten Male als Komponist vor. Seine Musik trägt zwar ziemlich eklektischen Charakter — man könnte, ohne dass man erst viel zu suchen brauchte, eine ganze Reihe klassischer und moderner Vorbilder namhaft machen —, aber sie ist äusserst warmherzig empfunden und lässt auf ein weiches Gemüt schliessen. So ist auch die zweite Nummer, „Quasi Mazurka", was der Komponist, wie der Titel verrät, wohl gefühlt hat, mehr Stimmungs- als Tanzmusik geworden. Viele harmonische — oder vielmehr unharmonische — Spitzen wird der Komponist abzuschleifen sich noch bemühen müssen. Immerhin fällt seine Neigung angenehm auf, die weite Heerstrasse der Konvention zu meiden. Für gefühlsreiche Klavierspieler, die über einen mittleren Grad technischer Fertigkeit verfügen, sehr empfehlenswerte Stücke.

Váša Suks „Nocturne" verrät einen feinsinnig empfindenden Musiker, der ganz aus der romantischen Schule hervorgegangen zu sein scheint. Seine formale Vollendung, seine melodische Linie und die Vorsicht in der Akkordik lassen darauf un-

bezweifelbar schliessen und lassen es ihm verzeihen, dass er auch nicht im geringsten versucht, seine eigene Persönlichkeit aus diesem Gesichtskreis herauszustellen.

Reinecke, Carl. Op. 111, No. 4. Schön Astrid. Melodram mit Klavierbegleitung (Romanze von M. Graf Strachwitz). M. 1,50. Leipzig, Fr. Kistner.

Wer kennt Carl Reinecke als Melodramkomponisten? Freilich muss es noch als ein „früheres" Werk angesprochen werden, dieses op. 111, das ganze vier Melodramen enthält (ausser dem oben genannten noch: „Der Mutter Gebet", Ballade von W. Alberti, „Schelm von Bergen", Ballade von H. Heine und „Der weisse Hirsch" von L. Uhland). Nur aber gerade das vorliegende Werk ist, wie wir erfahren, nachkomponiert (1909) und später eingereiht worden. Es wäre nun recht verlohnend für Rezitatoren, einmal auf Entdeckungsreisen in bewusster Richtung auch bei diesem Komponisten zu gehen; denn einesteils ist bekanntlich die gute Literatur auf dem melodramatischen Gebiet gar nicht so reichlich vertreten, andererseits zeichnen die vorteilhaften Kriterien, die wir an den meisten Kompositionen Reineckes zu schätzen wissen, auch die Komposition der vorliegenden vierten Nummer des Gesamtopus aus — als da sind: echt balladenhafte Knappheit der Konzeption, melodische und harmonische Durchsichtigkeit, sorgfältige Stimmenführung und ein feinkultivierter Klangsinn für das jeweilige Instrument. Dazu kommt, dass sich der Begleitpart trotz des vortrefflichen Klaviersatzes, wie sich das für ein Melodram als besondere Notwendigkeit ergibt, als durchaus orchestral erfunden und empfunden dokumentiert, und es ist deshalb nur schade, dass ihn der Komponist nicht instrumentiert hat. Die Ballade des leider zu wenig geschätzten und gekannten Grafen Strachwitz ist kurz und packend und leistet so schon von vornherein einem Deklamator, der sich auf sein Handwerk versteht, für eine zündende Wirkung Gewähr.

Aus: Morceaux choisis pour Violon et Piano (Mailand und Leipzig, Carisch & Jänichen).

No. 78. **Porzio, F. P.** Romanza. M. 1,60.
No. 93. **Robelt, T.** Dernière Sérénade. M. 1,60.
No. 94. **De Sanctis, V.** Mazourka-Fantaisie. M. 1,75.
No. 95. **Nuti, D.** Gavotte. M. 1,30.
No. 96. — — Moto perpetuo. M. 1,30.

Aus den hier vorliegenden „Morceaux choisis" ist die deutliche Absicht des Verlags ersichtlich, den Violinspielern eine leicht verdauliche Kost zu bieten, ohne doch dem Seichten und Oberflächlichen stattzugeben. In diesem Prinzip liegt natürlich die Bevorzugung gefälliger Unterhaltungsmusik begründet. Darüber hinauszukommen versucht indes fast jeder von den oben genannten Komponisten. Porzio durch eine eigentümlich zwischen Moll und Dur schwankende (nicht immer logisch ganz einzusehende) Färbung, Robelt durch immerhin aparte Harmonisierung seiner sehr graziösen Serenade (De Sanctis lässt mich wegen mancher Konventionalitäten ziemlich indifferent). Nuti wusste besonders seinem Haupt- und Seitenthema gewisse Reize, die allerdings ziemlich harmlos sind, zu verleihen. Die Sächelchen sind (bis auf die leichte Serenade Robelts) ziemlich sorgfältig mit Fingersätzen und Bezeichnungen für die Stricharten versehen, Momente, die auch auf die Verwendung beim Unterricht hinweisen.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 17. Februar 1912, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Johann Sebastian Bach: a) Dorische Toccata und Fuge, b) Komm, Jesu, komm! Motette für 2 Chöre. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Psalm 22: Mein Gott, warum hast du mich verlassen? Motette für 8 stimmigen Chor und Solo.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Als Mitglieder traten ein die Herren: Kapellmeister Walther Schatz, Hamburg; Kapellmeister Dr. Julius Maurer, Heilbronn; Kapellmeister Dr. Alfred Besuch, Osnabrück; Kapellmeister Dr. E. Prätorius, Köln; Kapellmeister Erich Bode, Bergkamen; Kapellmeister Professor Julius Spengel, Hamburg; Kapellmeister Erich Mirsch-Riccius, Zwickau; Musikdirektor Otto Ris, Schaffhausen; Kapellmeister Willy Schweppe, Mülhausen (Els.); fürstl. und städtischer Kapellmeister Franz Wilke, Greiz; Kapellmeister Otto Nikolaus, Olten; Kapellmeister Helmar Kähler, Bremerhaven; Kapellmeister Walther Wohllebe, Stettin; Kapellmeister Georg Zörgiebel, Ludwigslust; Kapellmeister Walther Reinhart, München; Kapellmeister Hans Capito, Salzwedel; städt. Musikdirektor Edmund Joseph Müller, Eschweiler; Kapellmeister Eugen Gottlieb, Bremen; Kapellmeister Karl Berger, Berlin.

An 200 Zeitschriften erging nachstehendes:

Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter (Sitz Nürnberg) hält es für seine Pflicht, angesichts der heutigen Verhältnisse, die Musikstudierenden eindringlichst vor dem Ergreifen der Kapellmeister-Karriere zu warnen.

Der Werdegang des Kapellmeisters erfordert die grössten pekuniären Opfer in bezug des Studiums und der so reichlich bemessenen Wartezeit. Ein grosses Mass von Wissen und Bildung sind unerlässliche Bedingung. Gymnasial- und Hochschulenabsolutorium sind ausser dem ausgedehnten praktischen Fachstudium, unverjährbare Forderungen.

Von den 2400 Kapellmeistern, die zur Zeit in Deutschland, Österreich und der Schweiz tätig sind, haben 1800 ein Einkommen von weniger als 100 Mk. monatlich. Unter diesen sind aber wieder mindestens 1000, die überhaupt keine Entschädigung für ihre Dienstleistungen erhalten.

Am schlimmsten sieht es bei den Theaterkapellmeistern aus. Auf 1000 kommen kaum 150, die ein Einkommen über 4000 Mk. jährlich haben und welche ungeheuere, nervenmordende Anforderungen stellt dieser Zweig des Berufes.

Nicht anders sind die Verhältnisse für die Konzert- und Chorvereins-Dirigenten. Für erstere kommen etwa 120 Institute in Betracht, die ihren Kapellmeistern eine Jahresgage über 3000 Mk. zahlen. Von den Chorvereinen sind es vielleicht 150, die ihren Dirigenten 8—1200 Mk. Jahresgehalt gewähren und ist es doch eine bekannte Tatsache, dass die Direktionen der meisten Chorvereine in Händen von Nichtfachmusikern liegen.

Ganz traurig sieht es im Kapellmeisterberufe um die Versorgung bei Krankheit und Dienstunfähigkeit aus, einige staatliche und städtische Behörden sorgen für ihre Kapellmeister, das ist alles!

Nur ein wirklich grosses Talent mit der Kraft des Entbehrenkönnens, falls es nicht über grosse pekuniäre Mittel verfügt, möge den sorgenreichen Weg der Kapellmeister beschreiten.

Das Stellenvermittlungsbureau für Theaterdirigenten wird nun definitiv eingerichtet, und es fand mit einer Kommission des Deutschen Bühnenvereins wegen Benutzung des Bureaus bereits eine Besprechung statt.

Diejenigen Mitglieder, welche auf Vermittlung von Engagements reflektieren, werden gebeten, folgendes einzusenden:

1. Photographie,
2. Bildungsgang, Lebenslauf und bisherige Tätigkeit,
3. Repertoireverzeichnis,
4. Kritiken.

Alle Angaben so kurz und sachlich wie möglich, am besten in Schreibmaschinenschrift, womöglich in sechs bis achtfacher Ausfertigung.

Für Mai bis September 1913 ist bei vornehmem Ausstellungsorchester die Kapellmeisterstelle mit monatlich 800 Mk. Gehalt zu besetzen. Eigenes Notenrepertoir für 42 Mann, grosse Konzertroutine und elegante Erscheinung Bedingung. Offerten sofort an unser Bureau zu senden.

Der Vorsitzende:
Ferdinand Meister, Nürnberg, Bayreutherstr. 8.

Die nächste Nummer erscheint am 22. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 19. Februar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 8

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 22. Febr. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die häusliche Musikpflege als Kulturfaktor

Von Konzertmeister **Amadeo v. d. Hoya**

Im Verlaufe der letzten zehn Jahre hat die Reihe der Instrumentalsolisten, sowie jener Berufsmusiker, denen der solistische Wirkungskreis Studienziel war, einen Zuwachs erfahren, welcher, anderen Kunstzweigen gegenüber gehalten, ohne Parallele dasteht. Hieraus ist ein arges Missverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage erwachsen, sowohl in wirtschaftlicher, wie auch ideeller Beziehung. Die immerhin beschränkten Kreise der ästhetisch Aufnahmefähigen sind durch das überreichlich Gebotene ermüdet und die Mitläufer der Modebildung — prozentual stark überwiegend — zufolge ihres geringen Aufnahmevermögens übersättigt. So bewegt sich die öffentliche Normierung der Leistungen merkbar, wenn auch uneingestanden, in der Richtung der Oberflächenwirkung, wie überall dort, wo die Steigerung nervöser Reizbarkeit mit einem Rückgang der natürlichen Kraftquellen in ursächlichem Zusammenhang auftritt. Eine gewaltsame Steigerung, sowohl in technischer wie auch dynamischer Beziehung gehört zu den hervortretenden Merkmalen moderner Darbietungen; hingegen ist ein Rückgang des tieferen Empfindungsmoments, sofern es auf die ursprüngliche Quelle innerlich bedingter Notwendigkeit zurückzuführen ist, unzweifelhaft festzustellen.

Insoweit das Vorgesagte auch auf die breiteren Hörerkreise zutrifft, liegt die Begründung dafür zum Teil auch in der noch mangelhaften Erweckung und Vorbildung jener für die Aufnahme musikalischer Werte vorbedingten Faktoren. Unverhältnismässig hochgesteckte technische Ziele im Privatstudium einerseits, andererseits die Verseichtung des Geschmackes durch entmutigtes Zurückfallen auf bequeme, minderwertige Literatur, führten in Dilettantenund Laienkreisen zur Verflachung der häuslichen Musikpflege, in Rückwirkung dessen das Interesse je nach dem allgemeinen Bildungsgrade zur Operette, dem Grammophon und letzlich — als zur ultimo ratio der musikalischen Verödung — zum Varieté hinüberleitete.

Man steht hier den Symptomen eines leidigen Zustandes gegenüber, dessen Ursachen man freilegen muss, um zu einem praktisch wertbarem Standpunkte zu gelangen. In erster Reihe der hemmenden Übelstände sind die L e h r a n s t a l t e n zu nennen. Ohne des Näheren auf die leitenden Gesichtspunkte finanzieller oder sozial-pädagogischer Natur einzugehen, sei auf die M a s s e n a u f n a h m e von Studienbeflissenen hingewiesen; Aufnahmen, welche zu vielfach ohne zureichende Prüfung bezüglich der tatsächlich vorhandenen Eignung erfolgen und bei welchen der geforderte „Befähigungsnachweis" in zahlreichen Fällen für die Gelegenheit erquält wird. Die praktischen Ergebnisse eines solchen Massenstudiums zeigen sich in der Ü b e r f ü l l u n g d e s m u s i k a l i s c h e n M i t t e l s t a n d e s und auch noch weiter abwärts. In diesen Kreisen verbleibt ein bedeutender Prozentsatz, streng genommen, sowohl zum Solisten wie zum Lehrer ungeeignet, muss sich indes aus zwingenden Gründen im öffentlichen Musikbetrieb nach Kräften betätigen, und wird so unfreiwilliger Weise viel zur Ernüchterung und Übersättigung beitragen.

Als moderne Spezialität reiht sich den Lehranstalten neuerdings die V i r t u o s e n s c h u l e an. Ihr extremer Typ kultiviert ausschliesslich rein spieltechnische Aufgaben und sieht das Studienziel im Hinausrücken der Grenzen technischer Möglichkeiten: ausgesprochene Pflegestätten der Prestidigitatur, welche Dr. Korngold-Wien gelegentlich eines Berichtes mit dem trefflichen Worte „Virtuosenfabrik" kennzeichnete. Seit Jahren schon hat die ernsthafte Kritik das Anathema über das technische Spezialistentum ausgesprochen, und dennoch genügte das Erscheinen eines Kubelik, um in Fach- und Laienkreisen das technische Fieber epidemisch aufflackern zu lassen. Wenn auch scheinbar nur als reaktionäre schnell wieder überwundene Episoden zu betrachten, dienen solche Erscheinungen dennoch als Orientierungsmerkmal und erbringen die Bestätigung dafür, dass „unten" und auch wirklich weit „oben" an der alten Wertnorm von der Technik an sich, noch immer mit vollen Kräften festgehalten wird. Schliesslich ist es aber, auf die letzten Beweggründe zurückgeführt, auch ein Beweis dafür, dass technisches Vermögen trotz allem, was man schon diesbezüglich gesprochen, gelehrt und geschrieben hat, noch immer nicht im Verhältnis zur Veranlagung und Mühewaltung zu erwerben ist. Dieses gilt gewisslich nicht nur für die Voraussetzung der Berufsmusiker, sondern im Verhältnis erst recht in Anwendung auf die breiten Kreise des Dilettantismus.

Unter den in Betracht kommenden Verhältnissen bildet die Massenaufnahme von Schülern, schon aus wirtschaftlichen Gründen, die Regel ohne Ausnahme. Freiwillige oder aufgezwungene Konkurrenz zwischen Schulen und Lehrern, nicht weniger die naiv-rücksichtslose Unterwertung der Unterrichtstätigkeit seitens des Publikums

haben den Honorarsatz, selbst an mittlerer Unterrichtsleistung gemessen, geradezu lächerlich niedrig normiert; dass unter solchen Verhältnissen von einer persönlichen Daransetzung seitens der Lehrer nicht wohl die Rede sein kann, bedarf weder der Erklärung noch Entschuldigung. Die Ermanglung einer wenigstens bescheidenen allgemeinen musikalischen Einführung vor Inangriffnahme eines Spezialstudiums, sei es Gesang, Violine oder Klavier, muss übrigens unter den gegebenen Verhältnissen bei der überwiegenden Mehrzahl zu kläglichen Resultaten führen, welche nur insofern bemerkenswert sind, als ihnen mit einer — an anderweitigen Kulturbestrebungen gemessen — beispiellosen Ausdauer standgehalten wird. Berlin besitzt allerdings in dem von Max Battke gegründeten Musikseminar ein Vorbildungsinstitut von Bedeutung; jedenfalls aber lässt das Verständnis des musikalischen Durchschnittspublikums für die Bedeutung solcher Vorbereitungsklassen noch alles zu wünschen übrig. Fehlt es in vorgenannter Hinsicht fast prinzipiell, so ist es bezüglich der elementartechnischen Vorbildung der jüngeren Musikbeflissenen nicht besser bestellt. Das Kapitel von der zulässigen Inferiorität des Elementarlehrers ist übrigens schon mit der gleichen Beredsamkeit und Ausdauer von seiten Berufener in Wort und Schrift verneinend abgehandelt worden, als wie in der Majorität der Laienkreise unentwegt und einsichtslos bejahend daran festgehalten wird. Die musikalisch und technisch ermangelnde Vorbereitung führt nun aber notwendigerweise zu einer mehr oder weniger hartnäckigen Hemmung der natürlichen Entwicklungsmöglichkeiten und verleitet — unter bescheideneren Verhältnissen — zu den Behelfen der Schundliteratur, bei qualitativ gesteigerten Bestrebungen zur verbunzten Behandlung der Meisterwerke. Die erste Kategorie verbreitet die Pflege jener odiosen „Musik fürs Haus“, deren Einfluss eine Geschmacksverelendung zeitigt, an welcher auch später zugeführte wertvolle Darbietungen wenig zu beheben ermöglichen. Bei den „besseren Spielern“ kann man hingegen beobachten, wie die ursprünglich naive Freude an der selbstgespielten Musik erlischt, ja dass sogar vielfach eine Unfreiheit in der Fähigkeit, wertvolle Reproduktionen subjektiv unvoreingenommen zu geniessen, eintritt.

Es spielen hierbei zumeist Reminiszenzen persönlicher, vorwiegend technischer Misserfolge mit hinein, woraus sich auch die oft zu beobachtende Erscheinung erklären lässt, dass die seitens des Dilettanten am Fachmusiker geübte Kritik sich zumeist mit der technischen Seite der Leistung befasst. Dass unter dem Einfluss solcher Hemmungen übrigens auch ein Rückgang des Musikinteresses in der nächsten Umgebung des erfolglosen Dilettanten sich einstellt, ist eine Tatsache, die ihre Begleiterscheinungen bis auf die Darbietungen der erstklassigen öffentlichen Musikpflege erstreckt. Im öffentlichen Musikbetrieb bedeutet das einen sehr ernstlichen Verlust, sowohl in wirtschaftlicher wie kultureller Beziehung. In ihrer Eigenschaft als Mittel des persönlichen Ausdruckes muss der Musik ein sehr hoher Rang unter den Kulturfaktoren eingeräumt werden, wenn auch die Ausnützung desselben noch praktisch im Rückstande ist. Letztere aber ist notwendig im zunehmenden Masse, und im umgekehrten Verhältnis zur gegenwärtig bestehenden Situation und deren Entwicklungstendenz, nämlich: weniger Berufsmusiker und mehr Dilettanten! Dass dieser in Berufskreisen gewiss befremdlich berührende Satz keine vagen Voraussetzungen ausdrückt, dürfte sich überzeugend aus wenigen charakteristischen Erscheinungen des sozial-kulturellen Entwicklungsganges der Zeit nachweisen lassen.

Die gewaltige Zunahme, welche die musikalische Betätigung in jüngerer Zeit erfahren, muss zweifellos im ursächlichem Zusammenhang gebracht werden mit der in Zunahme begriffenen Steigerung nervöser Erregbarkeit, sowie der mit letzterer verbundenen Intensivierung des Gefühlslebens. Das Bedürfnis, den entstandenen seelischen Spannungen durch Ausdruckgeben Ableitung zu verschaffen, musste sich als treibende Kraft allen Anderen voraus, — wenigstens so weit die Allgemeinheit in Bracht kommt, — der Musik bedienen. Als unmittelbarstes Medium des Ausdruckes ermöglicht sie es ja, selbst unter primitiven, andere Ausdrucksmittel ausschliessenden Vorbedingungen, unmittelbar aus der Quelle inneren Erlebens zu schöpfen, und musste demnach als Mittel der subjektiven Befreiung gegenüber der Überbürdung mit abstraktem Material intellektueller Natur notwendig allgemeiner in Aufnahme kommen; wie sich denn überhaupt dem in alle Betätigungszweige des modernen Lebens eindringenden kommerziellen, ja kritizistisch spekulativen Geist zum Gegensatz, ein Bedürfnis des wenigstens zeitweiligen subjektiven Sichloslösens immer mehr bemerkbar macht.

Diese Gesichtspunkte gelten jedoch ganz besonders als Erziehungs- und Entwicklungsfaktoren für die heranwachsende Jugend. Die Wertstellung einer vernünftigen Musikpflege während der Studienjahre kann annähernd ermessen werden, wenn man u. a. nur die negative Seite des auf Körper und Geist statthabenden Einflusses des modernen Schulbetriebes unter Betrachtung stellt. Die strenge Schuldisziplin, unter welcher ohne Ermöglichung einer zureichenden Individualisierung bedeutende Aufgaben täglich verarbeitet werden müssen, ist dazu angetan, die spontane Betätigung der natürlichen Gefühlskräfte zu unterbinden, und damit das überwiegend unter dem Druck eines zwangsweise betätigten Interesses sich aufrollende Lebensbild seiner besten Werte zu berauben. Aber auch die Regenerationsfähigkeit der Kräfte, welche unter gewissen physiologischen Vorbedingungen im wesentlichen von der gesund-freien Betätigung des Gemütslebens abhängig ist, wird vermindert, wenn jenen sich speziell in der Jugend rapide entwickelnden Spannungen nicht Mittel und Wege zur Ableitung geboten werden. Schliesslich setzt eine solche Stagnierung die Elastizität der Geisteskräfte herab, besonders wenn die Hemmung nach der passiven Seite zu wirksam wird.

Wohl haben schon Schulmänner von fortschrittlich-humaner Gesinnung, u. a. der bedeutende Reformpionier des Schulwesens, Prof. Gurlitt-Berlin, den ersatzlosen Wert der Musikpflege als Erziehungsfaktor anerkannt und gefördert, doch ist merkwürdigerweise gerade in Deutschland eine, wenn auch vielfach nur passiv ablehnende Haltung unter den Pädagogen höherer Schulen der praktischen Ausübung der Musik gegenüber anzutreffen. Das einstmals vielleicht nicht ohne teilweise Berechtigung behauptete „Germania non cantat“ ist der populären Praxis gegenüber schon längst nicht mehr aufrecht zu erhalten, wenngleich auch die allgemeine Musikpflege in Hinsicht auf die Volksinstinkte slavischen und romanischen Völkern gegenüber bemessen, in Deutschland als Stiefkind bezeichnet werden muss. Jedenfalls aber ist's ein teures Adoptivgut geworden, welches nicht ohne Verlust unersetzlicher Werte begeben werden könnte.

Man hat seit einer Reihe von Jahren in der Pflege sportlicher Betätigung eine Abhilfe für die Gefahren der Erziehungsjahre gesucht, und auch zum grossen Teile gefunden. Wenn nun in dieser Abhandlung der schon längst gebührend bewerteten sportlichen Pflege Er-

wähnung getan wird, so kann dies nur in bezug auf die Wirkung zulässig sein, welche der Sport bei gesteigerter einseitiger Pflege auf die Entwicklung des Charakters in ästhetischer Beziehung nimmt. Vielfache Erfahrungen sprechen dafür, dass durch die extreme Ausübung des Sports die Empfänglichkeit für speziell musikalische Emanationen, sowie die Freudigkeit zur eigenen musikalischen ausübenden Betätigung, beträchtliche Einbusse erleidet. Der zerstörende Einfluss, welchen die stark gesteigerte Ausübung des Sports in ästhetischer Hinsicht ausübt, wird wohl nicht zu Unrecht auf Rechnung der einseitig entwickelten Überwertung des rein physischen Mutes sowie körperlicher Geschicklichkeit zu setzen sein. Andererseits hat man in Sportkreisen ja auch der Musikpflege gegenüber den Vorwurf erhoben, dass sie einen verweichlichenden Einfluss nehme und zu Sentimentalität und Schlaffheit in intellektueller Beziehung führe. Dieser Behauptung ist nur in ganz besonderen Fällen nicht zu widersprechen, jedenfalls kann aber solcher Gefährdung unschwer vorgebeugt werden, und zwar durch freudig-verständnisvolle Vereinigung beider Bestrebungen; das ausgleichende Mass dürfte sich dann ganz von selbst herstellen. Die Möglichkeit einer schädigenden Wirkung der starken musikalischen Betätigung indessen überhaupt abzuleugnen, würde Mangel an Erfahrung bekunden. Es braucht ja da nur auf die Umstände hingewiesen zu werden, unter welchen sich die „nebenbei" betriebene, und ach so bescheidene musikalische Unterweisung vollzieht. Die Folgen, welche sich ursächlich aus schlechter, bezw. unzweckmässiger technischer Funktion am Klavier oder der Geige für das Nervensystem des Schülers ergeben, sind allein in Anbetracht der bestehenden grösseren Reizbarkeit der Nerven sowie der wesentlich erhöhten Inanspruchnahme der Reservekraft in gesundheitlicher Beziehung erheblich tiefgreifender als wie selbst in ärztlichen Kreisen angenommen oder zugestanden wird. Wäre es nicht in Hinsicht auf die gebotene Raumbeschränkung unzulässig, hier näher auf die Entstehungsursachen der letztberegten Erscheinungen einzugehen, man könnte daraus unter alleiniger Berücksichtigung der Misere der häuslichen Musikübungen einen Beitrag liefern zur aktuell gewordenen Frage der „Studien-Nervosität".

So sehr auch ein Blick über den gegenwärtigen Stand des allgemeinen Musikbetriebes deprimieren mag, so wird doch die Erkenntnis, dass es sich hier um ein Übergangsstadium — wenn auch brutaler Natur — handelt, einigermassen befreiend wirken, besonders insofern Wunsch und Tatkraft angeregt werden zur Ermittlung jener Massnahmen, welche die üblen Phasen dieses Überganges abkürzen oder zu beschleunigen vermögen. Der schon bis zur Unkenntlichkeit vergewaltigte Begriff „Reform" muss ganz ausser Betracht fallen. Die Auswüchse, welche sich im Musikbetrieb entwickelt haben, kann man weder ausmerzen, noch mit Aussicht auf absehbaren Erfolg zu veredeln suchen. Sicherung des Erfolges ist nur allein aus der Pflege der Jugendbildung zu erwarten; denn nur aus diesem Angelpunkt wird es möglich werden, die bestehenden und noch leider entwicklungsfähigen Mißstände durch die Gesundung des Nährbodens zu beheben.

Eine Pflege des Nachwuchses im vorberegten Sinne ist indes nur mittelst einer durchgreifenden Massnahme zu erzielen, nämlich: eine Verbesserung der Mittel zur Hebung der privaten, bezw. häuslichen Musikpflege.

Vor allem kommen hier zwei Faktoren in Betracht, deren Wirksamkeit für die ganze Bestrebung entscheidend ist. Es sind dieses erstens: die qualitative Hebung des musikalischen Lehrstandes und zwar hier in allererster Linie des Elementarlehrers, zweitens: die Popularisierung der Bewertung einer theoretisch-praktisch musikalischen Vorbildung und deren allgemeine Zugänglichmachung. Viel vortreffliche Erziehungsarbeit ist in den letzten Jahren geleistet worden, sowohl im Dienste der höheren musikalischen Kultur, als auch zur Verbreitung solcher Kultur in deu weitesten Kreisen.

Alle diese Anregungen haben es wohl ermöglicht, das Musikbedürfnis bei vielen zu erwecken, ja sie haben es durchzusetzen vermocht, diesen Kulturzweig in den Bereich der Modeströmung zu bringen und dadurch Aufnahme erzwungen in Schichten, zu welchen den Kulturbestrebungen kein anderer Schlüssel als eben die Bildungsmode in absehbarer Zeit Eingang verschafft. Indessen die Anteilnahme wertvollerer Art, welche hier angeregt werden konnte, musste sich vorwiegend auf das rezeptive Moment beschränken, da diejenige Form der Betätigung, welche sich der Musik als Mittel des Ausdruckes von persönlich Erlebten bedient, unter den obwaltenden Verhältnissen bisher nur in so unzureichendem Masse — der Qualität nach — zugänglich gemacht war, und der wirkungsvollste Faktor unserer Entwicklung und Bereicherung: die Selbstbetätigung, nur zur Oberflächenwirkung gelangen konnte. Das, was Hans von Bülow in einer gereizten Stunde als „musikalische Maul- und Klauenseuche" brandmarkte, sollte doch schlimmstenfalls nur ein Stadium der Kinderkrankheit im Entwicklungsgang kennzeichnen. Da sich indessen der Lehrbetrieb nur ausgebreitet, aber nicht entwickelt hat, dürfte man fast befürchten, dass diese Krankheit eine chronische werde. Hiergegen gibt es nur eine Abhilfe: den Weg zugänglicher machen, indem man die Mittel qualitativ verbessert. In erster Linie kann nur der Lehrer hier eine praktische Wirkung erzielen, muss aber zu solcher Wirksamkeit erst selbst durch geeignetere Schulung als bisher qualifiziert werden.

Der Kardinalfehler liegt darin, dass ein grosser Prozentsatz der Musiklehrer heute noch ausserstande ist, eine wirklich zweckdienliche, technische und formale Schulung zu vermitteln; denn technisches Können und Kenntnis der Elemente ist und bleibt unweigerlich die Vorbedingung, ohne welche die edelsten Ziele, bei trefflichstem seelischen Vermögen, unerreichbar bleiben. Wie soll es möglich sein, die Freude an einem musikalischen Gebilde zulässiger Qualität auch nur im bescheidensten Masse persönlich zu jener freien Entfaltung gelangen zu lassen, welche als unerlässliche Vorbedingung zur inneren Beteiligung an jeder Selbstbetätigung ideelleren Zweckes gefordert werden muss, wenn der Mechanismus nur unter relativ grobem Zwange sowie durch ein Wirrnis unklarer Direktiven hindurch zu betätigen ist.

Angesichts dieser bei der überwiegenden Anzahl von Musikbeflissenen auftretenden Übelstände, auf die bekannten Erwägungen ungleicher technischer Veranlagung, sowie des Fleissverhältnisses hinzuweisen, hiesse den Sachverhalt nach höchst oberflächlichen Merkmalen erklären zu wollen. Nicht etwa Leistungen höherer Klasse, auch nicht erquälte Durchschnittsleistungen mittlerer Qualität kommen hier in Betracht, sondern allein die Forderung: dass der Schüler in den Stand gesetzt werde, auch die bescheidenste Darbietung unter Bedingungen zu bewältigen, welche nicht aus Gründen technischer Hemmungen die freie innere Be-

teiligung am Gehalte des Tonbildes ausschliessen.

Was immer auch an höheren Schulen sowie im erstklassigen Privatunterrichte an bedeutenden Resultaten gezeitigt wird, so sind doch, was Elementar- und Mittelunterricht breiter Frequenz anbelangt, die praktischen Ergebnisse so erbärmliche, dass an diesem Übelstande die ganze Entwicklung der häuslichen Musikpflege in weitesten Kreisen scheitert.

Jede künstlerische Darbietung setzt ein Auditorium voraus, dessen Aufnahmsfähigkeit im ungefähren ästhetischen Niveau der gebotenen Leistung liegt. Nun ist zwar nicht zu leugnen, dass die Bildung des musikalischen Geschmackes auch ohne Beihilfe des Studiums auf einem Instrument erzielt werden kann, selten jedoch über einen Grad oberflächlicher Mittelmässigkeit hinaus, besonders wenn daneben auch jede theoretisch-praktische Vorbildung versäumt wurde. Wer aber letztere sich angeeignet, der wird nur ungern auf die Ermöglichung Verzicht leisten, Gehörtes und Durchlebtes, wenigstens in bescheideneren Grenzen wiedergeben zu können. Wo aber beides fehlt, da wird das Niveau des ästhetischen Bedürfnisses unfehlbar ein niederes bleiben, und persönlicher Geschmacksrichtung entsprechend ihr musikalisches Ziel in der Operette sowie der Varietémusik verkörpert finden. Die Zahl der ernst zu nehmenden Musiker von Beruf ist in rapider Zunahme begriffen; ihr Auditorium aber wird, ohne zureichende Pflege des Nachwuchses, immer kleiner werden, so dass die schon heute bestehende bitter ernste Kalamität des Missverhältnisses zwischen Angebot und Nachfrage, Künstler und Publikum zu einem wirtschaftlichen Zusammenbruche führen muss, welcher einem der vitalsten Kulturfaktoren zu unübersehbarem Schaden gereichen wird.

Der Erhaltung und Entwicklung der Musikkultur entspricht es nicht, dass eine Anzahl von Mode-Sängern und -Instrumentalisten hinreichend zugkräftig bleibt, um der Befriedigung ihres Ehrgeizes sowie den finanziellen Ansprüchen Genüge leisten zu können, sondern es bedarf eines lebendigen Interesses, eines gemeinsamen auf breitester Basis wirkenden Verhältnisses zwischen den beruflichen Führern und jenen, welche zu den Gefilden der Kunst erbauungs- und befreiungshalber hinaufsteigen wollen, wenn anders die Musik als mächtigste Befreierin aus den Fesseln des Daseinskampfes zu siegreicher Ausbreitung gelangen soll!



„Die verschenkte Frau"

Komische Oper in drei Aufzügen, nach einem Entwurf von F. Antony, Text von Rudolf Lothar, Musik von Eugen d'Albert

Zum ersten Male im Wiener Hofoperntheater aufgeführt am 6. Februar 1912

Ort der Handlung: ein ländliches Wirtshaus in dem weinberühmten Bergstädtchen Frascati nächst Rom. Zeit: 18. Jahrhundert. Die eigentliche Pointe des Stückes: die enorme Ähnlichkeit zweier Zwillingsschwestern, welche man unwillkürlich miteinander verwechselt und die, da stets nur je eine auf der Bühne erscheint, wie in Lecocqs Operette „Giroflé-Girofla", von derselben Darstellerin gegeben werden: in Wien von der geistreichen, spielgewandten Frau Gutheil-Schoder. Die eine Schwester, Beatrice, hat den mürrischen, bigotten Wirt Antonio (in der Hofoper: Hr. Haydter) geheiratet, der sein ganzes Gesinde und nicht zum mindesten als ländlicher Othello sein gutes, ihn wahrhaft liebendes Weib tyrannisiert. Die andere Schwester Felicia, um die einst bei ihrem Vater Luigi (Hr. Betetto) vergeblich der Komödiant Zaconietto (Hr. Hofbauer) geworben, ist mit demselben durchgegangen und — nachdem sie sich heimlich mit ihm verehlicht — als Colombine der Star seiner herumreisenden Truppe geworden. Beatrice, die es zu Hause kaum mehr aushält, schliesst sich auf den Rat des jovialen Kapuziners Fra Angelico (Hr. Schrödter) einer Wallfahrt zur nahen Kapelle der heiligen Anna an, um von der letzteren eine Milderung im Benehmen ihres Eheherrn zu erflehen. Kaum hat sie mit der Prozession die Szene verlassen, als auf derselben Zaconietto mit seiner ganzen Schauspielergesellschaft erscheint. Felicia ist hauptsächlich mitgekommen, um den ihr bisher vorenthaltenen Segen des greisen Vaters zu ihrer Heirat zu erflehen und erfährt nun von ihrer jüngsten Schwester Teresa (Frau Kiurina), von der sie sofort für Beatrice gehalten wird, der letzteren trauriges Ehelos.

Im Einverständnis mit Teresa, die sie mit Beatrices Kleidern versieht, und mit ihrem Gatten Zaconietto, der sich für den soeben angekommenen neuen Gutsherrn Antonios ausgibt, beschliesst Felicia dem Schwager gegenüber die Rolle der misshandelten Schwester zu spielen. Es gelingt vortrefflich: Antonio hält Felicia durchaus für Beatrice, gerät aber von anfänglichem Erstaunen in höchste Wut, als sein bisher so demütiges Weib nunmehr ganz andere Seiten aufzieht — z. B. als er mit dem Stock auf sie losgeht, mit der Heugabel repliziert — und überdies mit dem stutzerhaft gekleideten Zaconietto, dem vermeintlichen Gutsherrn, auf das Ungenierteste kokettiert. Als er nun gar (in einer Mondscheinszene des 2. Aktes) das Paar in einem zärtlichen Tête à tête überrascht, schäumt bei ihm der Becher über. Statt aber, wie nun das Gesinde fürchtet, die Treulose zu töten, überlässt Antonio, um einem alten Gebrauch nachzukommen, der ein Geschenk an den neuen Gutsherrn bedingt, eben als ein solches Geschenk, Beatrice an Zaconietto! Allerdings bereut er gleich darauf seine Voreiligkeit, völlig verblüfft darüber, dass nicht nur der so kostbar bedachte Fremde, sondern auch die verschenkte Frau selbst „herzlich gern" in den sonderbaren Handel eingehen. Als nun gar die beiden letzteren, einen süssen Zwiegesang anstimmend, von Antonios eigener Dienerschar ins Brautgemach geleitet werden, endet mit einem tragikomischen Verzweiflungsausbruch des unglücklichen Wirtes, der auf einmal gar nicht begreifen kann: „dass er sein Weib verschenkte", der zweite Akt.

Im dritten Akt klärt sich alles auf. Antonio, von der rückkehrenden Beatrice über den wahren Sachverhalt unterrichtet, verspricht, nun ein Musterehegatte zu sein, Felicia erhält endlich den Segen des alten Vaters für ihre Verbindung mit Zaconietto, an welchem Segen aber auch noch ein jüngeres Liebespaar teilnimmt: Teresa als Braut des schmucken Scapino, eines der Mitglieder von Zaconiettos Truppe. So der mindestens die handelnden Personen auf der Bühne vollbefriedigende Schluss.

Und die Musik zu dieser im Grunde doch etwas bedenklichen Verwechslungs-Komödie? Sie schliesst sich überall dem mehr operetten- als opernhaften Gange der Handlung geistreich-charakteristisch an, ohne irgendwo durch sich selbst als neuartige, individuelle Erfindung zu interessieren. Anklänge über Anklänge an bekanntes, schon oft Gehörtes, wenn man auch die Vorbilder nicht sofort zu zitieren wüsste. Auf die „persönliche Note" des Komponisten wird man, wie es scheint, fernerhin überhaupt in modernen musikalischen Bühnenwerken mehr oder minder verzichten müssen. Dafür erfreuen auch in der „Verschenkten Frau" d'Alberts die von seinen früheren Opern bekannten Vorzüge: seine meisterhafte, spielend leichte Beherrschung gefälliger Dialog-Technik, die farbenreiche Orchesterbehandlung, die feine geistreiche Detailmalerei durch Zusammenwirken vokaler und instrumentaler Elemente, ja in allem dem, besonders im Rhythmischen und Harmonischen, spricht sich die diesmal noch vielfach gesteigerte, selbstbewusste Routine des erfahrenen Theatermannes aus.

Freilich doch eine sehr musivische Partitur, eine Fülle hübscher, liebenswürdiger Einfälle bietend, die leider einen grossen, packenden Zug im Ganzen und höhere wahre Originalität nicht ersetzen können. Am meisten von den drei Akten wirkt der zweite und dieser wieder besonders durch das äusserst geschickt vertonte Duett zwischen Antonio und der ihre Beatrice-Rolle immer übermütiger spielenden und dadurch den Pseudo-Gatten von neuem bezaubernden Felicia. Hier kommt auch die reizende, sangbare Hdur-Melodie, welche sich bereits aus dem bunten Sechzehntelttreiben der echt lustspielmässigen Orchester-Introduktion der Oper vielversprechend hervorhebt, zu ihrer wahren Geltung. Die Ausnützung dieser Melodie, wie nicht minder das köstlich instrumentierte Nachspiel des Duettes in Desdur verrät schon eine Meisterhand. Dagegen könnte eine andere, nur zu gefühlvoll erklingende Desdur-Musik, die des oben erwähnten Mondschein-Duos Felicias und Zaconiettos etwa von Léhar oder Oskar Straus sein, wenn die beiden einmal recht rührselig „die Galerie" ansingen wollen.

Man hat da unwillkürlich die Empfindung, dass der künstlerisch-vornehme d'Albert ein wenig aus der Rolle fällt. Auch sonst passiert ihm das zuweilen in der neuen Oper, von welchen „Entgleisungen" sich dafür freilich manche wirklich gelungenen, feinen Züge um so hübscher abheben, z. B. solche aus der Partie des immer hungrigen und durstigen gemütlichen Bettelmönches Fra Angelico; die schlagende Rhythmik bei Einzug der Komödianten, das erste heftige Aufbegehren Felicias — als Pseudo-Beatrice — wider Antonio, der stimmungsvolle Wallfahrergesang zum Preise der heiligen Anna, Teresas und Scapinos kleines Liebesduett, endlich aus dem 3. Akte das Kinderliedchen Felicias — mit dem sich die verlorene Tochter dem alten Vater zu erkennen gibt — und der die Oper abschliessende echt italienische Tanzchor (eine sogenannte „Forlana").

Die sehr beifällige, bezüglich des 2. Aktes sogar glänzende Aufnahme der Wiener Première ist in erster Linie der ausgezeichneten Doppelleistung der Frau Gutheil-Schoder als Beatrice und Felicia zu danken. Die geistreiche Künstlerin hat sich diesmal — besonders schauspielerisch — selbst übertroffen. Aber auch die übrigen Solopartien (deren Vertreter bereits oben genannt) befanden sich durchweg in den richtigen Händen und die gleich temperamentvolle als feinfühlige Leitung des Ganzen durch Hofkapellmeister Walter, das vorzügliche Spiel des Orchesters, sowie endlich die verständige Regie des Herrn v. Wymetal sorgten weiterhin für das treffliche Gelingen der Erstaufführung, deren günstiger Erfolg allerdings noch keinen dauernden Verbleib der Neuheit auf dem Spielplan verbürgt. Nach dem 2. Akt wurde d'Albert mit den Darstellern wiederholt lebhaft gerufen, nach dem 3. Aufzug, am Schlusse des Ganzen, war der Applaus aber merklich schwächer.

Prof. Dr. Th. Helm

Rundschau

Oper

Barmen

Das wichtigste Ereignis auf dem Gebiete der Oper war im Januar die örtliche Erstaufführung des „Kuhreigens" von W. Kienzl. Wie bei der Ur- und anderen Aufführungen war auch in Barmen ein Erfolg auf der ganzen Linie zu verzeichnen. Durch glückliche Verwendung und Verwertung bekannter Volksmelodien (Kuhreigen: Zu Strassburg auf der Schanz', Revolutionslieder, Marseillaise) versteht der Komponist des Evangelimanns das Interesse der Zuhörer leicht anzuregen und dauernd festzuhalten. Hinzu kommt eine anziehende, wechselvolle Szenenbilder bedingende Bühnenhandlung, welche die Aufmerksamkeit nicht erlahmen lässt. Die Hauptwerte dieses musikalischen Schauspieles, die bis heute eine grosse Anziehungskraft ausgeübt hat, liegen weniger auf dramatischem, als auf dem rein lyrischen (sentimentalen) Gebiete. Um die Aufführung machten sich verdient: Kapellmeister Leo Schottlaender, Regisseur R. Walden, Adelheid Nissen (Marquise), Simon Schwalb (Primus Thaller), H. Maal (König), Rudolf Maly-Motta (Favor).

W. Soomer absolvierte in der Walküre und im Rigoletto erfolgreiche Gastspiele. Der Rosenkavalier erlebte auch im Januar noch verschiedene, gut besuchte Aufführungen.

H. Oehlerking

Dresden

Unsere Oper zehrt jetzt von der Neueinstudierung der „Meistersinger", deren Dekoration, total neue Ausstattung, in so merkwürdigem Widerspruch steht mit Wagners Anweisungen. Die der Neueinstudierungspremière folgenden Aufführungen waren freilich musikalisch nicht auf der gleichen Höhe wie die erste, obwohl gerade später noch eine wichtige Neubesetzung vorgenommen ward, die im Sinne des Kunstwerks eine direkte Forderung war. Frl. Seebe sang endlich die ihr zukommende Partie der Eva, und sie war wirklich „lieblich und hehr"; gesanglich erfüllte sie alle Anforderungen. Die Magdalene war an Frau Bender-Schäfer übergegangen, die gleichfalls ihre Vorgängerin an Gestaltungsvermögen übertraf. Plaschke und Soomer wechseln ab als Hans Hachs; der Soomers ist jedoch bei weitem der bedeutendere; Plaschke lässt die geistig überragende Persönlichkeit des Dichters Sachs nicht erkennen. Frl. v. Catapol lieferte als Ines in der gottlob immer seltener sich präsentierenden „Afrikanerin" und als Nedda im „Bajazzo" neue Beweise ihres annehmbaren Könnens. Frau Barby vom Chemnitzer Stadttheater, bei uns schon als vorzügliche Aushilfe in grossen Partien geschätzt, trat wieder als Agathe im „Freischütz" auf, und, wie es hiess, mit Engagementsabsichten. Sie bot auch in dieser Rolle eine wertvolle Leistung, nur wäre ein Engagement an unser Institut ihr selbst gewiss nicht von Nutzen, da wir schon genügend mit Sopranen (und darunter jüngeren, frischeren) versehen sind, die nicht entsprechend beschäftigt sind. Wie an kaum einem anderen Theater haben wir unter einem übeln Starsystem zu leiden. In der „Aïda" bot Frl. Forti in der Titelrolle eine prachtvolle Leistung, Soomer war gleichfalls vorzüglich als Amonasro. Wilhelm Herold, der bekannte dänische Sänger, gastierte als Turiddu und Bajazzo mit dem grössten Erfolge; er hat hier eine ihn fast abgöttisch verehrende Gemeinde. Gesanglich ist er über den Berg, aber ein temperamentvoller Darsteller bleibt er gewiss.

Dr. Georg Kaiser

Elberfeld

Den Januar-Spielplan des Stadttheaters beherrschte zum Teil das Wagnersche Musikdrama. Wir hörten: Fliegenden Holländer, Lohengrin, Siegfried, die Meistersinger. Neu einstudiert wurden: Hoffmanns Erzählungen, der Postillon, Wildschütz, Regimentstochter. Was solistische Leistungen betrifft, wurde durchweg das gewohnte Mittelmass überschritten.

H. Oehlerking

Krefeld

„Die Barbarina", Oper in drei Aufzügen und einem Nachspiel von Otto Neitzel wurde zum ersten Male am Krefelder Stadttheater am 28. Januar mit grossem Erfolge gegeben. Sie behandelt eine Episode aus der Zeit Friedrich des Grossen. Barbarina, die Königliche Tänzerin an der Berliner Hofoper, fühlt sich dadurch verletzt, dass der König ihr die Bitte um Gnade für einen Freund, der sich ihretwegen im streng verpönten Duell vergangen, rundweg abschlägt. Dieser Freund, der Königlich-preussische Legationsrat Freiherr Coccyi und der Engländer Lord Stuart of Mackenzie sind nämlich Nebenbuhler um die Gunst der schönen Tänzerin. Die abgewiesene Barbarina wird in dem Verlangen, sich zu rächen kontraktbrüchig. In Venedig endlich findet Coccyi sie wieder und erweckt durch die edelmütige Verzichtleistung auf den Gewaltakt des Königs, der von der Republik Venedig die Auslieferung Barbarinas durchgesetzt hat, im Herzen der Tänzerin heisse Liebe. Sie folgt ihm nunmehr freiwillig als Gattin nach Preussen. Doch der König ist noch nicht versöhnt. Barbarina soll noch ein letztes Mal vor ihm tanzen, ehe er das junge Paar wieder in Gnaden aufnehmen wolle. Und trotz des Protestes Coccyis bringt es Barbarina mit Hilfe einer List schliesslich doch dazu, vor dem König zu tanzen. Der König kann nun sein Wort einlösen, und die Königliche Huld wetteifert mit den Strahlen der Morgensonne, die das Schlussbild erhellen.

Neitzel, der mit Glück sein eigener Librettist gewesen ist, darf als Produzent von hohen künstlerischen Werten angesehen werden. Er ist jedenfalls ein Eigengearteter, der das rein Technische souverän genug beherrscht, um all seine harmonischen Gedanken prägnant formulieren und sie alsdann in das gebotene instrumentale Gewand hüllen zu können. Die Franzosen der Gegenwart sind in bezug auf Instrumentationskunst seine Paten gewesen, und das will so viel heissen, dass er stets aus dem Charakter des jeweiligen Instrumentes heraus die Orchesterfarben mit sachkundiger Hand zu mischen weiss. Kein überflüssiger Ballast hindert die Durchsichtigkeit der Polyphonie. Zudem verliert Neitzel niemals den roten Faden allgemeiner Wirksamkeit, so dass Kenner wie Laien in gleicher Weise befriedigt von seinen Werken scheiden. Prächtige Instrumentationseffekte findet Neitzel z. B. in der schillernden Asdur-Ballettweise des zweiten Aufzuges; mit überlegener Kontrapunktik sind ferner die Ensemblesätze behandelt, weich und wohlig erklingt das in satte Farben getauchte Vorspiel zum dritten Aufzug und in rührender Klage ertönt das Bassklarinettensolo nach dem Bekanntwerden des Urteilspruchs der Republik Venedig. Es liessen sich noch viele solch köstlich gelungener Einzelheiten der Partitur aufzählen, — eines steht fest, dass wir in „Barbarina" ein wirkungsvolles Kunstwerk besitzen, das sich so leicht keine deutsche Bühne von Bedeutung entgehen lassen dürfte. Die Aufführung am Krefelder

Stadttheater war hohen Lobes wert. Direktor Pester hatte keine Mühe gespart, die Oper wirksam inszenieren zu lassen. Franz Eilers erwies sich als Regisseur von Geschmack, er hätte aber die stumme Szene zwischen Barbarina und dem König nicht in so unmittelbarer Nähe der Rampe sich abspielen lassen dürfen. Das wirkte denn doch gar zu unglaubwürdig. Else Jülich war in Erscheinung und Spiel eine strahlende, prächtig singende und tanzende Barbarina, Hermann Sommer ein markanter Stuart, Otto Fanger (Coccyi) liess einen echten Heldentenor von grosser Wärme des Klanges vernehmen. Vortrefflich in seiner wohlgelungenen Maske und seinem diskreten und doch vollauf überzeugenden Spiel war Carl Hugershoff als Friedrich der Grosse. Auch die übrigen Mitwirkenden entledigten sich mit grossem Geschick ihrer Aufgaben. Kapellmeister Cruciger hatte sich die Partitur ganz zu eigen gemacht und leitete das gut disziplinierte Orchester mit Temperament und feinem künstlerischem Empfinden. Die Aufnahme der Oper war eine begeisterte. Neitzel musste sich nach dem Schlussbild zusammen mit dem Direktor, dem Regisseur und den Hauptdarstellern immer wieder und wieder dem lebhaftesten Beifall spendenden völlig ausverkauften Hause zeigen. Die Bühnen von Elberfeld, Dortmund und Hannover sollen demnächst für Barbarina an die Reihe kommen.

Fritz Fleck

Leipzig

Im folgenden seien einige Hauptsachen des bisherigen Opernbetriebes dieser Spielzeit, die uns am 1. April den Übergang von der Direktion Volkner zur Intendanz Martersteig bringen wird, hervorgehoben. Nachdem anfangs der Einstudierung und wöchentliche Wiederholung von Richard Strauss', in seltenem Mass den grössten Teil des Personals in Anspruch nehmenden, Rosenkavalier wohl, wie überall, etwas auf den sonstigen Betrieb gedrückt hatte, und ein Lortzing-Zyklus vergleichsweise leichtere Arbeit bot, trat bald neben den übrigen Vorbereitungen für den beabsichtigten Strauss-Zyklus und den beiden Neueinstudierungen zum Mozart-Zyklus zwei moderne Spielopern in den Vordergrund, die musikalische wie an die Spielregie hervorragende Anforderungen stellten.

Diese beiden Neuheiten, „Das heisse Eisen" von Max Wolff und „Der Musikant" von Julius Bittner, jenes unter Marions, dieses unter Dr. Loewenfelds Spielleitung, waren künstlerisch ausgesprochen erfolgreich, ja in der Gesamtdarstellung Musteraufführungen. Zu den Vorzügen, die das Intendantensystem, natürlich auch neben Nachteilen, besitzt, gehört, dass der Intendant wenigstens versuchen kann, ob in solchem Fall der Kassenerfolg nicht vielleicht nach dem toten Punkt der dritten und vierten Vorstellung noch etwas auffrischt. Leider ist ja unserem Publikum die künstlerische Qualität einer Vorstellung insofern vollkommen gleichgültig, als eine Neuheit nicht deswegen besucht wird, weil sie vorzüglich besetzt und einstudiert ist. In beiden Fällen war es jammerschade, dass die enorme Arbeit der Hauptrollen, im ersten Stück Frl. Fladnitzer und Herrn Klinghammer, im zweiten Frl. Sanden, die HH. Urlus und Kase und der bis ums i-Tüpfchen besorgten Regie für nur zwei Abende, wenn ich nicht irre, getan war.

Im Mozart-Zyklus standen die beiden Rokokowerke, Figaro und Cosi fan tutte in der szenischen Leitung von Dr. Loewenfeld und der musikalischen Pollaks weitaus im Vordergrund. Ja, die Verkörperung der beiden Schwestern in der letzteren Oper durch die Damen Sanden und Merrem war in der stilistischen Beherrschung der äusserst schweren Gesangspartien hervorragend, in der Darstellung von allerliebster Feinheit. Dass sich Herr Jäger immer mehr in die leichte, schlanke Tongebung des Mozartstils einsingt und auch die Herren Klinghammer und Staudenmeyer durch die gleiche Tugend zu singen wussten, gab im Verein mit der brillanten Despina des Frl. Fladnitzer und Pollaks köstlich feiner Orchesterbehandlung der Vorstellung den Charakter des Ausserordentlichen. Im Don Juan hinderte die Einheit des Darstellungsstils u. a. etwas der Umstand, dass unser Leporello, Herr Kunze, mit seinem in allen Lagen gleich leicht und metallisch ansprechendem Organ rein stimmlich gewiss einer der besten deutschen Vertreter der Rolle, einen sehr verbreiteten Irrtum über ihre Auffassung teilt. Leporello hat nämlich seine beständige Angst, von den Menschen und Geistern, die seinen Herrn verfolgen, mit gehangen zu werden, andererseits auch die Angst vor diesem leicht aufflammenden Herrn selbst, durchaus ernst zu nehmen (leporello = Häschen) und nur objektiv, d. h. auf die Zuschauer dadurch humoristisch zu wirken. Sobald er in den Fehler der spezifisch norddeutschen (Berliner) Komik fällt, sich selbst und den mithandelnden Personen bewusst Spass dabei zu machen, setzt er sich in den grössten Widerspruch mit dem Originaltext und der Musik Mozarts (am schroffsten im Sextett, wo seine Bitte um Gnade und seine Angstausbrüche im Ensemble gar nicht ernster vertont sein könnten). Wünschenswert wäre bei Mozart eine einheitliche autoritative Regelung des Vorhaltswesens, damit nicht z. B. der Beginn von einer seiner schönsten Melodien: „Ach, ich liebte, war so glücklich" in der „Entführung" durch Weglassung der Vorhalte unkenntlich, ja überhaupt als Melodie nicht mehr kenntlich wird. Neulich hörte man es tatsächlich: es, es; as, as — as, as; es, es, wie die Noten eines Signals. Was die Texte betrifft, so hatte man sich im „Figaro" der enormen Mühe des Umlernens auf Levis meist sehr feine Übertragung in dankenswertester Weise unterzogen. (Als hervorragendste Kräfte waren hier die Damen Merrem und Bartsch und Herr Kase zu nennen). Bei Cosi fan tutte schien die leider den ganzen moralischen Sachverhalt vom 2. Akt ab umkehrende, sonst aber verdienstvolle Bearbeitung Devrients statt der auch in diesem Falle vorzuziehenden Levis zugrunde zu liegen. Beim Don Juan lag der Text, wie an den meisten Bühnen, im Argen; hier sind nun auch wirklich die Schwierigkeiten gehäuft.

Für den Strauss-Zyklus, der uns ja die musikalisch wie szenisch flammensprühende „Feuersnot" zum erstenmal bringen soll, sind nach längerer Pause Salome und Elektra hervorgeholt worden, diese in vollendeter, jene hinsichtlich des Himmels, der Beleuchtung gegen Schluss hin und der Cisternen-Akustik in revisionsbedürftiger äusserer Erscheinung, in beiden als genialer dramatischer Mittelpunkt Frl. Sanden. Über Erwarten gut fügte sich der Orest des Herrn Klinghammer ein, dessen äusserst entwicklungsfähiges Talent sich sonst zunächst in der Spieloper freier zu entfalten scheint, und ausgezeichnet die Klytaemnestra der Frau Grimm-Mittelmann. Über die hohen Verdienste der überaus komplizierten musikalischen und szenischen Leitung und der Hauptdarsteller im Rosenkavalier: der Herren Pollak, Dr. Loewenfeld, Buers und der Damen Sanden und Merrem u. a. wurde seinerzeit hier schon berichtet. Dazwischen kam schon bald nach Beginn der Spielzeit als Zyklus der Ring des Nibelungen und die übrigen Wagneropern (ausser Rienzi) einzeln, wobei sich in das gewohnte treffliche Zusammenwirken der Hauptdarsteller, Frau Rüsche-Endorf, Herr Urlus, Rapp, u. a. nunmehr Herr Buers, Frl. Bartsch, Frau Grimm-Mittelmann neu einfügten. Zurückgetreten ist die eigentliche grosse Oper, was bei der Qualität des älteren Fundus auch als natürlich erscheint. Für jene Opern, die Direktor Volkner nicht opferwillig aus eigener Tasche glänzend neu ausgestattet hat, — das war doch wohl bei allen möglich — sind die vorhandenen Mittel zum Teil recht bescheiden, Himmel und Meer z. B. teilweise in einer Verfassung, die sich mit dem Begriff einer Ausstattungsoper überhaupt nicht vereinigt. Erst allmählig wird, hoffentlich aus dem Vollen heraus, allseitig Zulängliches geschaffen werden können, damit z. B. jemand, dessen Maßstab von mittleren Bühnen herrührt, sich nicht bei einzelnen Bühnenbildern auf einen eingewohnten Grad von Anspruchslosigkeit herunterschrauben muss, denn gerade der Gegensatz: unten ein erstklassiges Orchester, oben zum Teil unaussprechliche Dekorationen, hebt in manchen Szenen jede Einheit des Gesamteindrucks auf. Frappieren muss, dass es hier in der Oper, auch in der ernsten, gestattet scheint, unter den historischen Kostümen (anstatt der künstlerisch oft notwendigen Büstenhalter) alle Auswüchse der modernen Korsettbaukunst zu tragen. Nicht nur stört dies jede zeitliche und örtliche Illusion; es gibt wohl auch niemand, der sich unter einem derart die Schönheit der gottgewollten menschlichen Figur verderbenden Gestell ein edel und gross schlagendes Herz vorstellen kann, wie es die Handlung der klassischen Oper so oft schildert. Auch hier fällt möglicherweise einer Intendanz ein Machtwort leichter als einer Direktion. Sehr nötig für die Würde der Kunst wäre ein solches Machtwort endlich gegen das rücksichtslose Zuspätkommen. Jedes Theater, das sich ernst nimmt, muss die Türen nach Beginn geschlossen halten. Hier waren, wie man hört, die Versuche der Direktion umsonst; eine Intendanz wird es durchsetzen müssen, wenn sie als Herr im Hause gelten will. Von Gastspielen ist das des genialen Musiktragöden von ausserordentlichen äusseren Mitteln J. Boklanoff von der kaiserlichen Oper in Moskau als Rigoletto an erster Stelle zu nennen.

Dr. Max Steinitzer

Konzerte

Berlin

Das Sinfoniekonzert des Blüthner-Orchesters hatte Bruckners siebente Sinfonie in Edur als orchestrale Hauptnummer im Programm. Sie nimmt unter den übrigen acht eine eigentümliche Stellung ein. Der Einfluss Wagners offenbart sich in ihr so stark wie sonst nirgends. Allerdings vornehmlich äusserlich, in der Instrumentation des Adagios und des Schlußsatzes, wo die Einführung der Tuben an das Nibelungenorchester gemahnt, in den vielfachen Tremolos, in einigen charakteristischen Melismen; im Kerne ist der Komponist doch er selbst geblieben. Die Aufführung unter Herrn v. Hauseggers sicherer und feinsinniger Leitung war des Werkes würdig. So klar gestaltet, so klangschön, so warm und gross empfunden wie es hier erklang, wird man das Werk nicht oft zu hören bekommen. Es übte namentlich mit seinen beiden Mittelsätzen, dem tieferusten Adagio und dem herrlichen, von echt Brucknerschem Humor erfüllten Scherzo eine starke nachhaltige Wirkung. Im ersten Teil hörte man Beethovens Klavierkonzert Es dur, von Herrn Walter Lampe mit technischer Sauberkeit, doch ein wenig zu elegant-äusserlich vorgetragen, und die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3.

Herr Nils G. Svanfeldt gab einen Liederabend in der Singakademie. Er besitzt vorläufig nicht mehr als seine klangvolle Tenorstimme, die er nicht ohne Geschick, aber ohne höhere Gesangskunst behandelt. Ebenso ist sein Vortrag gar zu schlicht und kunstlos, um längere Zeit fesseln zu können.

Elsa Riess, deren Liederabend im Klindworth-Scharwenka-saal stattfand, ist allmählich zu einer der anregendsten Sängerinnen gediehen. Voll und kräftig klingt ihre Mezzosopranstimme, technisch gewandt ist sie, geschmeidig für den Ausdruck. Diesen gestaltet die Künstlerin mit hellem Verständnis, warmer Empfindung und gebildetem Geschmack. Eindringliche Wirkungen erzielte sie mit Schuberts „Die Fahrt zum Hades“ und „Allmacht“, auch Brahms' „Alte Liebe“ und „Ach wende diesen Blick“ waren vollwichtige Leistungen.

Von dem Klavierabend des Frl. Ellen Andersson hörte ich Brahms' Rhapsodien h- und g moll op. 79 und Händel-Variationen op. 24. Die Werke erfordern zu ihrer Darstellung ein reiferes Können, als die Konzertgeberin vorerst einzusetzen hat. Weniger schwer ausführbare Stellen gelangen leidlich gut, aber technisch und rhythmisch schwierigere Partien erklangen zumeist unsauber und verwischt. Der Vortrag liess Überlegung und Verständnis erkennen, von innerer Anteilnahme aber recht wenig verspüren.

Das Heermann-Van Lier-Quartett spielte an seinem dritten Kammermusikabend das Lerchenquartett (D dur, op. 64) von Haydn, dessen wundervollem Adagio und naiv heiterem Finale eine besonders schöne Ausführung zuteil ward. Das H dur-Trio (op. 8) von Brahms — mit Herrn Carl Friedberg als trefflichen Vertreter des Klavierparts — und Schuberts d moll-Quartett vervollständigten das gediegene Programm.

In der Singakademie konzertierte die Pianistin Gisela Springer mit dem Philharmonischen Orchester. In der Wiedergabe des a moll-Konzertes von Schumann, das zusammen mit Beethovens G dur-Konzert und einer Reihe kleinerer Klavierstücke von Brahms auf ihrem Programm stand, bot die junge Künstlerin eine achtbare, in vielen Einzelheiten fesselnde Leistung. Fehlt dem Tone mitunter virtuoser Glanz, so ist er dafür durch Innigkeit und Poesie ausgezeichnet.

Im grossen Philharmoniesaal gab Eugène Ysaye unter Mitwirkung des von Herrn Dr. Kunwald geleiteten Philharmonischen Orchesters ein Konzert, das ihm die gewohnten Erfolge eintrug. Er begann mit dem G dur-Konzert (Nr. 3) von Mozart, spielte weiterhin das d moll-Konzert von Vieuxtemps und zum Beschluss Lalos Sinfonie espagnole. Durch die Grösse, den süssen Wohllaut seines Tones, durch die unfehlbare Sicherheit und Eleganz der Technik nahm sein Spiel auch diesmal wieder ganz gefangen. Meisterhaft vollendet war die Wiedergabe des Mozartschen Werkes.

Ossip Gabrilowitsch hatte für seinen Klavierabend Werke von Bach, Beethoven (A dur-Sonate op. 2), Schumann, Chopin, Liszt, Glazounow, Gabrilowitsch und Sapellnikow zum Vortrag gewählt. Sein Klavierspiel ist natürlich, gesund musikalisch, geistig reif und von vielem Geschmack erfüllt. Dazu kommt eine Technik, die jegliche Schwierigkeit mühelos überwindet, sowie ein schöner modulationsreicher Anschlag. Als hervorragende Leistung erschien mir Schumanns g moll-Sonate, deren Inhalt der Künstler bis auf den Grund erschöpfte und in hellster Klarheit darlegte. Auch Chopin spielte er sehr schön, voll Grazie und Anmut, und mit duftigen und feinst abgetönten Anschlagsnüancen.

Adolf Schultze

Keinen besonders günstigen Eindruck vermochte die Sopranistin Martha Dähne-René zu hinterlassen, welche am 8. Febr. im Saal Bechstein einen Lieder-Abend veranstaltete. Die krampfhaft hochgezogenen Schultern und die Anspannung der Halsmuskeln lassen eine natürliche Atmung und freie Tongebung nicht zu, so klingt die Stimme leicht belegt und in der Höhe forciert. Ein zahlreiches Publikum spendete trotzdem reichlich Beifall.

Einen genussreichen Abend bereitete das Wittenberg-Quartett mit seinem dritten Konzert am 9. Febr. Nach Beethovens tonschön gespieltem f moll-Quartett folgte das in F dur von Friedrich Gernsheim, ein früheres Opus des Meisters, welches den einzelnen Instrumenten ihre Kammermusik-Wirkung förmlich abgelauscht zu haben scheint. Der Beifall brandete denn auch so lange gegen das Podium, bis sich der anwesende Komponist selbst zeigte. Einen wertvollen Zuwachs erhielt das treffliche Ensemble in der letzten Nummer durch Oscar Schubert, mit welchem das Klarinetten Quintett h moll op. 115 von Joh. Brahms herzerfreuend zu Gehör gebracht wurde.

Die debütierende Pianistin Addi Schmidt spielte am 10. Febr. im Klindworth-Scharwenka-Saal recht brav Klavier, ohne allerdings ihrer Hörerschaft etwas über den guten Durchschnitt Hinaus sagendes zu bieten. Ein eigenes freies künstlerisches Gestalten lässt die Konzertgeberin vermissen.

Dass die Bühnensängerin Maria Labia auch im Konzertsaal zu interessieren vermag, bewies ihr Arien- und Liederabend. Ihr schönes schlackenloses Organ triumphierte über eine merkliche Indisposition, ganz besonders mit der temperamentvollen Wiedergabe italienischer Volkslieder erschloss sich die Künstlerin schier unversiegbare Quellen des Beifalls. Der mitwirkende Pianist Erich Krakauer, welcher u. a. eine Nummer eigner Kompositionen nach berühmten Rezepten vortrug, schien in das Programm nicht recht hinein zu passen.

Agnes Leydhecker und Josef Pembaur jr. hatten sich zu einem Brahms-Abend vereinigt. Der dunkle Alt der Sängerin schwelgte förmlich in Gesängen wie „alte Liebe“ und „Ruhe, Süssliebchen“, ihre vortreffliche Aussprache würde jedoch gewinnen, wenn z. B. das e in den Endsilben weniger guttural anmutete. Der begleitende Josef Pembaur war ein Mitschaffender, in einigen Solostücken offenbarte er die ganze Grösse seines Könnens und Tiefe seiner musikalischen Individualität. Fridolin Klingler spielte die Bratsche in den Gesängen op. 91 durchaus angenehm.

Dem Andenken Wilhelm Bergers (gest. 16. Jan. 1911) galt der erste Teil des Konzerts des Brahms-Vereins. Nach einigen a cappella-Chören trugen Professor James Kwast und Frida Kwast-Hodapp die Variationen für 2 Klaviere op. 61 meisterhaft vor. Danach huldigte Fritz Rückward mit seiner Schaar dem Grossen, dessen Namen der Verein trägt, indem er aus op. 61 fünf der sogen. Rosmarin-Lieder sehr klangschön und mit starkem musikalischen Ausdruck zu Gehör brachte. Zu wünschen wäre, dass die Soprane noch müheloser und in der Höhe strahlender ansprächen. Die elf Zigeunerlieder mit Hedwig Kaufmann-Weldert und Ferdinand Kalweit in den kleinen Solopartien und dem am Klavier vorzüglich assistierenden Max Laurischkus wurden von dem sangesfreudigem Chor unter der temperamentvollen Leitung seines Dirigenten mit schönem Erfolge vorgetragen.

Eine junge Französin Adèle Clément führte sich am 14. Febr. als talentvolle Violoncellistin ein. Ihr weicher, warmer Ton kam in den Cantilenen des Cello-Konzerts von Friedrich Gernsheim, welches der Komponist dirigierte, zu schöner Wirkung. Dasselbe Konzert vermittelte auch die Bekanntschaft einer kaum den Kinderschuhen entwachsenen Klavierspielerin Marianne Munk, welche im f moll-Konzertstück von Weber gesunden Musiksinn und gute technische Anlagen bekundete, ohne ihrer Aufgabe vollkommen gerecht werden zu können.

K. Schurzmann

Gera

Im Musikalischen Verein war zwar ein reiner Liszt-Abend nicht zu erreichen, doch wurde der 100jährige Geburtstag des Meisters mit einer gediegenen Aufführung des Tasso gefeiert, während Leonid Kreutzer-Berlin Liszts Es dur-Konzert für Klavier namentlich nach der virtuosen Seite hin hervorragend spielte und sich auch in Solostücken von Bach, Chopin und Brahms auszeichnete. In späteren Konzerten des gleichen Vereins hörten wir die Sinfonien F dur Nr. 8 von Beethoven und die grosse C dur (Jupiter) von Mozart; ferner die Ouvertüren zum „Barbier von Bagdad“ von Cornelius, „Le prince Igor“ von Borodin und besonders schön „Alceste“ von Gluck.

An kleinen Orchesterstücken sind noch Svendsens Fantasie „Romeo und Julia“, sowie als namentlich bedeutsam die Volkmannsche Serenade d moll Nr. 3 für Streichorchester (Solovioloncell: Hofmusiker Schmidt) zu erwähnen. Konzertsänger Reimers aus Berlin trug mit schönem Wohllaute und grossem künstlerischen Erfolge Lieder von Schubert, Hugo Wolf und J. O. Grimm vor. Der Violinvirtuos Arrigo Serato riss auch hier zu lebhaftem Beifalle hin, der nach dem Beethovenschen Konzerte D dur op. 61 stärker war als nach dem Seb. Bachschen in E. Die Hofkapelle begleitete beide Werke mit Sicherheit und künstlerischem Verständnisse. Neben den Wagneraufführungen sind, gleichfalls durch die Munifizenz des Erbprinzen ermöglicht, noch Volkssinfoniekonzerte eingeführt, die, wie die des Musikal. Vereins, unter Leitung des Geh. Hofrats Kleemann stehen. Die beiden bisher veranstalteten brachten Haydns Sinfonie Nr. 8 G dur und Schuberts Unvollendete in h moll, die Ouvertüren zu Fidelio (E dur) und Rienzi, sowie Mozarts kleine Nachtmusik, Liszts Mazeppa; dann Stücke von Svendsen und Grétry-Mottl. Solistisch wirkten Mitglieder der Hofkapelle. Hofmusiker Schmidt erspielte sich mit dem Violoncellkonzert von Saint-Saëns durch sichere Technik und modulationsfähigen Ton grossen Erfolg, während Hofkonzertmeister Blümle in dem g moll-Konzerte von Bruch seine Bedeutung als Künstler in helles Licht setzte. Frau Schmidt-Grünwald, unsere neue Harfenistin, hatte mit dem Vortrage einer Fantasie über Schubertlieder für Harfe von Trnececk reiche Gelegenheit, die Vorzüge einer gediegenen Schulung darzulegen. In die Kammermusik kam durch Beethovens liebliches Streichtrio op. 8 Nr. 2 D dur (Hofkonzertmeister Blümle, Hofmusiker Zährl, Schmidt) ein frischer Zug. Auch die Schubertschen Variationen über „Tod und das Mädchen“ für Streichquartett (Ausführung: ausser den Genannten noch Hofmusiker Görner) sowie das Klaviertrio H dur op. 8 von Brahms (Geh. Hofrat Kleemann, Blümle, Schmidt) hatten wieder bedeutende Wirkung.

Von Einzelkonzerten sind zu erwähnen: zunächst für Klavier: zwei Abende von Raoul von Koczalski, von denen namentlich der Chopin gewidmete ganz Hervorragendes brachte, ferner ein Lisztabend von Anatol v. Rössel, in dem u. a. die h moll-Sonate unvergleichlich schön erklang. Im Konzerte des Rich. Wagner-Frauenvereins sang Magarete Lehnert aus Berlin die Elisabeth-Arie: „Dich teure Halle“ aus Tannhäuser und einige Lieder von Wagner, ohne tieferes Interesse zu erregen. Bedeutender erschien der Gewandhauskonzertmeister Wollgandt mit Wieniawskis d moll-Konzert und Beethovens F dur-Romanze, am hervorragendsten gab sich aber Josef Pembaur mit der Lisztschen Legende vom heiligen „Franziskus auf den Wogen schreitend“ und der Schlußszene aus Tristan. Das waren bedeutende Genüsse. Die Begleitungen zu Gesang und Violine wurden von Herrn Wünsche in gediegener Weise bewirkt. Das Konzert des Geraer Damenchors, unter Leitung der Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller, brachte u. a. neue Weihnachtslieder von Prohaska (Manuskript) und Volkslieder in Bearbeitung von Mandyczewski. Die Geraer Zeitung schreibt: „Die junge Chorvereinigung hat neue Fortschritte in der Leistungsfähigkeit ihrer Stimmen gezeitigt dank der hervorragend tüchtigen Chorleiterin, die in Technik der Chorführung und geistiger Eindringlichkeit ihren Mann stellt, besonders auch in der Art, für zeitgenössisches Schaffen einzutreten und musikpädagogisch an der Veredlung des ihr anvertrauten Gutes zu arbeiten.“ Daselbst erspielte sich die Pianistin Elisabeth Bockemeyer aus Berlin einen schönen Erfolg mit Werken von Chopin und Liszt. Der durch bedeutende Leistungen im Männergesang bekannte Verein Arion (Chormeister: Lehrer Hartenstein) brachte zu seinem 50jährigen Stiftungsfeste ältere und neue Lieder in gediegener Ausführung. Konzertsängerin Frl. Lenzberg sang das Sopransolo in Schuberts Allmacht (bearbeitet von Liszt) mit wohlklingender Stimme und konnte in Einzelliedern die Vorzüge guter Schulung besonders hervorheben.

Paul Müller

Görlitz

Die diesjährige Saison wurde eröffnet durch ein Konzert Willy Burmesters. Es war vielleicht ein Fehler, den grossen Stadthallensaal zu wählen. Selbst der Ruf dieses grossen Künstlers vermochte es nicht, den Saal zu füllen. Es ist dies bedauerlich, aber erklärlich; denn bei der Fülle der musikalischen Veranstaltungen in unserer Stadt ist ein so allgemeines Interesse für ein Solistenkonzert kaum zu erwarten. Die erschienen waren, kamen aber sicherlich auf ihre Kosten. Burmesters Kunst kann kaum übertroffen werden; er erinnert in seiner ganzen Wesensart an Joachim, echt deutsch ist sein Empfinden, fest und markig sein Ton. Das reichhaltige Programm wies auf: die Kreutzersonate v. Beethoven, Mendelssohns e moll-Konzert, kleinere Soli und eigene Bearbeitung Tschaikowskyscher Kompositionen. Der Klaviervirtuose Herr Schmidt-Badekow aus Berlin ist ein echter Künstler, ein wundervoller Begleiter und ein Solist von trefflichem Können. — Vierzehn Tage später konzertierten (und zwar vorsichtigerweise im kleineren Vereinshaussaale, der ja immerhin 900 Personen fasst) das Ehepaar Petschnikoff im Verein mit Paul Goldschmidt. Der Saal wies nur wenige Lücken auf. Einen Vergleich zwischen Petschnikoff und Burmester zu ziehen, ist wohl nicht angängig. Beide sind Geiger ersten Ranges, technisch haben sie die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht. Unterschiede in Auffassung, Temponahme usw. sind Temperamentssache. Burmester ist der echt deutsche Künstler, Petschnikoff kann sein feuriges slavisches Temperament nicht verleugnen. Es war ein hoher Genuss, dem vortrefflichen Trio zu lauschen, das Sindings Serenade Nr. 2 für zwei Violinen und Klavier meisterhaft spielte. Im Verein mit Paul Goldschmidt brachte A. Petschnikoff Brahms Sonate D moll Nr. 3 für Violine und Klavier zu Gehör. Als Solist glänzte Herr Goldschmidt mit Schuberts Wandererfantasie op. 15. Zum Schluss spielte Petschnikoff das Violinkonzert von Tschaikowsky und erzielte damit einen derartigen Erfolg, dass er mit Beifall förmlich überschüttet wurde. — Zum ersten Male seit Jahren ist der Fall eingetreten, dass Herr Fiedler seine Abonnementskonzerte, die bei angemessenem Preise uns mit den hervorragendsten Künstlern der Gegenwart bekannt machten, wegen mangelnden Besuches einstellen musste. Der Grund dieser bedauerlichen Tatsache ist in der scharfen und unüberwindlichen Konkurrenz zu suchen, die der Handwerkerverein, der pekuniär überreich unterstützt wird, durch lächerlich billige Eintrittspreise (49 Pf. für 1. Platz und 25 Pf. für 2. Platz) bei Heranziehung erstklassiger Künstler und berühmter Kapellen, dem seit Jahren bestehenden, gesunden und wohlrenommierten Fiedlerschen Unternehmen bereitete. Die Veranstalter und Leiter dieser Volkskonzerte des Handwerkervereins halten einen Bericht in den Spalten einer Musikzeitung nicht für nötig und verweigerten dem Berichterstatter die Eintrittskarte. — Weniger berührt durch diese Konkurrenz wurde der Verein der Musikfreunde, dessen Mitgliederzahl es ermöglicht, seine 6 Konzerte im grossen Stadthallensaale abzuhalten. Das Oktoberkonzert brachte eine Gedenkfeier für Franz Liszt. Der Solist des Abends, Herr Professor Emil Sauer, der temperamentvolle Lisztschüler, war wie kein anderer geeignet, das gewaltige Es dur-Konzert des Meisters zu spielen. Das Orchester unter Leitung des städt. Musikdirektors Herrn Oskar Jüttner unterstützte ihn aufs beste. Etwas mehr Temperament in der Begleitung, dem Dahinstürmen des Solisten entsprechend und die Leistung der Kapelle wäre eine hervorragende gewesen. Die vom Prof. Sauer gespielten Soli zeigten ihn als unübertrefflichen Lisztinterpreten, der jeder Stimmung gerecht zu werden versteht. Von Orchesterwerken wurden geboten Liszts sinfonische Dichtungen „Die Hunnenschlacht“, eine stark interessierende Komposition, die dem Orchester und ihrem intelligenten Leiter starken und ehrlichen Beifall eintrug und zwei Episoden aus Lenaus „Faust“, die weniger zu fesseln vermochten. — Das zweite Konzert im November brachte nur Kompositionen von Richard Wagner. Frau Leffler-Buckard, die bekannte Wiesbadener Kammersängerin, bestätigte durch die glänzende Wiedergabe von „Isoldens Liebestod“ und der grossen Schlussszene der Brünnhilde aus der „Götterdämmerung“ ihren guten Ruf als bedeutende Wagnersängerin aufs neue. Eine vortreffliche Ausführung erfuhr die Faust-Ouvertüre, mit der Herr Musikdirektor Jüttner bewies, dass er eine grosse Aufgabe auch grosszügig zu bewältigen versteht. Das Programm wurde eröffnet, mit der schwungvoll gespielten Holländer-Ouvertüre. — Im Dezemberkonzert beanspruchte das Hauptinteresse Herr Professor Felix Berber aus Genf, der vortreffliche Geiger, der durch die Innigkeit und Süsse seines Tons auch diesmal wieder die Hörer entzückte und zu lautem Beifall hinriss. Er spielte zuerst das Violinkonzert Nr. IV in D dur von Mozart, sodann Brahms gross angelegtes D dur-Konzert op. 77. In beiden Konzerten zeigte das Orchester die notwendige Zurückhaltung in der Begleitung. Fast in jedem Konzerte des Vereins der Musikfreunde findet sich auf dem Programm der Vermerk „zum erstenmal“ hierorts aufgeführt. Es ist dies eine überaus schätzenswerte und kluge Gepflogenheit, durch welche das Interesse der Musikliebhaber immer aufs neue gefesselt und angeregt wird. Auch diesmal waren es zwei derartige Werke, nämlich die Sinfonie Nr. 31 in D dur von Haydn, genannt „Mit dem Hornsignal“ und „Auf dem Anstand“, eine der älteren Kom-

positionen Haydns, und die sog. Böcklin-Fantasie „Im Spiel der Wellen“ von Felix Woyrsch, die beide lebhaften Beifall erhielten. Von Woyrsch, dessen Totentanz bekanntlich berechtigtes Aufsehen erregte, ist auch nach dieser Probe noch viel Gutes zu erwarten. Die Kapelle stand völlig auf der Höhe ihrer Aufgabe, und der Vorstand des Vereins sowohl als auch Herr Musikdirektor Jüttner können mit dem Erfolg der ersten drei Konzerte völlig zufrieden sein.

Von den grossen Chorvereinen trat als erster der Hellwigsche Chorgesangverein am Busstage mit einer Aufführung der „Heiligen Elisabeth“ v. Fr. Liszt auf den Plan. Das frische und gutgeschulte Stimmmaterial, die straffe Chordisziplin, die beachtenswerte Dirigentenbegabung des Herrn Max Hellwig und nicht zuletzt die glückliche Hand in der Auswahl der Solisten, machen Aufführungen dieses Vereins jedem Musikfreund lieb und wert. Die Titelpartie sang Frau Irmingard Mott aus Breslau, die grossen Anteil an dem Erfolg des Abends hatte. Ihr quellender, in der Höhe besonders ausgiebiger Sopran verbunden mit bedeutender musikalischer Intelligenz liessen sie ihre gewiss nicht leichte Aufgabe glänzend bewältigen. Als Landgraf, Seneschall, Magnat und Friedrich II. zeigte sich Herr Max Rothenbücher aus Berlin (Bassbariton) als guter Oratoriensänger, der den lyrischen und dramatischen Teilen seiner Partie vollauf gerecht wurde. Er füllte den grossen Saal mit seinem sonoren gutgebildeten Organ vollständig aus. Die wenig dankbare Rolle der Landgräfin (Alt) sang Frl. Marie Alberti (Dresden) in durchaus befriedigender Weise. — Am 10. Dezember führte die Görlitzer Sing-Akademie in der akustisch vortrefflichen Peterskirche Bachs „Weihnachtsoratorium“ auf. Die Leitung lag diesmal nicht in den Händen des ständigen Dirigenten, Herrn Dr. Koch, der verhindert war, sondern in denen des Herrn Musikmeister Junghans, des Leiters der hiesigen Militärkapelle, welche auch die Begleitung ausführte. Herr Junghans zeigte sich seiner gewiss nicht leichten Aufgabe völlig gewachsen. Er besitzt ausser der notwendigen Routine Sinn für die chorische Wirkungen, Temperament und grosses musikalisches Verständnis. Der Chor sang unter seiner Leitung mit sichtlicher Liebe. Die Altistin, Frl. Leisner aus Berlin, verfügt über eine Stimme von seltener Kraft und Ausdrucksfähigkeit, auch der Vertreter des Evangelisten, Herr Kohmann aus Frankfurt a. M. vermochte in den Rezitativen und besonders in der Arie „Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken“ seinen umfangreichen gutgebildeten Tenor aufs beste zur Geltung zu bringen. Die Bass-Partie sang Herr Gustav Seidel von hier mit schönem Ton und musikalischem Verständnis. Herrn Kammervirtuos Seifert aus Dresden, der die Solotrompete blies, gleichfalls Herrn Borrmann von hier für die sachgemässe Begleitung der Rezitative Dank und Anerkennung. — Am 3. Weihnachtsfeiertag veranstaltete der Berliner Hof- u. Domchor ein Konzert in der Stadthalle. Diese erstklassige Chorvereinigung, die stets ein lieber Gast bei uns war, wurde diesmal besonders freundlich begrüsst, da ihr Leiter, Herr Professor Hugo Rüdel, gewissermassen bei uns heimatsberechtigt geworden ist. Er leitet nämlich alljährlich und zwar in der zweiten Hälfte der Saison, zwei Konzerte der Görlitzer Chorvereinigung. Mit Gegugtuung konstatieren wir, dass die von uns schon vor Jahren und besonders nach dem Einweihungskonzert der Stadthalle gegebene Anregung, die vier grossen Chorvereine mit ihrem guten Stimmmaterial möchten sich zu gemeinsamen künstlerischen Taten zusammenfinden, nun Tatsache geworden ist. Das erste Konzert findet Anfang Februar statt. Das Domchor-Konzert hatte, was Ausführung und Programm-Zusammenstellung anbetrifft, einen vollen Erfolg, was ja auch bei einem so hervorragenden Leiter nicht anders zu erwarten war. Solistisch wirkten mit Herr Konzertsänger Wilhelm Guttmann (Bariton) und Herr Alex. Curth (Orgel). — Wir bedauern, über das diesjährige Konzert der Philharmonie nicht berichten zu können, da uns keine Eintrittskarte zur Verfügung gestellt wurde. — Nicht unerwähnt bleibe ein Wohltätigkeitskonzert, ausgeführt von 800 Schulkindern der Görlitzer Gemeindeschulen unter Leitung des Herrn Lehrer Bruno Fischer. Die sorgfältige Vorbereitung seitens der Gesanglehrer der einzelnen Schulen, die Wahl des Herrn Fischer, der als tüchtiger und energischer Dirigent einen guten Namen hat, als Leiter des Ganzen, die frischen Stimmen der Knaben und Mädchen und die geschickte Auswahl der zwei- und dreistimmigen Lieder verschafften dem Konzert einen derartigen Erfolg, dass es wiederholt werden musste. Die in grösseren Städten schon länger bestehende Einrichtung wird wohl von nun an auch bei uns Heimatsrecht erlangen.

P. Balzer

Hamburg

Die nachträglich am 8. Dezember von den Berliner Philharmonikern unter Prof. Arthur Nikisch gegebene Lisztfeier, die Liszts Festklänge und die Faustsinfonie brachte, gestaltete sich in ihrer zweiten grösseren Hälfte interessant und anregend. Im ersten Teil standen Orchester und Dirigent nicht auf der Höhe und so war die Wiedergabe der Festklänge matt und eindruckslos. Gewaltig wirkte dagegen der umfangreiche erste Satz der Faustsinfonie; hinreissend schön die Gretchen-Episode; charakteristisch der Schlussteil. Anton Bürgers schöne Ausführung des Tenorsolo wie die Chorbetätigung der von Prof. J. Spengel geschickt eingeübten Männerchöre der Cäcilia und des Altonaer Lehrergesangvereins förderten nach Kräften wesentlich das künstlerische Gelingen der grandiosen Schöpfung. — Die Philharmonie brachte im Dezember in ihrem 4. Konzert unter S. v. Hausegger eine prächtige Ausführung der Gluckschen Aulis-Ouvertüre mit dem charakteristisch wirksamen Wagnerschen Schluss. Es folgten Mozarts Jupitersinfonie und Ein Heldenleben von Strauss, Darbietungen, die dem Dirigenten wie dem Orchester zur vollen Ehre gereichten. — Haydns „Jahreszeiten“ erschienen im 5. Konzert vereint mit der Singakademie unter Prof. Dr. Barth in einer choristisch wie orchestral recht gelungenen Wiedergabe. Unter den Solisten zeichnete sich besonders J. v. Raatz-Brockmann durch schöne Tongebung und edle Auffassung aus. Der lyrische Tenorist Paul Reimers sang stellenweis zu sentimental; die Hanne (Dora Moran) wirkte durch reizvollen, sympathisch berührenden Gesang. — Das erste Konzert des Altonaer Streichorchesters unter Musikdirektor Rob. Bignell bot in einer über Gebühr ausgedehnten Vortragsordnung des Guten zu viel Es begann mit der sehr ausgedehnten Sinfonie in e moll von Rachmaninoff, einer Tondichtung, deren Schwerpunkt auf die allzu reiche Akkordfülle und zu überladene Instrumentation fällt. Am meisten fesselt der in grossen Zügen gehaltene erste Satz, der auch in der Thematik bedeutungsreiches bietet. Die Gesamtwirkung des Werkes ist jedoch mehr ermüdend als erhebend. Bewunderungswürdig war die Ausführung, namentlich wenn man bedenkt, dass der Chor der Streichinstrumente ausschliesslich aus Kunstliebhabern besteht. Prof. Marteau erschien in diesem Konzert nicht nur als Interpret des entzückend schönen D dur-Konzerts von Mozart, sondern auch als Komponist des ersten und zweiten Teils seiner Suite op. 15 für Violine mit Orchester. Marteaus früheren hier zur Kenntnis gekommenen Werken gegenüber bezeichnet dies jüngste Werk einen entschiedenen Fortschritt. Es ist durchaus vornehm gehalten, stilvoll einheitlich und namentlich in der zweiten Hälfte des ersten Teils melodisch reich. Die gewaltigen Schwierigkeiten der Technik der sinfonisch gehaltenen Prinzipalstimme entsprachen durchaus der unübertrefflichen Kunst des Interpreten. Zwischen Marteau und Mozart stand die warm empfundene, schön klingende C dur-Romanze op. 42 für Streichorchester von Sibelius. — Weitere hervorragende Konzerte brachte der Dezember noch in den Klavierabenden von Severin Eisenberger, Ignatz Friedman und der dritten Kammermusik-(Beethoven)-Aufführung der Philharmonie. Das zuletzt genannte Konzert der Herren Konzertmeister Bandler, Wolf, Möller und Engel brachte eine künstlerisch vollendete Wiedergabe von op. 18 Nr. 2, op. 135 und op. 59 Nr. 2. Man kann behaupten, dass das Bandler-Quartett in seinen einwandsfreien, klangschönen Darbietungen einen ersten Platz unter den heute wirkenden Quartettvereinigungen behauptet.

Prof. Emil Krause

Leipzig

Unser Paulus, der von Friedrich Brandes geleitete Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli steht zur Zeit auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Es war zweifellos fleissig gearbeitet worden, um dem anspruchsvollen Programm, das dem Winterfest-Konzert im Gewandhaus zugrunde lag, restlos gerecht zu werden: Dass weder der Chorklang noch die Chordisziplin einen Wunsch unerfüllt liess, darin waren sich die Zuhörer wie die Presse vollständig einig. Allenthalben herrschte die nötige Verschmelzung der Stimmen ineinander, rhythmische Akkuratesse, Sauberkeit der Intonation und liebevolles Versenken in die jeweiligen Stimmungen. Das wurde, um von den nicht minder eindrucksvoll vorgetragenen a cappella-Chören, die man auf dem Programm einer studentischen Sängerschaft nie gern missen wird, ganz abzusehen, ebenso in dem vorwiegend lyrischen Empfindungsgehalt von Goldmarks geheimnisvoll gesponnenem „Frühlingsnetz“, von Brahmsens weihe-

voller „Rhapsodie“ und Bleyles breit angelegtem romantischen „Harfenklang“ wie in der kernigen Epik von Hegars „Heldenzeit“ offenbar. Das Werk von Bleyle war eine ausserordentlich wertvolle Neuheit für Leipzig. Es ist instrumental und vokal gleich vortrefflich erfunden und gibt sich im Gegensatz zu mancher hypermodern erklügelten Komposition mit tiefster Innerlichkeit des Empfindens. Wir dürfen auf Bleyles weitere Entwicklung sehr gespannt sein. Die Altsoli hatte Hedwig Stephan (Marburg) übernommen. Ein feinkultivierter musikalischer Sinn, der sich auch an den schwierigsten Stellen im „Harfenklang“ in rhythmischer Präzision und sicherster Intonation äusserte, erhöht den Genuss an ihrer feingebildeten wohlklangsatten Stimme. Nur wäre es wünschenswert gewesen, wenn sie — besonders bei ihren Soli in der „Rhapsodie“ und im Werk von Bleyle — etwas aus ihrer Reserve herausgetreten wäre, um gegen das durchaus genügend gedämpfte Orchester samt Chor gleichmässig aufkommen zu können. Und ähnliches gilt auch für den Vortrag zweier Lieder („Gestillte Sehnsucht“ und „Geistliches Wiegenlied“) von Brahms, deren Bratschensoli von Bernhard Unkenstein mit schönem sattem Ton gespielt wurden, während zwei feine Lieder von R. Wetz („Mailied“ und „Säerspruch“ durch Hedwig Stephan und Friedrich Brandes (am Klavier) zu ungetrübter Wiedergabe gelangten. Das Gewandhausorchester spielte mit gewohnter Klangschönheit und grosszügigem Vortrag. Dr. Max Unger

Rechte Enttäuschung bereitete Friedrich Wilhelm Keitel mit seinem Klavierabend im Kaufhause. Die Leistungen entsprachen auch nicht im entferntesten den grossartigen Kritiken die man vorausgeschickt hatte. In dem Orgelkonzert dmoll von Friedemann Bach fehlte es an rhythmischer Straffheit, an Schönheit des Tones wie auch an Ausgleich in der Klangstärke. Im Vortrage der schön geformten Fuge versagte die Technik; infolgedessen war das kontrapunktische Gewebe unklar; auch die Harmonien wälzten sich recht schwerfällig vorwärts. Als Interpret der Chopin- und Lisztkompositionen gefiel uns Herr Keitel weit besser, da tauchte so manche hübsche Nuance auf; im allgemeinen konnte sein Spiel jedoch auch in diesen Werken nicht genügen, schon deshalb nicht, weil den jungen Künstler die physische Kraft mehr und mehr verliess.

Am 12. Februar fand hier die Erstaufführung des Requiems von Giovanni Sgambati durch die Singakademie unter kgl. Musikdirektor G. Wohlgemuth in der Thomaskirche statt. Die auswärtigen Berichte über das Werk des italienischen Meisters lauteten so günstig, dass man der Aufführung in unserer Stadt mit besonderem Interesse entgegen sah. In der Tat hat auch Sgambati den Text der Messe in herrlicher Weise vertont. Jeder der sieben Sätze birgt eine Fülle musikalischer Schönheiten und gibt die Stimmungen einer Menschenseele so ergreifend und packend wieder, dass man sich dem Eindrucke in stummer Andacht völlig hingibt. Die Aufführung des Werkes verdient aufrichtiges Lob. Herr Musikdirektor Wohlgemuth zeigte sich als umsichtiger und sicherer Dirigent, der sich mit ganzer Kraft in seine Aufgabe vertieft hatte. Auch der Chor zeichnete sich sowohl durch rhythmische und dynamische Sicherheit, wie auch durch klanglichen Wohllaut aus. Der Mangel an Reinheit in den Frauenstimmen konnte dem Ganzen nicht viel schaden. Herr Kammersänger Friedrich Strathmann (Baryton) sang die Soli mit grosser Innigkeit und Wärme; seine Stimme hat schönen, reinen Klang und ist in allen Registern gut ausgeglichen. Neben Herrn Max Fest, welcher mit Geschick und gutem Klangsinn an der Orgel waltete, verdient auch Herr Konzertmeister Schachtebeck volle Anerkennung; er spielte das Violinsolo im Agnus Dei mit warmer, edler Tongebung. Schliesslich sei auch des Winderstein-Orchesters gedacht, dass sich bei der Aufführung ganz vorzüglich bewährte. Es begleitete ebenso sicher wie diskret und entfaltete in den einzelnen Sätzen eine wunderbare Farbenpracht. Oscar Köhler

Im sechzehnten Gewandhauskonzert führte Richard Wagner allein das Wort. Man erinnerte sich seines Todestages und ehrte sein Andenken durch eine würdige Feier: würdig, obwohl sie — nicht im Wagnerschen Sinne — einzelne Teile aus seinen Opern in ihrem Programm führte. Von selbständigen Stücken gab es die Faustouvertüre und das Siegfried-Idyll zu hören. Namentlich letzteres gab unserm Gewandhausorchester Gelegenheit, eine klangliche Pracht zu entfalten, die ein wahres Labsal für das Ohr war. Aber auch in der Faustouvertüre, in der Ouvertüre zum Holländer und im Waldweben führte Professor Nikisch seine Mannen zu höchstem Ziele. Der Solist des Abends, Kammersänger Fritz Feinhals aus München, durch sein Gastspiel am Neuen Theater hiesigen Wagnerfreunden bestens bekannt, sang wahrhaft beglückend den Wahnmonolog aus den Meistersingern und ebenso Wotans Abschied. In den Holländer-Arien „Die Frist ist um“ schien dem Künstler die fehlende Szene eben recht zu fehlen. Allerdings spürte man gerade hier, wie Wagners Musik untrennbar verwachsen ist mit der Aktion, mit dem szenischen Bilde. Bekanntlich hat Wagner selbst geeifert gegen ein Lostrennen der einzelnen Szenen von dem musikalisch-dramatischen Organismus.

Das etwas zusammengewürfelt sprunghafte Programm zum siebzehnten Gewandhauskonzert trug französisches Gepräge. Von Cherubini bis Debussy: ein grosser Sprung, auch einer ins Ungewisse. Man nahm die drei Nocturnes von Debussy mit ziemlich gemischten Gefühlen entgegen — mit Heiterkeit und Lachen, mit Entrüstung, mit Begeisterung. Farbe, nichts als Farbe! Debussy ist hier ein Maler ersten Ranges. Er zaubert eine Fülle glänzender, höchst gewagter Einfälle her und das Stimmungsbild ist fertig; mit einem einzigen Worte ists bezeichnet: „Gewölk“, „Feste“, „Sirenen“. In dem letztgenannten Stück wirkten Frauenstimmen mit, die leider „zur gef. Ansicht“ auf dem Orgelchore plaziert waren und dadurch Lachlustige reizten. Es war enorm schwer, was sie zu singen hatten; alle Achtung, dass sie es so bewältigten. Also Debussy, so schön er auch durch Nikisch und das Gewandhausorchester, das eine respektable Geschlossenheit zeigte und in den Bläsern durch wunderbaren Wohllaut entzückte, vermittelt wurde, erweckte einen kleinen Tumult. So ist es Berlioz seiner Zeit auch ergangen, wie erzählt wird; und gestern jubelte man ihm zu. Von den drei Sätzen aus der dramatischen Sinfonie „Romeo und Julia“ fesselte wieder „Fee Mab“ am meisten. In so delikater Aufmachung hätte man dieses Scherzo am liebsten gleich noch einmal gehört. Die Solisten dieses Konzertes, Frau Pauline Donaldo sang etwas kühl, aber nobel und geschmackvoll die hoheitsvolle Arie aus „Iphigenie auf Tauris“: „Cette nuit j'ai revu le palais de mon père“ und ein fadenscheiniges Stück von Massenet: „Ah, je suis seule!“ aus der Oper Thaïs. Ihr Sopran klingt in der Höhe — in der zweiten Hälfte der zweigestrichenen Oktave — nicht mehr sonderlich schön; hingegen ausserordentlich wohllautend und ebenmässig in der mittleren Region der Töne.

Der Lehrergesangverein, der unter der musikalischen Fürsorge und unter künstlerischer Leitung Prof. Hans Sitts nach wie vor mit an der Spitze der hiesigen Männerchöre marschiert, überraschte in seinem Winterkonzerte die grosse Zahl von Konzertgästen mit einer Reihe neuer Chöre, von denen Carl Bleyles stimmungsreiches „Vereinsamt“ den Preis verdiente. Einen effektvollen, aus echt patriotischem Herzen herausgeschaffenen Sang, der den Sängern überdies eine recht dankbare Aufgabe stellt, lernte man in Hermann Köglers „Deutschland sei wach!“ kennen. Wuchtig und kernfest im Bau, dazu musikalisch fein dem famosen Texte angepasst, wird dieses Lied bei reicher und tüchtiger Besetzung des Chores sicherlich immer einschlagen. Edle Musik bietet Cornelius in seinem Requiem, überaus reizvoll haben A. de la Hale und Th. Morley in ihren Madrigalen: „Komm, o komm, Geselle mein“ und „Feuer, Feuer“ geschrieben. Auch H. Hutters „Waldmühle“ hat gefallen, während Wilhelm Bergers gross angelegter „Pharao“ eigentlich etwas enttäuscht. Der Lehrerchor sang sehr präzise, schwungvoll, wo es nötig war, klangschön immer, geistig belebt namentlich im Requiem. Als solistische Kraft war Frl. Irma Tervani von der Dresdner Hofoper gewonnen worden — eine Sängerin, die mit ihrem wundervollen, klaren Organ, wie mit der blendenden Routine ihres Vortrags („Habanera“ aus Liszts Carmen) einen Orkan von Beifall entfesselte. Ernst Müller

Prag

Zu Beginn der Saison veranstalteten die Bühnenkünstler Emma Destinn, Wilhelm Herold und Karl Burrian je ein Konzert, ohne ihr eigenstes Gebiet, die Bühne betreten zu haben. Der Erfolg, den diese Sänger im Theater haben, begleitete sie auch im Konzertsaal. Eine besondere Erwähnung verdient die sehr gute Leistung der Orchestervereinigung mit ihrem vortrefflichen Dirigenten Herrn O. Ostrčil im Burrian-Konzert. Die Böhmische Philharmonie gab in ihren bisherigen fünf Sonntagskonzerten bewährte Sachen ihres Repertoirs. Der 100. Geburtstag Franz Liszts hat Anlass zur Aufführung der Dante-Sinfonie gegeben, das vierte Konzert wurde der russischen Musik gewidmet. Das Programm der restlichen 15 Konzerte, die wie alljährlich Dr. Zemánek leitet, und die schon in dem neuen Heim der Philharmonie im

Smetana-Saal des neuen Prager Gemeindehauses stattfinden werden, enthält unter anderem mehrere fremde sowie heimische Novitäten. Die Übertragung der Konzerte ins Gemeindehaus kann als sehr willkommen begrüsst werden, nachdem der Saal der Produktenbörse namentlich in der letzten Zeit sich als ungenügend erwies. Das Ševčik-Quartett mit seinem neuen Cellisten Herrn R. Zelenka brachte im 6. Vereinskonzert die Streichquartette von Tanějew in d moll op. 7 und Dvořák in G dur op. 106 zum Vortrag, während den übrigen Teil des Programms Frau Ilona Durigo mit einer Auswahl von älteren und neueren Liedern ergänzte. Das 7. Konzert war dem heimischen Komponisten Vítězslav Novák gewidmet. Die früheren Werke: das Streichquartett in D dur op. 35 und das Klavierquintett in A dur op. 12 werden immer wieder gerne gehört; das Hauptinteresse des Abends bildete jedoch die neue Tondichtung „Pan" für Klavier, die Nováks begabter Schüler und tüchtiger Pianist Herr V. Štěpán vorzüglich vortrug. „Pan" gehört zu den kühnsten und bedeutendsten Klavierwerken der modernen böhmischen Musik. Das nur hochintelligenten und technisch sehr gut ausgebildeten Pianisten zugängliche Werk enthält fünf Sätze (Prolog, Berge, Meer, Wald, Weib), deren eingehende Besprechung weit über die Grenzen meines Berichtes führen würde; es soll hier nur gesagt werden, dass Novák mit diesem Werke als ein Künstler auf einer Höhe, die nur wenigen erreichbar ist, steht. Die Ausführung war tadellos, und es wäre empfehlenswert, dass sich der Interpret mit dem „Pan" auch anderweitig hören liesse, denn meiner Meinung nach wird das äusserst schwierige Werk trotz seiner Veröffentlichung durch die Wiener „Universal Edition" nur sehr langsam durchdringen, so dass ein wenig Propaganda namentlich im Auslande dem „Pan" nur zum Vorteil dienen würde. Die zweite Serie des böhm. Kammermusikvereins begann mit einem Liederabend von Tilly Koenen. Ausser einigen javanischen und holländischen Liedern von keiner grossen Bedeutung hörten wir nur bekannte Sachen, und es ist sonderbar, dass die Mehrzahl der Sänger aus der ungeheuer grossen Liederliteratur immer ein und dasselbe wählen. Der zweite Abend bereitete dem Publikum einen hohen Genuss. Pablo Casals, der Solist dieses Konzertes, kann gewiss zu den bedeutendsten Cellisten der Gegenwart gerechnet werden. Nach der nicht zu tiefen Cellosonate von Röntgen (op. 59) spielte Casals wunderbar die Suite in G dur für Cellosolo von J. S. Bach sowie die Sonate in g moll op. 5/2 von Beethoven, während er in der D dur-Sonate von Pietro Locatelli seine erstaunliche technische Fertigkeit entwickelte. Die etwas matte Klavierbegleitung des Prof. E. Lamberg wirkte besonders bei Beethoven ein wenig störend. L. Boháček

Wien

Bei uns drängen sich noch immer die Orchester-Konzerte. Das sechste im Zyklus der von Nedbal dirigierten des Wiener Tonkünstler-Orchesters brachte am 8. Februar nach einer temperamentvollen Aufführung von Schumanns jugendfrischer d moll-Sinfonie zwei Novitäten: eine poetisch empfundene, farbenreich instrumentierte sinfonische Dichtung op. 83 „Legende vom Glück" des hochbegabten, jetzt in Wien angesiedelten (auch daselbst als Musikkritiker tätigen) tschechischen Komponisten Josef B. Foerster (geb. in Prag 1861), der in neuerer Zeit hier immer mehr zur verdienten Geltung kommt und ein Violinkonzert von Josef Lauber (geb. 1864 zu Rusvil in Bayern, jetzt eine ausgebreitete musikalische Tätigkeit in Zürich entfaltend), Henri Marteau gewidmet, der das — leider mehr phrasen- als gedankenreiche, musikalisch zerrissene — Werk auch solistisch vortrug. Natürlich mit gewohnter Bravour und Eleganz, sowie dem entsprechenden Beifall, der aber diesmal gewiss nur das Spiel, nicht die recht problematische Komposition anging. Tschaikowskys bekannte, mehr den Konflikt der feindlichen Häuser als die Gefühle der Liebenden zum Ausdruck bringende, immerhin sehr effektvolle Romeo und Julie-Ouvertüre stand zum Schluss. Ein vorzüglicher Dirigent aus Warschau, Herr Gregor Fitelberg führte am 4. Febr. (Sonntag, abends 8 Uhr, eine für dergleichen recht ungünstige Zeit!) mit dem Konzertorchester zwei moderne Meisterwerke denkbar verschiedenster Richtung: Brahms' zweite Sinfonie und Rich. Strauss' „Zarathustra", mit gleich schönem Gelingen auf; leider konnte das Konzert nur schwach besucht sein. An früheren Abenden hatte uns Herr Fitelberg bereits mit Proben modern-polnischer Sinfonie bekannt gemacht. Mit einer durchweg fesselnden Sinfonie (B dur) von Szymanowski (die ich leider nicht selbst hören konnte) soll er diesfalls weit glücklicher gewesen sein, als mit einer ebensolchen von Paderewski, welche „1863" betitelt den letzten tragischen Existenzkampf der unglücklichen Polonia illustrieren und verherrlichen will, sich aber als ein recht monströses, erfindungsarmes, künstlich (nicht künstlerisch!) aufgebauschtes Produkt von anderthalbstündiger Dauer erwies. Durch diese Aufführung hat Herr Fitelberg seinem pianistisch mit Recht berühmten Landsmann gewiss keinen Dienst erwiesen.

Unter dem Protektorat des deutschen Botschafters Heinrich v. Tschirschky und Gemahlin fand Montag, den 12. Febr. zu gunsten des deutschen Hilfsvereins bei erhöhten Preisen ein glänzend besuchtes Konzert statt mit dem Titel „Bayreuther Abend". Die Bezeichnung rechtfertigte sich, indem lauter in den Festspielen bereits erprobte, erstklassige Künstler solistisch mitwirkten und die Vortragsordnung nur „Wagner" bot — zugleich eine pietätvolle Erinnerung an den nahen Todestag des Meisters (13. Februar). F. Löwe eröffnete den Abend an der Spitze des Konzertvereinsorchesters in festlichster Weise mit dem „Meistersinger"-Vorspiel und schloss ihn mit den weihevollen Klängen des Vorspiels zu „Parsifal". Dazwischen hörte man von Lilly Hafgren-Wag, Walter Kirchhoff und Walter Soomer glücklich gewählte Bruchstücke aus des Meisters Opern- und Musikdramen, die aber auch im Konzertsaal, so kongenial interpretiert, wie diesmal, nie versagen. Ein besonderes Ehrenkränzlein verdiente Frau Hafgren-Wag für ihre schwungvolle von prächtigen Stimmmitteln unterstützte Wiedergabe der grossen Soloszene der Elisabeth aus „Tannhäuser". Zu „kritisieren" gab es an diesem glücklichen Festabend eigentlich nichts — um so mehr dürften es gar viele Besucher verlangt haben, die berufenen und begeisterten drei Wagner-Interpreten in Bayreuth selbst zu hören. Ein Wunsch, der sich gar wohl schon im heurigen Sommer leicht erfüllen liesse. Prof. Dr. Th. Helm

---

Noten am Rande

* **Ein ungedruckter Brief Anton Rubinsteins** wird der Vossischen Zeitung von dem Kunsthändler G. Haasch in Berlin zur Verfügung gestellt. Das merkwürdige an den Leipziger Verleger Senff gerichtete Schreiben lautet:

St. Petersburg, den 11. September 1889. Lieber Herr Senff! Herzlichen Dank für Ihren so freundschaftlichen Brief, der mir meine ganze Künstlerlaufbahn so wohlwollend vor Augen führt und der mich dennoch oder gerade deshalb traurig gestimmt hat — ja ich gestehe Ihnen offen und ehrlich, vollkommenste Enttäuschung ist das Endresultat meiner ganzen Künstlertätigkeit! und ich singe mit König Salomo: Eitel, eitel ist des Menschen Trachten und handeln, eitel ist Alles! — Worauf ich das grösste Gewicht in meinem Leben gelegt habe, worauf ich all mein können und hoffen gerichtet habe, mein Komponieren ist missglückt, man will mich als Komponisten nicht haben, weder die Künstler, (auf diese habe ich immer am meisten gehofft), noch das Publikum, (denen ich es am ehesten verzeihen will) — und dennoch ist in mir noch so viel menschlicher Schwäche nachgeblieben, dass ich mir einbilde, Beide hätten Unrecht — und ich bin selber Schuld an dem Missglücken, weil ich mich immer fern gehalten habe von jedem Parteiwesen, weil ich immer frei herausgesagt habe, was mir in der Musik gefällt oder missfällt und besonders weil ich mich als Komponist so wenig den Menschen aufgedrungen habe — glauben Sie mir das Letztere, so paradox es auch klingen mag, ist das Richtigste — man muss den Menschen sagen, dass man Gott ist, sie kreuzigen einen dafür, aber zuletzt glauben sie es einem doch. — Mahomet musste den Leuten sagen, dass er der Prophet ist — Wagner, dass er der Erlöser der Kunst ist — usw. mich hat die philosophische oder ironische Ader die ich immer an mir gehabt habe von dergleichen abgehalten — aber nicht zum Besten, wie ich sehe — nun in des Teufels Namen, kommt der Berg nicht zu mir, ich gehe dennoch nicht zu ihm — Lächerlich ist mein ganzes Dasein — Gott verzeih es meinen Ältern — ich verzeihe es ihnen nicht, denn das Lächerliche ist hier auch höchst tragisch — urteilen Sie selbst. Die Juden halten mich für einen Christen, die Christen für einen Juden, die Russen halten mich für einen Deutschen, die Deutschen für einen Russen, die Pedanten halten mich für einen Zukünftler, die Zukünftler für einen Pedanten usw. Ist Ihnen noch eine zweite so lächerliche Persönlichkeit bekannt? mir nicht. — Meine jetzige Tätigkeit ist auch nur ein Unsinn — denn ich, der ich die vollkommenste Überzeugung habe, dass die Musikkunst absolut gestorben ist, dass keine acht Takte mehr geschrieben werden, die auch nur einen Groschen wert sind, der sogar überzeugt bin, dass auch die ausübende Kunst, sowohl

Gesang wie Instrument (welches auch sei) nicht an den Schuhriemen der früheren ausübenden Kunst reicht, ich verbringe meine ganze Zeit damit, Jünger für Komposition und Exekution herauszubilden, wohl wissend, dass es vollkommen verlorene Liebesmühe ist. Nach alledem können Sie sich wohl vorstellen, wie viel Ironie ich verbrauchen werde bei meiner bald stattfindenden sogenannten Jubiläumsfeier. Und so erwarte ich denn mit Ungeduld das Ende meiner Existenz, da ich mich als eine lebendige Lüge ansehen muss (das sage ich laut — im Stillen denke ich mir, ich sei die lebendige Wahrheit gegenüber der allgemeinen Lüge —) nun beides ist gleich überflüssig. — Leben Sie wohl, lieber Herr Senff, zerreissen Sie diesen Brief und gedenken Sie wohlwollend wie bisher an Ihren leider nicht verrückten, aber nicht mehr ausübenden und nicht mehr komponierenden Anton Rubinstein.

„Robert der Teufel“ und sein Erklärer. In der „Zeit“ plaudert Prof. Bachrich aus seinen Erinnerungen an die Wiener Hofoper, der er, unter der Leitung von sechs Direktoren, dreissig Jahre angehört hat. So weiss er mancherlei von Dingelstedt zu erzählen und gibt dabei folgendes Geschichtchen zum Besten: „Dingelstedt rief einmal bei einer Vorprobe den Regisseur an: „Steiner, bitte, erklären Sie den Damen und den Herren vom Chor einmal gründlich die ganze Handlung von „Robert der Teufel“; es ist mir sehr daran gelegen, dass sie alle in den Geist der Sache eindringen.“ Durch einen Zufall war ich gerade im Orchesterraum und konnte die nun kommende Erleuchtung mitgeniessen; denn, ich muss es gestehen, was in dieser Oper vor sich geht, war von jeher meinem Verständnis versagt. Regisseur Steiner war ein urgemütlicher, aber auch ironisch veranlagter alter Theaterhase, der an Neuerungen nur kopfschüttelnd vorüberging. Der Chor bildete einen Kreis um ihn, und Steiner hub an:

„Olsdonn, des is a so! Der Robert, der hot an Freund, 'n Bertram — na, eigentli' is des sein Vatter, des waas mer ober erscht im letzten Akt. Des geht enk also gor nix on. Im ersten Akt tut er den Robert zum leichtsinnichen Würflspül'n verleiten, und wie er sein gonz' Gerstel verliert, do is er erscht recht in seiner Gewalt. No jo, wonn aner nix mehr hot? Olsdann, die Herren Ritter müssen den Robert (links von der Stadtseiten) heanzen und frotzeln. Im zweiten Akt —, den zweiten Akt, den erzähl' ich erst später. Der is noch nicht eing'richt. Im dritten singt ös als Teufel und Hexen, ohne Kostüme, hinter'm Prospekt, wo mer nix von euch sicht. No, und donn im vierten Akt, wenn der Robert mit den grean Zweig daherkummt, müsst's alle einschlafen, wo ihr a Platzerl find's; nocher singen s' a Duett, die Prinzessin mit eahm, und wonn er 'n bricht — den grean Zweig, do kummts wieder auf und seids fuchtig. Die Herren Ritter ziehen die Sabeln, aber es nutzt enk nix, der Bertram erscheint hinten, und gerettet is er, der Robert. Im letzten Akt singts ös enkeren Choral mit der Orgel, und wonn der Robert die Prinzessin von Sizilien am Altar heiraten tut, müssts enk (rechts von der Burgseiten) recht freuen.“ — Nun begriff auch ich endlich die Handlung von „Robert dem Teufel“.

* **Wagners Autobiographie in England.** In der englischen Übersetzung des Werkes weist der Wagnerforscher David Irvine etwa 800 Irrtümer öffentlich nach, von den willkürlichen Zusätzen und Auslassungen zu schweigen. Eine Folge dieser leichtfertigen Arbeit ist, dass mancher die ersehnte Gelegenheit findet, den Charakter Wagners aufs roheste zu verdächtigen. „Der gemeinste der Menschheit“ lautet z. B. die Überschrift eines Artikels in einer englischen Zeitschrift. Dazu der lächerliche Chauvinismus: dass man diese Übersetzung noch lobt und empfiehlt als ein Kunststück, in dem die holprige deutsche Sprache in etwas Leichtflüssiges und Einfaches verwandelt worden ist. Das Haus Wagner hat, wie man behauptet, die vorliegende Übersetzung sanktioniert.

* **Aus der Rolle gefallene Statisten.** Im Theater in Warschau ereignete sich während der Vorstellung der Oper „Carmen“ ein lustiger Zwischenfall. Als spanische Soldaten statierten Soldaten der dortigen Garnison. Als sie sich im ersten Akte unter Anführung des Don José und ihres Unteroffiziers der Rampe näherten, bemerkten sie in der ersten Sitzreihe ihren eigenen General. Der Unteroffizier verlor bei diesem Anblick den Kopf und kommandierte „Smirno!“ (Richt' euch!), und die „spanischen“ Soldaten richteten sich stramm in Front. Das Publikum bemerkte diesen Vorfall anfänglich nicht, als aber der General, um kein Aufsehen zu erregen, halblaut den Leuten „Choroscho, choroscho Rebjata“ (Schon gut, Kinder) zurief, antworteten die Soldaten vorschriftsmässig im Chor: „Rady staratjsja Wasche Prewoschoditelstwo!“ (Wir wollen uns bestreben, Ew. Exzellenz) und nun brach das Publikum in ein Gelächter aus, und es dauerte eine gute Weile, ehe Stille eintrat und das Stück weiter gespielt werden konnte.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Verein zur Förderung der Kunst brachte an seinem letzten Vortragsabend Lieder, Melodramen und Balladen von Victor von Woikowsky. Als Solisten wirkten Götz-Levy, Matthias von Erdberg und Dr. Hermann Brause mit. — Chordirektor R. Fiering (Grunewald) wurde zum ersten Dirigenten des Lehrergesangvereins Neukölln (Rixdorf) gewählt.

Erfurt. Am 15. Februar fand in Erfurt die Uraufführung eines neuen Orchesterwerkes von Richard Wetz statt, betitelt „Tanzweisen“. Es stellt eine Reihe entzückend instrumentierter, teils heiterer, teils ernster Stücke dar, die von der blühenden Erfindungskraft und dem hohen technischen Können des Komponisten ein neues rühmliches Zeugnis ablegen. Der Beifall war überaus herzlich.

Grünberg i. Schl. Der Quartettverein brachte in seinem dritten Abonnementskonzert einen Balladen- und Liederabend von Dr. Hermann Brause. Der Künstler erntete namentlich mit seinem Vortrag Löwescher Balladen stürmischen Beifall.

Hamburg. Der Verein Hamburgischer Musikfreunde hat seinen Dirigenten, Herrn José Eibenschütz, der einen ehrenvollen Ruf nach Wiesbaden erhalten hatte, auf eine Reihe von Jahren von neuem verpflichtet.

Rouen. Hier ist eine neue Oper, in der die entscheidenden Augenblicke im Leben Napoleons in dem Rahmen eines Theaterabends zusammengefasst sind, zur Uraufführung gelangt. Sie führt den Titel „L'aigle“; die Musik stammt von Jean Nouguès, dem Komponisten der Oper „Quo vadis“. Der Text rührt von Henry Cain und dem provençalischen Dichter Louis Payen her. In einer Reihe von Bildern wird der Aufstieg, der Höhepunkt, der Sturz und der Tod Napoleons geschildert; das Werk wird als ein „musikalisches Heldengedicht“ bezeichnet. Es ist auch von Hammerstein für sein Londoner Opernhaus erworben worden.

Schwerin. Das grossherzogliche Hoftheater in Schwerin i. Meckl. wird am 12., 13., 14. und 15. Oktober d. J. in Opern-Aufführungen und drei bis vier Konzerten (einem Sinfonie-, einem grossen Chorkonzert und einer bis zwei Kammermusik-Matineen) einen Überblick über die moderne französische Musik geben. Bei diesem Anlass sollen eine Reihe von französischen Kompositionen zum ersten Male in Deutschland aufgeführt werden, so u. a. eine Sinfonie von Magnard und die Oper „Monna Vanna“ von Février, ausserdem Werke von César Franck, Saint Saëns, Débussy, d'Indy, Dukas, Dubois, Faure und Lalo, dessen Sinfonie „Espagnole“ von Professor Marteau gespielt werden wird.

Wien. Am 11. Februar wurde im Arkadenhof der Wiener Universität eine Gedenktafel für Anton Bruckner, der daselbst lange Jahre als Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt gewirkt, feierlich enthüllt. Die eigentliche Enthüllungsfeier fand im grossen Festsaale der Universität statt und gipfelte in einem tief durchdachten, gedankenreichen Vortrage August Göllerichs (Musikvereinsdirektor aus Linz), der in ergreifender Weise namentlich das Bruckner Anfangs in Wien besonders von einer feindlichen Clique bereitete Martyrium und das trotzdem unaufhaltbare spätere siegreiche Durchdringen seiner erhabenen Kunst schilderte, und mit einem warmen Apell zur Gründung einer eigenen Brucknergesellschaft „behufs Popularisierung seiner selbst heute noch nicht hinlänglich verstandenen und verbreiteten Schöpfungen“ unter stürmischen Beifall schloss. Ein von Ober-Landesgerichtsrat Schaumann (dem langjährigen Obmann des Wiener akademischen Wagner-Vereins) schwungvoll gedichteter und vom Hofschauspieler Reimers ebenso schwungvoll vorgetragener Fest-Prolog, Ansprachen des Rektors Dr. Redlich und anderer hoher Funktionäre, endlich sorgfältigst einstudierte, vom Chormeister des Akademischen Gesangvereins Pavlikovsky dirigierte Bruckner-Chöre („Mitternacht“, „Germanenzug“) vervollständigter die von einer glänzenden Versammlung besuchte schöne Feier, der auch Unterrichtsminister Dr. v. Hussarek beiwohnte. — Das eigentliche von den alten Herren des Akad. Gesangvereins gestiftete, an der Wand des linken Arkadenhofes der Universität zu findende Bruckner-Denkmal ist eine Schöpfung des

Bildhauers Josef Tautenhayn und aus edlem Marmor gemeisselt. In einem Achteck erscheint Bruckners sprechend ähnliches Porträt aus des Meisters letzter Zeit. Die Tafel trägt die Inschrift: „Anton Bruckner, Ehrendoktor der Wiener Universität. 1824—1896. Non confundar in aeternum.*) Akademischer Gesangverein in Wien". — Im Laufe des Sonntags legten die Philharmoniker, die Gesellschaft der Musikfreunde und der Akadem. Wagner-Verein Kränze auf den Stufen des Denkmals nieder. Anlässlich der Enthüllung des letzteren fand am 14. Febr. nachmittags noch eine von F. Löwe geleitete „Erstaufführung" des Konzertvereins statt, welche nach dem Meistersinger-Vorspiel nur noch Bruckners siebente Sinfonie in Esdur (mit den berühmten Trauer-Adagio) brachte. H.

Zeitz. Die neue Orgel der Michaeliskirche zu Zeitz, ein Werk von 3 Manualen und Pedal mit 47 klingenden Stimmen aus der Hoforgelbauanstalt W. Rühlmann in Zörbig bei Halle a. S., wurde durch Herrn Gottfried Deetjen (Hamburg) in einem Konzerte vorgeführt und eingeweiht. Die Meisterschaft des Künstlers und die Trefflichkeit des Instrumentes waren deutlich zu erkennen.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand:

Mugellini, Bruno, Metodo d'Esercizi Tecnici per Pianoforte.
— Libro I. Elementi della teoria e primi esercizi tecnici L 1.50 n.
— Libro II. Le scale ed altri esercizi d'agietà L 3.50 n.
— Libro III. Gli arpeggi L 3.50 n.
— Libro IV. Le note doppie legate e staccate L 3.50 n.
— Libro V. Le seste, le ottave e gli accordi L 5.— n
— Libro VI. Esercizi per lo stile polifonico L 2.50 n.
— Libro VII. Esercizi per il legato-cantabile e l'uso del pedale L 1.50 n.
— Libro VIII. Esercizi di perfezionamento L 2.50 n.

Robelt, Tito, Etude Fantaisie pour Piano M. 2.—.
— Huitième Mazurka (en mi mineur) pour Piano M. 1.30.
— Mélodie intime pour Piano M. 1.30.
— Trois Sensations Musicales pour Piano M. 2.50.
— Deux Visions artistiques pour Piano M. 2.—.

Signorini, A. Ricci, Papiol dal "Re Orso" di Arrigo Boito. Ritratto per Orchestra. Riduzione per Pianoforte dell' Autore M. 2.— n.
— Giuda di Kerioth. Judas Ischariot (da G. Bovio). Poema musicale per Grande Orchestra. Partitura M. 16.— n.
— Gli Amori Pastorali di Dafni e Chloe. Poema musicale per Grande Orchestra. Partitura M. 20.— n.

Le Début du jeune Violoniste. Collection de Morceaux choisis dans la Ire et IIIe Position pour Violon avec accompagnement de Piano. Cab. I M. 2.— n. Cab. II M. 2.— n.

Le Succès du Violoniste. Collection de Morceaux favoris pour Violon avec accompagnement de Piano. Cab. I. M. 2.50 n. Cah. II. M. 2.50 n.

Verlag von Jean D. Charton, Berlin:

Schuppan, Adolf, op. 26. Ricordanza für Pianoforte M. 1.50 n.

Verlag von Ad. Dähler, Barmen-R.:

Vares, op. 4. Sommerlandsonate (una quasi Fantasia) für Klavier, Violine und Cello M. 4.—.

Verlag von A. Durand & Fils, Paris:

Baton, Rhené, Cinq Mélodies sur des Poésies de Jean Lahor pour une Voix avec accompagnement de Piano Frs. 5.— n.

Ducasse, Roger, Trois Motets pour Soprano solo et Choeur à 4 voix avec accompagnement d'Orgue (ou de Piano) I. Regina coeli laetare Frs. 2.50 n.

Ravel, Maurice, Daphnis et Chloé. Ballet en un Acte. Fragments Symphoniques pour Orchestre et Choeurs. Partition d'Orchestre format de poche Frs. 10.— n.
— Valses nobles et sentimentales pour le Piano Frs. 6.— n.

Samazeuilh, Gustave, Suite (en Sol) pour le Piano Frs. 5.— n.

Schmitt, Florent, Rapsodie Viennoise pour Orchestre. Partition d'Orchestre format de poche Frs. 7.— n.
— La Tragédie de Salomé pour Orchestre d'après un Poème de Robert d'Humières. Pour Piano à 4 mains Frs. 10.— n.

Vierne, Louis, op. 27. Sonate (en Si mineur) pour Violoncelle et Piano Frs. 8.— n.

*) Bekanntlich zugleich die Schlusszeile, in welcher die letzte grosse Steigerung in Bruckners „Tedeum" ausklingt.

Verlag von E. Fromont, Paris:

Anthiome, Eug., 6 Pièces classiques pour Piano. No. 2 Pavane (3e Edition) Fr. 1.50 n.

Laurens, Edmond, Sylvie. No. 10 Pizzicati pour Piano seul Fr. 1.75 n.

Verlag von F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen:

Loewe, Carl, Weltliche Chöre. In 3 Bänden. Zum erstenmal gesammelt und herausgegeben von Dr. Leopold Hirschberg. Erster Band: Männerchöre a cappella M. 3.—.

Verlag von Brödrene Hals, Christiania:

Haarklou, Johannes, op. 24. Tre Oktav-Etuder quasi Sonata for Piano No. 1 M. 1.25; No. 2 M. 1.—; No. 3 M. 1.50. Kpl. M. 3.—.

Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig:

Huber, Adolf, op. 22. Schüler-Trio für Klavier, Violine (1. Lage) und Violoncell M. 2.—.

Verlag von H. R. Krentzlin, Berlin:

Biskupska, M., Vier Klavierstücke. 2 Hefte à M. 1.—.

Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig:

Bouvin, Ludwig, op. 56^a Melodie für zwei Violinen, Viola und Violoncello Partitur M. 1.20 n. — Stimmen M. 1.20 n.

Cherubini, L., Theorie des Kontrapunktes und der Fuge in neuer Übersetzung. Unter Zugrundelegung der Ausgabe von Gustav Jensen (1896) neu bearbeitet und herausgegeben von Richard Heuberger. Geh. M. 4.— n.; gebd. M. 5.— n.

Clausnitzer, Paul, op. 27. Neun Choralvorspiele zu Buss- und Abendmahlsliedern für Orgel M. 2.— n.

Delius, Frederick, Sonnenuntergangslieder. Für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester. Partitur M. 25.— n.; Orchesterstimmen M. 30.— n.; Klavierauszug M. 3.— n.; Chorstimmen (je 60 Pf.) M. 2.40 n.

Engelsmann, Walter, Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. No. 1. Wenn aus der Tiefe M. 0.80, No. 2. Windgetragen M. 1.—, No. 3. Das Geheimnis M. 0.80, No. 4. Nachtschweigen M. 1.—, No. 5. Ich bin der Tag M. 0.80, No. 6. Nun ist die Sonne M. 0.80, No. 7. Die Mühle M. 0.80.

Glaus, Alfred, Drei Choralvorspiele für Orgel M. 1.80.

Grabert, Martin, op. 40. Variationen und Fuge in emoll für Orgel M. 2.50.

Gretscher, Philipp, op. 69. Drei Lieder für dreistimmigen Frauenchor. No. 1. Abend, No. 2. „Und die Sonne machte den weiten Ritt", No. 3. Über ein Stündlein. Klavierpartitur zu jeder Nummer M. 1.20, Stimmen zu jeder Nummer (je 20 Pf.) 60 Pf.

Haas, Joseph, op. 32. Divertimento für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. Kleine Partitur M. 1.50 n., Stimmen M. 8. – n.
— op. 33. Rum bidi bum! Zehn Kinderlieder für zwei Kinderstimmen (oder einstimmig) und Pianoforte M. 2.40 n., Singstimme 40 Pf. n.

Havemann, Gustav, Stücke alter Meister für Violine und Pianoforte neu bearbeitet, No. 1. K. Ph. Em. Bach, Gavotte Edur, No. 2. W. A. Mozart, Arioso Ddur, No. 3. Chr. von Gluck, Gavotte Adur, No. 4. P. G. Martini, Gavotte Adur, No. 5. J. Ph. Rameau, Tambourin amoll, No. 6. W. A. Mozart, Danse gracieuse Bdur, No. 7. Fr. Couperin, Les Cherubins je M. 1.— n.

Heidrich, Maximilian, op. 40. Konzert in fmoll für Orgel und Orchester. Partitur M. 10.— n., Orgelstimme M. 3.—.

Hoyer, Karl, Passacaglia und Doppelfuge in fmoll für Orgel M. 2.50.

Kämpf, Karl, op. 38. Meeressage. Sinfonische Ballade für Männerchor und grosses Orchester. Partitur M. 10.— n. Orchesterstimmen M. 12.— n., Klavierauszug M. 3.—, Chorstimmen (je 30 Pf.) M. 1.20.

Karg-Elert, Sigfrid. Orgel-Kompositionen.
— op. 85. Drei sinfonische Kanzonen No. 1. Kanzone und Tokkata (mit Trompetenschluss ad. lib.) esmoll M. 2.40, No. 2. Fantasie, Kanzone, Passacaglia und Fuge cmoll M. 3.—, No. 3. Fuge, Kanzone und Epilog (mit Violine und 4 Frauenstimmen obligat) Fisdur M. 1.80, Violinstimme 20 Pf., die 4 Frauenstimmen (Partitur) 20 Pf.
— op. 86. Zehn charakteristische Tonstücke Heft I (1—5), Heft II (6—10) je M. 3.—.

Kobelt, Johannes, Fantasie und Fuge (cismoll) für Orgel M. 2.—.
— Zwei Wanderer. Für eine Baritonstimme, Violoncello und Orgel M. 1.20.

Koch, Hermann Ernst, op. 12. „Welt ade, ich bin dein müde" Kantate für Solo-Sopran, Chor, Orchester und Orgel, Partitur M. 2.40 n., Orchesterstimmen M. 4.— n., Chorstimmen (je 20 Pf.) 80 Pf.

Lubrich, Fritz jun., op. 15. Weihnachtsmusik: „Heil'ge Nacht! Auf Engelsschwingen" für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel oder Pianoforte. Orgel- (Klavier-) Partitur M. 1.50, Chorstimmen (je 20 Pf.) 80 Pf.

— op. 25. Choral-Kantate: „Straf mich nicht in deinem Zorn" für gemischten Chor, Solostimmen, Solo-Violine, Solo-Bratsche, Solo-Oboe und Orgel. Orgel-Partitur M. 2.—, Chorstimmen 90 Pf., Instrumentalstimmen 60 Pf. n.

Nardini, Pietro, Konzert für Violine. Zum Konzertvortrag eingerichtet von M. Hauser. Neue Ausgabe revidiert von Gustav Havemann. Für Violine und Pianoforte M. 3.—.

Niemann, Walter, op. 20. Thema und Variationen (Nach Joh. Hinrich Fehrs' „Krieg und Hütte") für Pianoforte M. 2.50.

Othegraven, A. von, op. 43. Drei altdeutsche Volkslieder für Männerchor und Orgel oder Orchester. No. 1. Wacht auf. Orchesterpartitur M. 3.— n., Orchesterstimmen M. 6.— n., Orgelpartitur M. 2.—, Chorstimmen (je 20 Pf.) 80 Pf. No. 2. Der grimmige Tod. Orchesterpartitur M. 4.— n., Orchesterstimmen M. 6.— n., Orgelpartitur M. 2.—, Chorstimmen (je 20 Pf.) 80 Pf. No. 3. Lob Gottes. Orchesterpartitur M. 5.— n., Orchesterstimmen M. 8.— n., Orgelpartitur M. 2.—, Chorstimmen (je 20 Pf.) 80 Pf.

Pilz, Eduard, op. 8. Thors Hammerschwung. Für Männerchor und 2 Trompeten, 4 Hörnern, 3 Posaunen, Tuba und Pauken oder Pianoforte. Partitur mit unterlegtem Klavierauszug M. 2.40 n., Instrumentalstimmen M. 3.— n., Chorstimmen (je 20 Pf.) 80 Pf.

Pracht, Robert, op. 12. Der kleine Geiger. 12 leichte Vortragsstücke für Pianoforte und Violine M. 3.— n.

Preitz, Gottfried, „Sei getreu bis in den Tod" für Sopran oder Tenor und Orgel (Harmonium) oder Pianoforte M. 1.—.

Sturm, Wilhelm, op. 200. Weihnachtsgedanken für Mezzosopran-Solo, Frauen- oder Kinderchor mit Pianoforte und Deklamation. Klavier-Partitur M. 3.—, Chorstimmen (je 50 Pf.) M. 1.50.

Verne-Bredt, Alice, Wiegenlied für Violine oder Violoncello und Pianoforte M. 1.—.

Wilm-Album. Sammlung beliebter Klavierstücke mit Fingersatz, Vortrags- und Phrasierungszeichen versehen von Otto Klauwell. 2 Bände à M. 2.— n.

Zoellner, Heinrich, op. 115. Angelus. Ballade für Männerchor und Orchester. Partitur M. 10.— n., Orchesterstimmen M. 10.— n., Klavierauszug M. 2.40, Chorstimmen (je 30 Pf.) M. 1.20.

Neue Chöre

Trägner, Richard, a cappella Chöre op. 6 und op. 14 (Bremen, Carl Klinner); op. 8 (Hameln, H. Oppenheimer); op. 16 (Leipzig-Dresden-Chemnitz, C. A. Klemm 1910).

Der seit 1901 als Chorleiter, von 1908 an als Kantor an der neuen Lutherkirche in Chemnitz wirkende Künstler (geb. 1872) hat sich wiederholt mit bestem Erfolg als Komponist bewährt. Auch die vorliegenden Chöre wirken durch absolute Reine des Satzes und durch geschickte dankbare Führung der Stimmen. Gegen diese Vorzüge steht allerdings in manchen Teilen die selbständige Erfindung zurück. Das Weihnachtslied op. 6 (Paul Gerhardt) zeichnet sich durch warmen Ton aus. Besonders interessant ist die Führung des Tenors. Bedeutender als op. 6 erscheint die Motette op. 8 „Wie könnt ich sein vergessen" (Ch. G. Kern) namentlich in ihren Steigerungen. Auch hier bleibt das rein Gesangliche herrschend. Auf polyphonem Gebiete gibt Trägner Vorzügliches in der Fuge, die im Hauptteil des Chorsatzes „Pfingsten" op. 14 bildet. Diese Komposition beginnt mit einem schön klingenden, homophon gehaltenen Satze, der nach der Fuge nochmals kurz angedeutet wird, und somit das Ganze formell einheitlich abschliesst. Die Motette op. 16 „Eins ist not" (Joh. Heinr. Schröder) steht in bezug auf Erfindung gegen op. 6, 8 und 14 in mancher Beziehung zurück, doch ist sie ebenfalls fliessend gehalten. Unvermittelt erscheint der Dur-Schluss. Hoffentlich werden Trägners Chöre, die sich reicher Anerkennung erfreuten, bald die allgemeine Verbreitung finden, die sie durchaus verdienen.

Prof. Emil Krause

Neue Männerchöre

Kessler, F., op. 4. Drei plattdeutsche Männerchöre. (Ged. v. A. Timm.) 1. Hemliche Leiw. 2. Dat Muddehart. 3. Wierst du nich min. Part. je 60 Pf., Stimmen je 15 Pf. P. Pabst, Leipzig.

Kirchner, Herm., op. 49. Am Schlehdorn. (Fr. Evers.) Part. 60 Pf., Stimmen je 20 Pf. Ebenda.

Seybold, Arthur, op. 83. O du herrliche, goldene Frühlingszeit. (A. Seybold.) Part. 60 Pf., Stimmen je 15 Pf. A. Lorentz, Hamburg.

— op. 102. In die Augen musst du schauen. (H. Harberts.) Part. 60 Pf., Stimmen 15 Pf. Ebenda.

— op. 106. Vergissmeinnicht. Part. 60 Pf., Stimmen je 15 Pf. Ebenda.

— op. 123. Sommermittag. (H. Salus.) Part. 50 Pf., Stimmen je 20 Pf. D. Rahter, Leipzig.

— op. 124. Herr Olaf. (Th. Dahn.) Part. 1 M., Stimmen je 25 Pf. Gebr. Reinecke, Leipzig.

— op. 144. Der Reiter und sein Lieb. (H. v. Fallersleben.) Part. 1 M., Stimmen je 20 Pf. Ebenda.

— op. 145. Maderl. (R. Löwenstein.) Part. 40 Pf., Stimmen je 15 Pf. P. J. Tonger, Köln a. Rh.

— op. 146. Im leuchtenden Rot die Heide stand. (H. Bredow.) Part. 1 M., Stimmen je 15 Pf. D. Rahter, Leipzig.

— op. 147. Liebt die Mädchen, liebt den Wein. (M. Schmidt-Seybold.) Part. u. Stimmen M. 1.20. Gebr. Reinecke, Leipzig.

— op. 149. Das Täubchen. (A. Lutze.) Part. M. 1.20, Stimmen je 25 Pf. A. J. Benjamin, Hamburg.

— op. 150. Der Frühling wird wach. (R. Baumbach.) Part. 60 Pf., Stimmen je 15 Pf. Ebenda.

— op. 152. Der Heimat treu bis in den Tod. (Nach H. Harberts.) Part. 1 M., Stimmen je 30 Pf. Hansa-Verlag, Berlin.

Die vorliegenden Männerchöre gehen geflissentlich allen Absonderlichkeiten moderner Chor-Komponisten vom Hegarschen Gefolge aus dem Wege; sie sind meist gut volkstümlich gehalten, wenden sich daher in erster Linie an mittlere und kleine Gesangvereine und bieten diesen recht schätzenswertes Aufführungsmaterial. Die Kesslerschen plattdeutschen Männerchöre, denen auch der hochdeutsche Text beigefügt ist, sind einfache und gemütvolle Weisen, die von Chören mit bescheidensten stimmlichen Mitteln bewältigt werden können.

H. Kirchner hat zu der bekannten Dichtung „Am Schlehdorn" eine innige, warmpulsierende Vertonung geschaffen, die sich angenehm von der Durchschnittsware abhebt. Die Komposition ist bisher in je einer Ausgabe für Männerchor, gemischten Chor, Frauenchor und für eine Singstimme (2. Stimme ad lib.) mit Klavierbegleitung erschienen.

Arthur Seybold tritt uns als gewandter und vielseitiger Komponist entgegen. Seine Werke op. 83, 106, 145 und 149 zeigen volkstümliches Empfinden teils sentimentaler und teils fröhlicher Art; op. 102 zeichnet sich durch gemütvolle und fein gewählte Ausdrucksweise aus; op. 123 erscheint wie aus der Situation des malenden Textes hervorgewachsen und ist sehr stimmungsvoll; die Ballade op. 124 ist ziemlich einfach gehalten, kann aber bei starker Besetzung der vortragenden Stimmen unter einem geschickten Dirigenten von grosser Wirkung sein; op. 144 charakterisiert sich als forsches Reiterlied, dem viele empfehlende Momente zu eigen sind; musikalisch sehr geschickt und wirkungsvoll erscheint op. 146, dessen treffliche musikalische Fassung durch den textlich wenig glücklichen Schlussrefrain „Morgen muss ich fort von hier" etwas beeinträchtigt wird; op. 147 ist eins von den vielen lustigen Liedern, die Liebe und Wein besingen, und zugleich eins von den wenigen, die beim Jubel der Gefühle nicht in Trivialitäten verfallen; ein echtes Frühlingslied, fröhlich, frei und keck, klingt aus op. 150; von mittlerer Schwierigkeit ist der sehr wirkungsvolle und charakteristische Chor op. 152, mit dem der Komponist auf Grund ernster textlicher Vorlage durchaus starken künstlerischen Wünschen zu entsprechen vermag.

E. Rödger

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 24. Februar 1912, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Max Reger: op. 60 Zweite Sonate (d moll) für Orgel. Improvisation — Invocation — Fantasie und Fuge. Joh Seb. Bach: Die bittre Leidenszeit beginnet abermal. Johannes Brahms: Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?

Die nächste Nummer erscheint am 29. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 27. Februar eintreffen.

Felix Weingartner

Symphonie Nr. 3 in E dur

für Orchester und Orgel ad lib. op. 49.

Sechzehn Aufführungen

seit Mitte voriger Konzertzeit in Amsterdam, Chicago, Haag, Hannover, Köln, Leipzig, Mannheim, New-York, Philadelphia, Prag, Riga, Rom, Warschau, Wien (2), Wiesbaden; weitere sind angesetzt.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Aufgeführt von: **Colonne, Steinbach, Stockhausen** u. a.

Suite (D moll)

(Praeludium, Gavotte, Canzone, Marsch)

für grosses Orchester komponiert von

M. J. Erb

Op. 29

Partitur M. 6.— n. Orchesterstimmen M. 12.— n.

Signale für die musikalische Welt: ..... Dem zum ersten Male uns begegnenden Komponisten Erb darf man ohne weiteres zugestehen, dass seine dargebotene Suite recht lobenswürdig ist. Die darin entwickelten Gedanken sind nicht allein natürlich fliessend, sondern zeugen auch von gesundem Geschmack, so dass sie angenehm wirken. Dazu gesellt sich gewandte kontrapunktische sowie thematische Arbeit, und die wohlüberdachte Instrumentierung lässt eine gute Klangwirkung erwarten .....

Neue Zeitschrift für Musik: Vorliegende Suite ist in allen vier Sätzen als ein vorzügliches, gut durchgearbeitetes und wirkungsvoll instrumentiertes Werk zu preisen. Der Komponist versteht seine Sache gründlich, dabei vermeidet er alle Effekthaschereien und sonstige musikalische Kleinigkeitskrämereien. Hier ist alles klar und durchsichtig und steht an seinem rechten Platze. Die Gavotte ist ein munteres Tonstück, durch seine Detailarbeit sich auszeichnend. In der Canzone, in B dur beginnend, welche nur für die Streichinstrumente allein gesetzt ist, schlägt der Verfasser einen wehmutsvollen Ton an, besonders wenn das erste Thema in B moll con sordini wiederholt wird. Der Marsch ist ein interessantes, wohlklingendes Musikstück, das im Konzertsaal gewiss seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Ich wünsche dem gediegenen Werke die weiteste Verbreitung.

Prof. H. Kling.

Strassburger Post: ..... Das Werk ist eine derart ausgereifte Frucht und hat auf die Zuhörer einen solch erfreulichen Eindruck gemacht, dass man wohl erwarten darf, dass sich der schönen Komposition bald alle Konzertsäle öffnen werden, wie sie denn auch bereits in einigen Städten mit Erfolg zur Aufführung gelangt ist .....

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.

Soeben ist erschienen:

QUINTETT

für 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Pianoforte

von

Fritz Volbach

Op. 36. Preis M. 9.— no.

Durch das Brüder Post-Quartett mit **durchschlagendem Erfolg** in Frankfurt a. M., Pforzheim, Karlsruhe und Berlin aufgeführt. **In der Berliner Aufführung** (Klindworth-Scharwenka-Saal, 8/II 1912), **musste das Scherzo (Musette) auf Verlangen wiederholt werden!**

Ansichts-Exemplare durch jede Musikalienhandlung

Gebr. Hug & Co., Musikverlag

Leipzig und **Zürich.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 9

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 29. Febr. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

„Christus" von Felix Draeseke

Erste Gesamtaufführung des Mysteriums in Berlin am 6., 13. und 20. Februar im Konzertsaale der Kgl. Hochschule

Von **H. W. Draber**

Als ich vor einiger Zeit einmal mit einem bekannten Leipziger Musikverleger über Draeseke sprach und mich danach erkundigte, wie die vor etwa zwei Jahren erschienene a cappella-Messe sich eingeführt habe, erhielt ich die Antwort: „Keine einzige Chorgesellschaft hat sich, trotz der ausserordentlich günstigen Besprechungen, ein Exemplar zur Ansicht senden lassen!"

So steht es also um einen der aufrechtesten, ehrlichsten und innerlichsten Komponisten unserer Zeit, einem Mann, der keine Konzessionen an die Mode macht, der dem billigen Erfolg des Sensationellen aus dem Wege geht, und der in geradezu rührendem Glauben an das Ideale in der Kunst ein Werk schreibt, das schon seinem Stoffe nach vielen Menschen heutzutage fremd ist.

Ein Musik-Mysterium, das drei Tage zur Aufführung beansprucht! Aber welcher Gegenstand! — Christus — ist da überhaupt an ein Erschöpfen zu denken? Könnte nicht ein Komponist Wochen hindurch Abend für Abend ein neues Mysterium aus dem Leben des Gottessohnes vor uns erklingen lassen? Irgendwo muss aber schliesslich doch einmal die Grenze gezogen werden. Es ist eine Sache der poetischen Konzentration des Stoffes, die über die äusseren Dimensionen entscheidet. Auf die verschiedenen Versuche einzugehen, die Person des Heilands durch musikalische Mittel zu verklären, ist hier nicht der Raum. Draeseke kommt in der Grosszügigkeit seines Entwurfs seinem Meister Liszt nahe. Nur gibt er uns einen ganz evangelischen Christus, mit all der Geradheit, Verinnerlichung und Sprödigkeit des Protestantismus, im Gegensatz zu Liszts katholischem. Und dementsprechend sind auch die Mittel. Es ist ein starkes Stück Luthertum in der Musik Draesekes; nirgends findet sich ein Tröpflein nur von der Lieblichkeit und Süsse, der blendenden Schönheit und Pracht der römischen Kirche. Der Inhalt ist es einzig und allein, der berühren soll; wie das Gewand aussieht, ist gleichgültig.

Draeseke ist ein berühmter Meister der musikalischen Baukunst. Er hat es verstanden, den in planvoller Mosaik aus der Bibel (von seinem Schwager, Pastor Schollmeyer) zusammengesetzten Text, in dem Jesus fast alle seine grossen Prophezeiungen, Sprüche und Geleitworte sagt, die Jünger, die Jungfrauen und alle die vielen Personengruppen des neuen Testaments reden, und der Chor die kraftvollen Volksaussprüche tut, in einer Weise musikalisch zusammenzufügen, dass man nur solche Fugen sieht, die als Schmucklinien des Ganzen dienen sollen. Der Text reiht durchaus nicht immer Momente aneinander, die ähnlicher Gefühlsart sind oder Steigerungen des Empfindens mit sich bringen. Im Gegenteil, häufig genug wechselt die Gefühlsbasis von Satz zu Satz, und diesen Wechsel so musikalisch mitzumachen, dass der Zuhörer nicht ruckweis mitgenommen wird, ist einer der Prüfsteine, an denen man den wahren Meister erkennt. Die Anlage des Textbuches lässt keine Arien zu. Die Einzelpersonen sind mit einer Art mehr oder weniger ausgedehnter, melodieartig gehaltener Rezitative versehen, und gerade in diesen zeigt Draeseke seine Stärke. Hier ist auch der Berührungspunkt mit Wagner am deutlichsten; denn die Verwendung von zwei oder drei Hauptmotiven, die nur ganz vereinzelt im Verlaufe des Gesamtwerks wieder auftauchen, hat so gut wie garnichts mit der Leitmotividee der Wagnerschen Dramen zu tun. Anfangs sind diese Rezitative nicht so scharf und sicher gefasst; erst im letzten Teil runden sie sich zu vorbildlicher Form ab. Die fast völlige Vermeidung der Dramatik hat dem Komponisten die Arbeit sicherlich sehr erschwert und ihm ausserdem noch ein durchaus legitimes Stück der direkten Wirkung genommen. Wer nicht tiefer in das Werk hineinhorcht, meint leicht, eine manchmal ziemlich trockene Musik zu vernehmen, weil auf weite Strecken aller Ausdruck nur in ungebundener Hingabe an den Gehalt des Wortes und dessen musikalische Deklamation vernehmbar wird.

Unwiderstehlich in jeder Hinsicht aber sind die Chöre. Auch da ist wenig dramatische Bewegung zu finden, hingegen eine Wucht gewaltiger, unendlich natürlich erscheinender Kunst, dass man wie gebannt dasitzt und lauscht und gar nicht weiss, ob man am meisten von den grossartigen Empfindungskomplexen oder von der unerhörten, lauteren polyphonen Satzkunst gefesselt wird. Wer schreibt heute noch solch einen grandiosen Chorsatz?

Man darf aber auch nicht verschweigen, dass wesentliche Mängel vorhanden sind. Die kleineren soll man einem Manne wie Draeseke gegenüber nicht erst hervorsuchen; dagegen ist wohl nicht zu bezweifeln, dass eine reichere Rhythmik in vielen Fällen gar zu ruhige Stellen erheblich straffer gespannt haben würde. Vielleicht wird der Komponist einwenden, dass er eben nur grosse, quader-

artige Wirkungen erzielen wollte. Wären die aber, so lange sie in den Hauptstimmen immer deutlich genug herausgearbeitet sind, durch eine sagen wir mal etwas bewegtere orchestrale Einkleidung entstellt worden? Und da sind wir auch bei dem anderen wunden Punkt, dem Orchester. Fast sieht es so aus, wie wenn Draeseke sich davor gefürchet hat. Wüsste man nicht aus seinen reinen Orchesterwerken, dass er eine interessante Partitur anfertigen kann, so würde man bei ihm auf nur sehr wenig Sinn für Orchesterklang schliessen. Ein Stück weniger Askese, und der Erfolg wäre ein so viel sicherer, ohne jede bedenkliche Konzession.

Man muss bei einem Draeseke annehmen, dass er es so gewollt hat, und nicht anders. Er steht nun da wie ein Felsblock, an dem die Zeit vorbeirauscht, und den man dennoch nicht übersehen kann, weil er zu gewaltig ist. Vielleicht wird noch einmal auf dieses Christus-Mysterium zurückgegriffen, wenn man der verschrobenen, unwahren Trompetensymbolik der „Neuteutschen“ auf den seichten Grund gekommen ist. Eine grosse, ehrliche Freude muss jeder Mensch aber darüber haben, dass einem wunderbaren Idealisten, der dicht vor den achtzigern steht, die Genugtuung geworden ist, sein grösstes Werk, in das er die Hauptkraft vieler Lebensjahre gesteckt hat, einmal gehört zu haben. Vor dreizehn Jahren wurde die Christus-Trilogie vollendet; bisher waren nur Teile daraus aufgeführt worden — und nun doch noch schliesslich das Ganze! Dem mutigen Bruno Kittel und seinem Chore gebührt vieler Dank für sein Unternehmen. Was da geleistet worden ist, verdient sicherlich höchstes Lob. Wenn nicht alles so gelang, wie man es dem Werk und seinem Komponisten wünschen möchte, so muss man eigentlich dafür weit eher mit den grossen, berühmten Chören ins Gericht gehen, die einen bescheideneren, aber künstlerisch gewissenhaften Chor in die gefährliche Situation bringen, ein solches Opus als Aufgabe zu betrachten. Von den Solisten mögen besonders genannt werden Kammersänger Prof. Albert Fischer (Christus), Gertrud Steinweg (Sopranpartien), Hertha Dehmlow (Altpartien) und G. A. Walter.

Wie müssen den alten Meister aber die stürmischen Ovationen berührt haben, die ihm nach jedem der drei Abende dargebracht wurden, und die am Schluss des letzten Konzertes wie krachender Donner den Saal durchdröhnten! Ein letztes, aufklärendes Gewitter, nach dem ihm die Sonne bis ans Ende seiner Tage scheinen darf!



Londoner Spaziergänge

The London Opera House und sonstige Hammersteiniaden — Humperdincks „Königskinder“ im Covent Garden Opera House — Ein neues Violinwunder

Londons Millionen erfreuen sich noch immer des raren haut gout — einer Winteroper. Das Bedauerliche an der Sache jedoch bleibt der Umstand, dass sich an diesem musikalischen Ereignis nicht die Millionen, sondern höchstens die armseligen paar Tausend beteiligen, denen Grosse Oper selbst im Winter zum Bedürfnis geworden ist. Allein diese Klasse von Opernschwärmern sind leider genötigt, Schritt zu halten mit dem unerbittlichen Diktum des betreffenden Portemonnaies. Wir glauben demnach berechtigt zu sein, mit einem gewissen Grade von Opernstolz ausrufen zu dürfen: London „operiert“ noch immer am Kingsway. Wohl hat sich in den letzten Wochen manches in unserem vielumschwärmten London ereignet, was streng genommen kein Ereignis war. Doch unmittelbar bevor ich zur Feder griff, hat sich eine Tatsache vollzogen, die in ihrer Beschaffenheit von unberechenbarem Wert für London zu werden verspricht.

The London Opera House mit seinem genialen Leiter, mit all dem Glanz seiner Umgebung, unten im Zuschauerraum und oben auf der Bühne, war dem Zusammensturz nahe. Die Nachricht kam nicht unerwartet. Hammerstein mit seinen exorbitanten Preisen für eine ungewohnte, für eine bisher nicht stabile Winteroper, hatte sich gründlich verrechnet. Dazu kam seine absolute Unkenntnis in bezug auf Repertoire. Er hatte scheinbar vergessen, den Geschmack und das Bedürfnis der Londoner Opernfreunde zu studieren. Anstatt dessen kultivierte er seine eigenen Anschauungen, fröhnte er seiner feldherrlich angelegten Natur, deren Ursprung viel zu amerikanisch ist. Nichts scheint absurder, ja lächerlicher in London, als New Yorker Prinzipien, New Yorker Opernbegriffe, die man für London anzupassen sich anschickt. Als ich vor einiger Zeit die Ankündigung in den Londoner Tagesblättern sah, dass unser neues Opernheim am Kingsway eine Anzahl von Massenet-Opern nacheinander zu bieten gedenke, schüttelte ich ganz unabsichtlich mein Haupt. Wer verlangt, sagte ich mir selber, in London Massenet en masse? Diese Idee kann nur einem Massenet-Schwärmer entsprungen sein, der sie, ich fürchte sehr teuer, zu bezahlen haben wird. Der „Jongleur de Notre Dame“ ist ebenso wie „Herodias“, „Thaïs“ oder „La Navarraise“ nicht für ein Londoner Durchschnittspublikum geschaffen worden. Massenet mit seiner gesuchten Musik, die hier und da bloss geistvolle Einfälle offenbart, ist nicht die Gattung von Opernmusik, die die grossen Massen anzuziehen vermag. Für London wird Massenets Musik stets den Geschmack von sauern Trauben zurücklassen. Und hier geschah es denn auch, dass Hammerstein, der gewaltige Mann des Tages, der aus lauter Selbstliebe nicht auf den gutgemeinten Rat der Eingeweihten hören wollte, den grossen Irrtum begann, mit der Zusammenstellung seines unausführbaren, seines absolut lahmen Repertoirs. Als es dann bald darauf immer bedenklicher wurde, das herrliche Haus einen immer ödern Anblick bot, da erschien ein geharnischter Aufruf des Impresarios, der in halb drohendem und halb flehendem Ton die gefährliche Situation auseinandersetzte, in dem sich sein wagehalsiges Unternehmen befand.

Dieser mächtige, ja epochemachende Aufruf bildete tagelang den ausschliesslichen Gesprächsstoff in den grossen Klubs und in den Palästen der Upper Ten. Hammerstein kündigte in unumwundener Form an, dass sich bis zu diesem Tage nicht ein einziger Subscriber für die grosse Sommer-Saison meldete. Wenn nicht bald eine radikale Änderung oder vielmehr Besserung einträte — so fuhr er fort — werde er sich veranlasst finden, sein neues Haus, nach Ablauf der gegenwärtigen Spielzeit zu schliessen! Dieser Appell an die Londoner Opernfreunde machte ganz entschieden einen tiefen Eindruck. In den grossen Tageszeitungen konnte man eine Zeitlang eine enorme Anzahl von eingesandten Briefen lesen, die alle den Fall Hammerstein besprachen. Man konnte da die merkwürdigsten Vorschläge für die Verbesserung der Opernverhältnisse und die Aufrechterhaltung des schönen Hauses lesen. Allein die meisten dieser mehr oder weniger interessanten Korrespondenzen kulminierten in der Idee, dass die Preise (21 Mark für einen Parkettsitz) für eine Winteroper viel zu hoch gegriffen waren, was auch den bevorstehenden Zusammensturz erklärlich machte. Die verschiedenartigen Analysen bezüglich Hammersteins Methode als Opernleiter waren oftmals sehr humorvoll gehalten. In dem Tumult der niederschmetternden Nachricht fielen die hunderte von freiwilligen Zeitungs-Korrespondenten über Hammerstein her und hieben tüchtig auf ihn ein. Die Zeitungsrezepte wirkten rascher als man zu denken vermochte. Hammerstein ging ohne weiteres darauf ein, die Opernpreise durchaus um fünfzig Prozent zu ermässigen. Das wirkte Wunder! Dazu kam dann noch die vollständige Streichung und Einstellung sämtlicher lahmen Massenet-Opern und die sofortige Aufführung von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ mit Felix Lyne. Die Wahl der Oper, gepaart mit den neuen ermässigten Preisen, füllte das Haus jedesmal bis an die Decke. Ein rasch herbeigetrommeltes Komitee, bestehend aus einer Anzahl von opernfreudigen Lords, von denen etliche sogar selbst Opernlibretti verfasst haben, auch sonstige einflussreiche Persönlichkeiten schlossen sich an, deren Aufgabe darin bestand, Subscribers für die kommende grosse Saison zu finden. Auch dieser Plan hat, so weit sich ermitteln lässt, seine Früchte zum Reifen gebracht, wodurch uns vorläufig The London Opera House bis auf weiteres erhalten bleibt. Das Repertoire besteht seit Wochen bloss aus Opern, deren Verdauungsmöglichkeit für englischen Konsum approbiert sind. Oscar Hammerstein, mit dem stereotypen Mephisto-Lächeln, strahlt vor Wonne darüber, dass ihn London nicht fallen liess. Ausverkaufte Häuser machen gegenwärtig die Opern: „Louise“, „Traviata“, „Rigoletto“, „Faust“, „Barbier von Sevilla“ und obenan natürlich „Hoffmanns Erzählungen“. In einer glänzenden Aufführung von

Charpentiers „Louise“ mit der Vallandrini in der Titelrolle und den Damen: D'Alvarez (Mutter), Kerlane, Merlin, den Herren: Jean Auber, Combe, Bozano, Regis, Leroux und Verheyden, konnte man seine helle Freude daran haben, wie das Monstro-Haus diesem in Musik gesetzten Roman folgte. Es ist staunenswert und verdient jedenfalls hier aufgezeichnet zu werden, wie sich das Opernvolk in London erziehen und heranziehen lässt. Die Hauptbedingung dazu bleibt jedoch der billige Eintrittspreis, das „Ticket“, wie wir hierzulande sagen, wodurch der eifrige Opernstudent in die erfreuliche Lage kommt, seine Operntrainierung fortzusetzen, die für den Fortbestand der Grossen Oper in London von so grosser Bedeutung ist. In einem Textbuche, das Hammerstein selbst verlegt und in welchem die Libretti von sechs Opern für drei pence kurz erzählt werden, sagt der inspirierte Impresario im Vorwort: „So wie Andere ein Hobby (eine Art potenzierter Leidenschaft) für Bilder oder altes Porzellan haben, so ist mein Hobby die grosse Oper und das aufrichtige Bestreben, die Londoner daran zu gewöhnen, die Oper fleissig zu besuchen. Das ist das Ziel, das ich mir gesteckt habe, als ich meinen Wohnsitz von New-York nach London verlegte.“ Natürlich klingt das alles recht verständlich und der honigtriefende Appell kann seine Wirkung in London nicht verfehlen. Hammerstein ist eben ein geriebener Operndiplomat. Seine Freunde behaupten, dass, wenn er sich nicht der Oper verschrieben hätte, er zum mindesten Präsident der Vereinigten Staaten geworden wäre! Mit derartig gewürzten Anschauungen seitens seiner zahlreichen Freunde und Verehrer, ist es tatsächlich zum Erstaunen, dass unser Opernheld imstande ist, sich derart bescheiden zu geben. Für London bleibt er jedenfalls eine Errungenschaft.

Humperdincks Königskinder, deren Aufführung am Covent Garden Opernhause vor kurzem mit grossem und gerechtem Interesse erwartet wurde, bedeutet kaum einen Fortschritt in des Meisters Schaffen. Die liebenswürdige Persönlichkeit des Tondichters kennzeichnet sich hauptsächlich „unten“, wo die Instrumente das grosse Wort führen. Was oben geschieht, ist nicht genügend dramatisch aufgebaut und kaum entsprechend entwickelt, um das Interesse für einen Opernabend aufrecht zu erhalten. Und selbst die mit grosser Mühe und Geduldproben dressierten Gänse konnten eine gewisse Monotonie nicht verscheuchen. Man hat vor einigen Jahren in unserem Court Theatre die „Königskinder“ aufgeführt, allein dort wurde der Text gesprochen, während die Musik bloss als Illustrationsmittel galt. Mit Ausnahme des „Spielmanns“, der in Herrn Rudolf Hofbauer glänzend vertreten war, schien die übrige Besetzung nicht auf jener Höhe zu stehen, nach der man speziell in Covent Garden zu blicken pflegt. Gut genügt da nicht. Es muss alles glänzend besetzt sein, um das so sehr starverwöhnte Publikum dort zum Enthusiasmus anzufachen. Herr Otto Wolf spielte den Königssohn fast königlich, doch sang er ihn nicht königlich genug. Sein leichtansprechender Tenor hört sich in der ersten Viertelstunde recht angenehm an, jedoch im Verlaufe des Abends verliert die Stimme an Reiz. Es ist nicht genug Persönlichkeit in seiner Gesangsart. Nichtsdestoweniger spendete das halbvolle Haus reichlichen Applaus, und wir glauben, dass Herr Wolf mit seinem Londoner Debut zufrieden sein darf. Frau Gura-Hummels Gänsemagd wirkte mehr durch die natürliche Naivetät ihres lebhaften Spiels, das sich in jeder ihrer Szenen künstlerisch heraushob. Stimmlich ist auch sie keine Riesin. Die kleine Rolle der Hexe war entsprechend gesungen und gespielt von Frau Langendorff. Herr Franz Schalk aus Wien leitete die Oper mit grosser Umsicht, doch konnte auch er nicht den „Königskindern“ mehr als eine Art höhern succès d'estime vermitteln.

Das neue Londoner Violinwunder heisst Louis Godowski und zählt neun Sommer. In der hiesigen Guildhall School of Music (mit über viertausend Schülern), wo der Knabe die Ausbildung unter Professor Roth-Ronay geniesst, fand er in seinem Prinzipal, Mr. Landon Ronald einen besonderen Patron, der ihn auch in der grossen Queens Hall beim Londoner Konzertpublikum zum ersten Male öffentlich einführte. Das Mendelssohn-Konzert wurde gewählt und gab dem Knaben Gelegenheit, seine grossen Fähigkeiten zu zeigen. Seine süsse und einschmeichelnde Kantilene hat sogar mehr angesprochen als seine ganz enorm ausgebildete Technik, mit welcher er die Kadenz und den letzten Satz ausstattete. Landon Ronald dirigierte ausgezeichnet und der Knabe musste ein Dutzend mal vor dem von Enthusiasmus berauschte Publikum erscheinen. Sein Lehrer hat alle Ursache, auf diesen Schüler stolz zu sein. Die geschäftliche Leitung dieser New Symphony Orchestra Concerts befindet sich in den Händen des Herrn T. Arthur Russel, der heute einer unserer bedeutendsten Konzertleiter ist. Deutschen Künstlern, die in London zu konzertieren beabsichtigen, sei die Konzertdirektion von T. Arthur Russel, Sackville Street, Piccadilly, London aufs wärmste empfohlen. Hierzulande sagt man: A good Concert Agent is half the battle!

S. K. Kordy



„Roma“

Tragische Oper in fünf Akten
Dichtung nach Al. de Parodis Roman „Rome vaincue“
von Henri Cain
Musik von J. Massenet
Uraufführung an der Oper in Monte Carlo am 17. Februar

Zum zweiten Male habe ich mich auf den weiten Weg von der deutschen Reichshauptstadt an der Spree nach dem Spielerparadies an dem blauen Mittelmeer gemacht, um wieder einmal romanische Opernregie an der Quelle studieren und wirkliche Stunden künstlerischen Erlebens im Operntheater geniessen zu können, und abermals bin ich durch die Einheit und Harmonie romanischer Opernauffassung aufs neue darüber belehrt worden, wie viel wir in Deutschland noch in puncto Regie zu lernen hätten. Ich gedenke dabei der Ausserung des ausgezeichneten Leipziger Opernregisseurs Dr. Loewenfeld, als er zum ersten Male in Paris weilte und nach der Aufführung der in Deutschland merkwürdig lau aufgenommenen Dukasschen Oper „Ariane und Blaubart“ seinem Staunen über die mühelose Bewegungsfreiheit der Massen auf der Bühne der Opéra Comique Ausdruck verlieh. „Das können und werden wir einfach in Deutschland nie und nimmer erreichen können!“

Es ist aber — davon habe ich mich nach zweimaligem Anhören der Massenetschen neuen Oper „Roma“ überzeugt — noch etwas mindestens ebenso Wichtiges, was uns Nichtromanen immer mit leisem Neide erfüllen muss und das doch zum Theater zumal zur Oper eng gehört; es ist die innere Spiel- und Erlebefreudigkeit dieser romanischen Spieler, die der Illusion des Lebens so unendlich nahe kommt, es ist ferner die Spontanität der Geste und des Mienenspiels, und es ist das Sichselbsterfreuen an der ergiebigen sonoren Stimme, das all' diesen Sängern und Sängerinnen auf romanischen Opernbühnen eigentümlich ist und das die Oper lebensvoll macht. Wenn die Ensembles ihre Chormottos in den Saal sangen, so dröhnte das Haus schier und schien zu bersten unter der Fülle dieser Tonwogen. Das hat natürlich bei alledem vor allem Direktor Gunsbourgs Meisterregie (daneben auch L. Jehins vorzügliche Leitung des Orchesters) zuwege gebracht. Damit komme ich nun auf den Kern meiner Besprechung der Uraufführung von Massenets neuer Oper „Roma“. Es war eine Aufführung von einer so fabelhaften Durchgeistigung in allen massgebenden Faktoren, dass das Werk als solches dadurch unbedingt auf ein höheres Piedestal gestellt wurde, und es ist ein gutes Zeichen für den absoluten Wert des neuen Massenetschen Opus, dass es eben eine solche Niveauerhöhung ins Festliche ohne weiteres ertragen kann. Wegen des völlig überfüllten Saales liess mich Herr Direktor Gunsbourg während des ersten Aufzuges in einer verschwiegenen Regieloge auf der Bühne selbst Platz nehmen. Da hatte ich denn Gelegenheit, das Wirken Gunsbourgs als Regisseur bewundern zu lernen. Durch ermunternde Zurufe, bei denen er seine Künstler stets mit „Mes enfants!“ anredete, schürte er fortwährend das innere Feuer des Spielens; besonders typisch für seine in gewissem Sinne unfranzösische und modern-mitteleuropäische Auffassung der Regie war da eimal seinen Mahnung an den Chor, der an der Handlung teilnehmen sollte: „Le dos au public, s'il vous plait!“ Also mit dem Rücken den Zuschauern zugewendet greift dieser Chor von Monte Carlo in die Handlung ein! So singen und spielen auch die prächtigen Solisten, eine Maria Kusnetzoff, eine Lucy Arbell, ein Muratore, ein Delmas, ein Noté und Glauzure nicht ins Publikum, sondern — in die Handlung selbst hinein; selbst die Balletteusen, die einen sakralen Tempelreigen auszuführen haben, unterdrücken das allzu stereotype Lächeln und verhalten sich diskret. Das war es, was dieser Uraufführung der neuen Oper ein so schönes ernstes Feierrelief verlieh, wie es sich für den hehren Stoff geziemt.

In straffer Steigerung hat der Librettist, der sich in diesem Buche als echter Dichter zeigt, die Handlung aufgebaut. Fausta, der Vestapriesterinnen schönste, hat das Heiligtum geschändet, indem sie ihrer sündigen Liebe zu dem Römer Lentulus ungezügelten Lauf liess. Drob sind die Götter empört und stürzen Rom in immer erniedrigendere Niederlagen. Ehe

nicht die Schuldige streng nach dem Ritus bestraft ist, eher wird Roma nicht die stolze Alleinherrscherin des Erdkreises von neuem werden . . . so kündet das Orakel; wie nun der Senatur Fabius Maximus, er der gestrenge Römer, das Urbild römischer Zucht und Vaterlandsliebe, mit ansehen muss, dass seine eigene Nichte Fausta sich ihm als Schuldige bekennt, wie Posthumia, die greise, blinde Ahnin, umsonst das Mädchen erretten will und schliesslich die Ärmste wenigstens vor der Schande lebendiger Einsargung durch einen Dolchstoss errettet, wie ein gallischer Sklave umsonst seinen Rachedurst zu befriedigen sucht, indem er heuchlerisch das Liebespaar vor der harten Strafe „retten" und so Rom erst ganz ins Verderben stürzen möchte — das ist in fünf knapp umrissenen Aufzügen geschildert, ohne überflüssige Episoden, ohne auch dem Opernbeiwerk formell zu viel Spielraum zu lassen . . .

Massenet hat sich nicht damit begnügt, eine routinierte Oper mehr zu schreiben, wie er dies leider hie und da im letzten Jahrzehnt — noch vor zwei Jahren in seinem „Don Quichote" — über sich gebracht hat. Er hat sich bemüht, tragisch zu werden und die starre Unerbittlichkeit, die aus dem Göttergebot erwachsene Tragik des Ganzen durch eine Musik zu illustrieren, die nicht auf opernhafte Veräusserlichung, sondern auf poetische und dramatische Vertiefung der Dichtung bedacht ist. Die Ouvertüre setzt mit interessant abrupter Rhythmik und voller Leidenschaft ein, und diese innere Glut des Miterlebens offenbart sich in der ganzen Partitur, natürlich nicht zum mindesten auch da, wo es gilt, weibliche Anmut und Unschuld zu malen, aber in gleicher Anteilsstärke auch da, wo die Handlung dramatisch und düster wird. So findet Massenet im dritten Akt für den Rachedurst und Fanatismus des Galliers Töne von echter Wildheit; noch besser gelingt ihm die Schilderung der Schrecknisse der lebendigen Totengruft, in der die Schuldige Vestalin Fausta verschmachten soll. Querstände und Durchgangsharmonien verbreiten hier das erforderliche magisch dumpfe Licht über die musikalische Szenerie. In der Instrumentation und im Satz bleibt Massenet freilich ziemlich in seinem gewohnten Geleise stecken, und nur hie und da schwingt er sich zu schärferen Glanzlichtern auf. Sehr lieblich ist das Vorspiel und der ganze erste Teil des dritten Aktes (im heiligen Hain), und den wirksamsten Gegensatz dazu bildet der feierliche Senatorenmarsch, der mit seiner Grandezza den vierten Akt motivartig durchzieht. Die einen breiten Raum in der Partitur einnehmenden Chöre zeigen eine sehr sorgsame Ausfeilung und werden vor dem Schlussakt durch ein Vokalintermezzo beschlossen, das in dieser Eigenart wohl in keiner anderen Oper der neueren Zeit sich findet. Es handelt sich da um einen bei verdunkeltem Theater gesungenen kunstvoll gesetzten, mehrstimmigen Chor (eine Hymne auf die Vesta) in dem die Singstimmen nur durch Trompeteneinsätze hie und da auf die Tonart verwiesen werden. Alles in allem bildet Massenets „Roma" entschieden einen Höhepunkt, man möchte fast sagen, einen Wendepunkt in dem Schaffen des fast Siebzigjährigen, der sich ähnlich wie Verdi noch im Alter weiter zu entwickeln nicht müssig zu sein scheint. (Es heisst allerdings auch, dass dies die letzte Opernpartitur des Manon-Komponisten sein soll.) Dank der Meisteraufführung erzielte das interessante Werk einen glänzenden, nicht bloss äusseren Erfolg.

Arthur Neisser

Rundschau

Oper

Berlin

Quo vadis? in der Kurfürsten-Oper

Schauerlich, schauerlich, aber auch ganz ohne schauerliche Schönheit hat Maximilian Moris sein Publikum einen Weg geführt, bei dem man immer wieder den Titel der Oper wiederholen musste. Unsere Theaterdirektoren (Oper sowohl wie Schauspiel) haben ja schon manchen Kitsch aus Frankreich importiert, aber ein derartiges Produkt wie diese Oper des Herrn Jean Nouguès ist denn doch noch nicht dagewesen. Ein Kollege hat in seinem Referat die Mache als Kinofilm besprochen — die einzige mögliche Art des ausführlichen Referats! Handlung und Musik gehören absolut in die moderne populäre Dunkelkammer. Der Roman Sienkiewicz' ist in einige Personen und Bilder zerpflückt worden, die auf den brutalsten Effekt hinausgearbeitet sind. Und die Musik des bisher unbekannten Komponisten lebt wie ein miserables Weibsbild vom Renommee ihrer eigensten Schlechtigkeit.

Die Aufführung war durchaus nicht auf der Höhe sonstiger Moris'scher Regiekunst. Sehr grobe, ziemlich geschmacklose Dekoration, viel zu gross für den verhältnismässig kleinen Rahmen der Kurfürstenoper-Bühne, und ziemlich stark verfehlte Kostüme (die alten Römer würden sich schief gelacht haben über diese italischen Gigerlmoden) nahmen sofort allen äusserlichen Ernst. Die Zirkusszene war ein Bild jahrmarktlicher Erhabenheit. Dazu kam dann noch die Verstimmung des Publikums über die schier endlosen Pausen, die allmählich in eine Ulklust umschlug. Man spielte sich zum Zeitvertreib selbst etwas vor, sang und pfiff und hielt Ansprachen usw. Nach dem zweiten Bild, in dem eine überstattliche Donna als die Gemahlin Neros, Poppaea, ganz fürchterlich sang und mimte, gab es einen regelrechten Skandal mit Zischen, Hausschlüsseln und allen Ablehnungsmitteln, die einem frackbekleideten Premierenpublikum zur Verfügung stehen. Ich bin durchaus ein Gegner derartiger Vorfälle, aber hier waren sie eben das einzige Mittel, der Direktion zu zeigen, dass selbst das, was Geschmack anbetrifft, sehr bescheidene Berlin W.-Publikum nicht jeden Brei, den man ihm vorsetzt, zu schlucken bereit ist. Es war eine böse, aber durchaus gerechtfertigte Kritik.

H. W. Draber

Dessau

Die in der Berichtszeit vom Anfang Januar bis Mitte Februar auf dem Spielplan erschienenen Opern waren zum grössten Teile Wiederholungen aus dem vor der Jahreswende liegenden ersten Abschnitte der dieswinterlichen Spielzeit. Nichtsdestoweniger beanspruchen doch einige erhöhtes Interesse durch die Mitwirkung hervorragender Gäste. So sang am 21. Januar Kammersänger Léon Rains aus Dresden in Gounods „Faust" den Mephisto mit glänzendem Erfolge. Als Cho-Cho-San in Puccinis „Madame Butterfly" gastierte am 25. und 28. Januar Estelle Wendworth, eine junge Amerikanerin, die erst kürzlich dem Dollarlande den Rücken kehrte, um sich dem deutschen Bühnengesange zuzuwenden. Ihre hervorragende stimmliche Veranlagung, ihre hochentwickelte Kunst zu singen und ein sehr beachtenswertes darstellerisches Talent brachten es zuwege, dass man die junge Künstlerin nach den beiden eben erwähnten Gastspielen von der nächsten Spielzeit ab für die hiesige Hofoper verpflichtete. Nicht unerwähnt bleibe auch die Elsa Frl. Seebes vom Dresdener Hoftheater. In der „Elektra" sang am 11. Februar Annie Krull vom Hoftheater in Mannheim die Titelpartie. Betreffs des gesanglichen Teiles der Darbietung bewunderte man die volltönende, tragfähige Stimme nicht minder wie das reiche Ausdrucksvermögen und nicht zuletzt auch die kraftvolle Ausdauer, mit der die Sängerin ihrer Riesenaufgabe sich gewachsen zeigte. Auch hinsichtlich der Darstellung erschöpfte Frau Krull ihren schwierigen Part. Eine überaus scharf umrissene Leistung bot auch Ella Gmeiner von der Münchener Hofoper als Klytaemnestra. Richard Wagners Todestag beging man im hiesigen Hoftheater durch eine weihevoll-erhebende Aufführung von „Tristan und Isolde". Martha Leffler-Burckard (Wiesbaden) war als Isolde gewonnen worden. Frisch und quellend klang die umfangreiche, kraftvolle und dabei auch wieder zart-lyrischer Weichheit fähige prächtige Stimme, überaus sicher stand der Künstlerin jedweder Gefühlsausdruck zu Gebote und tief durchdacht, temperamentvoll belebt gab sich die gesamte äussere Darstellung. Alles in allem eine Kunstleistung, die zu freudigster Bewunderung geradezu herausforderte. Anerkennenswertes bot auch Marie Götze von der Berliner Hofoper als Brangäne. Nicht so ganz entsprach Alfred von Bary (Dresden) als Tristan den gehegten Erwartungen, und dies lag in erster Linie an dem viel zu hellen Klang in der Höhenlage seines sonst so schönen, glänzenden und dabei auch weichen Organs. Neben den Gästen bewährten sich die einheimischen Darsteller aufs beste. Prächtig spielte das Orchester.

Ernst Hamann

Leipzig

Im Leipziger Opernbericht der letzten Nummer wurde in sinnstörender Weise ein Wort ausgelassen. Es ist von den Opern die Rede, die Herr Direktor Volkner „aus eigner Tasche glänzend neu ausgestattet hat — das war nicht wohl bei allen möglich". Dieses „nicht" war im Druck weggeblieben.

Konzerte

Barmen

Das Januarkonzert der Barmer Konzertgesellschaft gestaltete sich zu einer Franz Liszt-Gedächtnisfeier. Die Solistin, Teresa Carreno, trug mit farbenreichem Glanz und künstlerischer Leidenschaft technisch vollendet das Es dur-Klavierkonzert und die ungarische Fantasie vor. Der Chor legte schöne Proben seines Könnens ab in der sinfonischen Dichtung „Die Ideale" und im Schnitterchor aus Herders „Entfesseltem Prometheus". Die Ballade „Der gerechte Gevatter" (Otto Ernst) von dem früheren Kapellmeister vom Stadttheater, Robert Heger, fand dank ihrer ansprechenden Melodik und ihres Stimmungsreichtums freundliche Aufnahme.

Der letzte Kammermusikabend von Frau Ellen Saatweber-Schlieper machte uns mit einer Reihe von Werken schwedischer Musik aus dem letzten Jahrhundert und der Jetztzeit bekannt. Das Programm verzeichnete Sonaten für Violine und Klavier von W. Petersen-Berger, Franz Berwald, Emil Sjögren, ausserdem Lieder von E. Sjögren, W. Stenhammer, Ruben Liljefors, Hugo Alfven. Den tiefsten Eindruck hinterliessen, namentlich in der Sonate von E. Sjögren, die Allegrosätze, in denen die nationalen Eigentümlichkeiten am deutlichsten zutage treten. Die Konzertveranstalterin und H. Marteau waren beide erfolgreich tätig, uns in die Eigenheiten und Schönheiten nordischer Kunst einzuführen. Den am Klavier von Frau Saatweber feinfühlig begleiteten Liedern stand in der schwedischen Sängerin Signe von Rappe eine treffliche Interpretin zur Verfügung. Unter zahlreichen Liedern sprach „Jahrlang möcht' ich dich so halten" von E. Sjögren am meisten an.

Das Stadthallenkonzert des Barmer Volkschores trug vorwiegend instrumentalen Charakter. Die Wiedergabe der 4. Sinfonie von J. Brahms und der Tondichtung „Tod und Verklärung" von R. Strauss liess erfreuliche Fortschritte erkennen, die das neugegründete Orchester unter der gediegenen Leitung von H. Inderau gemacht hat. Karl Friedberg-Köln spielte Schumanns a moll-Klavierkonzert in echt poetischer Auffassung und tadelloser Technik. H. Oehlerking

Berlin

Sehr zahlreich sind in den letzten Wochen Sanges- und Violinkünstler in der Öffentlichkeit erschienen, während die sonst die Vorherrschaft behauptenden Pianisten in der Minderheit geblieben sind. Leider ist die künstlerische Ausbeute aus den stattgehabten Gesangskonzerten recht mässig gewesen, denn die grosse Mehrzahl der Damen, die das Podium betraten, führten sich mit so dilettantischen Leistungen ein, dass es überflüssig war, sie hier zu erwähnen. Neu war mir die Sopranistin Adelheide Pickert, die eine zarte, schön ausgeglichene Stimme besitzt, die, wenn ihr nicht zu starke Kraftleistungen zugemutet werden, auch angenehm klingt. Ihr Vortrag ist seelisch belebt und verrät Geist und gebildeten Kunstgeschmack. In Gesängen von Mozart („Voi che sapete", „Viseaux' si tous les ans") und H. Pfitzner („In der Früh", „Ich hör' ein Vöglein locken") gab die Sängerin ihr Bestes.

Clara Butt, die in England geschätzte Altistin, gab unter Mitwirkung ihres Gatten Kennerley Rumford und des Philharmonischen Orchesters ein Konzert im grossen Philharmoniesaal, doch ohne nachhaltigen Erfolg zu erzielen, wie gelegentlich ihres früheren Auftretens. Sie sang u. a. die Arie „Divinités du Styx" aus Glucks „Alceste" und vier Gesänge (Sea Pictures) von Elgar. Man bewundert das schöne Material, den Umfang und die Kraft der Stimme, stärker zu fesseln, tiefer zu berühren vermag die Künstlerin mit ihren Darbietungen nicht.

Luise Hirt, die einen Liederabend im Klindworth-Scharwenkasaal veranstaltete, ist im Besitz einer hohen, recht gut geschulten Sopranstimme. Wenn sie leise mit verhaltenem Ausdruck vor sich hin singt, wirkt ihr Gesang angenehm, doch sobald sie ihre Stimme anstrengt, stellen sich Schärfen und technische Unsicherheiten ein.

Einen sehr vorteilhaften Eindruck hat Herr Oscar Seelig mit seinem Liederabend im Bechsteinsaal hinterlassen. Sein Bariton, der in der Höhe allerdings noch nicht recht ausgiebig ist, klingt sympathisch an; seine Tonbildung ist natürlich, die Aussprache lobenswert deutlich, der Vortrag zeugt von musikalischem Sinn, ist ausdrucksvoll und lebendig. Eine vortreffliche Leistung von eindringlicher Wirkung bot der Sänger mit Schuberts „Prometheus", auch Schumanns „Wanderlied" und „Frühlingsnacht" gelangen schön in der Stimmung.

Einen freundlichen Erfolg erntete die Geigerin Armida Senatra, die am 17. Febr. in einem in der Singakademie mit dem Philharmonischen Orchester gegebenen Konzert auftrat. Zu ihren Darbietungen gehörte die Lalosche „Sinfonie espagnole", die sie mit angenehmem klarem Ton und anzuerkennender technischer Sicherheit recht ansprechend zu Gehör brachte. Musikalisches Verständnis und vorgeschrittenes Können bekundete ebenso weiterhin die Wiedergabe des Bruchschen g moll-Konzertes.

Die junge Geigerin Cordelia Lee, die mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, hat mir früher einen besseren Eindruck gemacht. Diesmal brachte sie es nur zu einer recht guten Durchschnittsleistung. Die wiederholt getrübte Intonierung und ein paar andere technische Unzulänglichkeiten liessen einen freudigen Genuss nicht aufkommen. Die junge Künstlerin spielte das g moll-Konzert von Conus, Beethovens G dur-Romance und die Schottische Fantasie von Bruch.

Der 19. Februar brachte uns das Pensionsfonds-Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Arthur Nikischs Leitung. Obwohl das Programm desselben verlockend genug zusammengestellt war — es verzeichnete nur Beethovensche Werke, des Meister grosse Leonoren-Ouvertüre No. 3, Es dur-Klavierkonzert und F dur-Sinfonie — hatte es doch nicht die erhoffte Anziehungskraft ausgeübt. Der grosse Saal der Philharmonie war keineswegs so besetzt, wie man es im Interesse des guten Zweckes hätte wünschen resp. bei der Wertschätzung, welche dem um unser Musikleben so verdienten Orchester entgegengebracht wird, hätte erwarten dürfen. Dass die Ausführung der genannten Werke — den Solopart des Klavierkonzertes brachte Artur Schnabel in bester Weise zur Geltung — technisch durchweg ohne Tadel und Fehl und in der Auffassung lebendig und charakteristisch war, und Dirigent und Orchester an diesem Abend besonders lebhaft gefeiert wurden, möge nicht unerwähnt bleiben.

Ungetrübten künstlerischen Genuss gewährte der Sonatenabend der Herren Leopold Godowsky und Jean Gérardy, der die Klavier-Violoncellsonaten in E moll op. 38 von Brahms, G moll op. 65 von Chopin und C moll op. 32 von Saint-Saëns brachte. Die bis ins Kleinste wohldurchdachte und belebte, tonschöne Ausführung dieser drei Werke riss die die zahlreiche Hörerschaft wiederholt zu stürmischen Beifallsbeweisen hin.

In der Singakademie veranstaltete der Orgelvirtuose und Komponist Enrico Bossi ein Konzert, in welchem er Orgelwerke von J. S. Bach, Frescobaldi (Toccata per l'elevasione), B. Galuppi, M. E. Bossi (Leggenda, Hora mystica, Studio sinfonico) und C. Franck zu Gehör brachte. In der Wiedergabe dieser Kompositionen dokumentierte sich der Konzertgeber als ein gediegener Kenner und Spieler seines Instrumentes. Sein technisches Können ist ausserordentlich vorgeschritten, seine Pedaltechnik glänzend; seine Registrierung bekundet einen feinen künstlerischen Geschmack und grosses Verständnis. Der Violinvirtuose Herr Arrigo Serato lieh dem Konzertgeber seine treffliche künstlerische Unterstützung mit dem Vortrag der Chaconne von Vitali und einer Konzertsonate von F. M. Veracini. Adolf Schultze

Lillian Wiesike und Georg Meader vom Hoftheater in Stuttgart hatten sich zu einem Lieder- und Duetten-Abend vereinigt. Die beiden Stimmen flossen in Duetten von Händel und Carafa herrlich zusammen. In Sololiedern nahm die Sängerin durch liebenswürdigen Charme des Vortrags für sich ein, während Herr Meader etwas sentimental wurde. Seine Aussprache verlor, da sich die Konsonanten vollkommen in die Vokale auflösten, alle Plastik.

Margarete Closs hat von Hause aus keine grosse Stimme, eine unökonomische Atemführung aber lässt ihr Organ besonders in der Mittellage ganz klanglos erscheinen, Das ist zu bedauern, da ihr verständiger Vortrag für sie einnimmt.

Richard Buhligs Pianistentum in Ehren, aber was er uns da an seinem 2. Klavier-Abend für ein Programm vorsetzte, war nicht dazu angetan, ihn uns künstlerisch näher zu bringen. Die Sonate op. 2 des jungen Korngold kannten wir bereits durch Schnabel, ein Bedarf zur Wiederholung lag nicht vor. Drei Klavierstücke von Arnold Schönberg lösten berechtigten Widerspruch im Publikum aus, dann kam eine Sonatina von Busoni, welche auch keine künstlerischen Freudenfeuer zu entzünden vermochte und für den, dessen Aufnahmefähigkeit noch nicht gebrochen war, gab es zum Schluss die H moll-Sonate von Liszt.

Eine markante Persönlichkeit unter den Pianistinnen ist Fannie Bloomfield-Zeisler, (Klavierabend im Beethoven-Saal). In ihrem Spiel liegt etwas Grosszügiges, Fortreissendes, das zart Lyrische ist ihr fremd, so gelang die Sonate op. 35 von Chopin nicht gleichwertig, während ihr grandioses Können

im Verein mit einer stark individuellen Gestaltungskraft den Schubertschen Erlkönig zu einer dramatischen Szene erhob.

Während des Konzerts des Violinisten Gustav Havemann wurde im Publikum der Vergleich mit Wilhelmj laut und in der Tat überragt der junge Künstler das Gros seiner Kollegen ganz bedeutend besonders in bezug auf Grösse und Tragfähigkeit seines Tones, dazu kommt eine vornehme allen Manieriertheiten fremde Vortragskunst. Die zum ersten Male gespielte Sonate von Thomas F. Dunhill weist im ersten Satz glückliche Momente auf, flaut aber gegen Ende ab. Die Glanzleistung des Abends war Präludium und Fuge gmoll von Bach. Das mitwirkende Fräulein Maja Samuelsen waltete mit Routine ihres Amtes am Klavier; in einigen Solo-Stücken von Mac Dowell wurden ihr lebhaft Beifall kund gegeben zu teil, welche sich für den Violinvirtuosen zu enthusiastischen Ovationen steigerten, wie wir sie so impulsiv hier selten erleben.

Mildred Faas ist im glücklichen Besitz einer glockenreinen Sopranstimme, welche in den Registern vollkommen gleichwertig anspricht; da sie ausserdem eine musikalisch fein empfindende Künstlerin ist, gewährte ihr Lieder-Abend einen wirklichen Genuss. K. Schurzmann

Braunschweig

In einem Kirchenkonzert mit Frl. Käthe Feldhausen (Gesang), Kammervirtuos Bieler (Cello) und Seminarlehrer Spannhof trat ein junger Tenor, Dr. Lauenstein-München zum erstenmal an die Öffentlichkeit und weckte mit dem weichen, wohlgeschulten Organ, edlen Vortrag und innigem Ausdruck die schönsten Hoffnungen. In einem von Frl. Maria Schoepffer veranstaltetem Karg-Elert-Abend erwarb sich der Komponist, unterstützt von Prof. Jul. Klengel-Leipzig (Cello) mit seinen hochmodernen Werken viele Freunde. Hofopernsänger Hans Spiess und Hofkapellmeister Herm. Riedel erfreuten ihre Verehrer in einem Liederabend. Im 5. Sinfoniekonzert der Hofkapelle, das Beethoven gewidmet war, teilten sich C. Ansorge (Klavierkonzert Es dur) und Hofkapellmeister Hagel (7. Sinfonie und „Leonoren"-Ouvertüre Cdur) in die Ehren des Abends. Der Verein für Kammermusik gab seinen 3. Abend mit klassisch-romantischem Programm; W. Burmester schoss den Vogel wieder mit musikalischen Nippsachen ab. Fritz Behrend, ein talentvoller Schüler von Rüfer und Humperdinck, brachte einige Bruchstücke seines Märchenspiels „Rotkäppchen" und eine Lustspiel-Ouvertüre im alten Stil unter Leitung des 3. Kapellmeisters unseres Hoftheaters, Werner von Bülow, mit einem aus den Militärkapellen des 92. Inf.- und 17. Husaren-Regiments gebildeten 60 Mitglieder starken Orchester zu erfolgreicher Uraufführung. Der Dichterkomponist liebt gesangliche Motive und klaren Aufbau, bevorzugt die thematische, besonders die nachahmende Form, der Ausdruck ist kräftig, die Tonsprache hat zwar noch kein eigenes Gepräge, passt sich den Personen und Szenen aber aufs genauste an und überrascht durch die Vielseitigkeit der Färbung: jedenfalls gehört Fritz Behrend zu dem Nachwuchs, von dem die musikalische Welt noch viel zu erwarten hat. Die Mitglieder des Hoftheaters, Frl. E. Richter, E. Walter und Herr M. Gross, halfen redlich zu dem grossen Erfolge. Herr B. Noeldechen steuerte mit seines Basses Grundgewalt einige Lieder bei. Herr v. Bülow bewies mit dem „Meistersinger"-Vorspiel und Beethovens „Schicksals"-Sinfonie, dass er hohen Anforderungen gewachsen ist. Prof. von Bary-Dresden und Hofrat A. Dillmann-München eroberten sich mit ihrem Wagner-Abende den vollbesetzten Saal im Sturm. „Man hätte gern noch mehr gehabt, sofern zu haben gewesen". Den Schluss im Januar bildeten drei hiesige Künstlerinnen, Frl. M. Schoepffer (Gesang), E. Petersen und Joh. Appelboom (Klavier), die ihr Programm dem Andenken des vor Jahresfrist gestorbenen Meininger Hofkapellmeisters W. Berger und des unerreichten Klaviermeisters Fr. Liszt widmeten. Die selten gespielten Werke für zwei Klaviere (Variationen von Berger, die Bearbeitung von „Bénédiction de Dieu dans la solitude" durch Sauer und Concerto pathétique von Liszt) erzielten denselben Erfolg wie die Lieder des gefeierten Meisters; das Konzert bestätigte das Sprichwort: „Ende gut, alles gut". Ernst Stier

Elberfeld

Eine stimmungsvolle Einleitung des 3. Abonnementskonzerts der Konzertgesellschaft bildete die unter Dr. Hayms Leitung vom städtischen Orchester trefflich gespielte unvergleichlich schöne Sinfonie in cmoll von Johannes Brahms. Felix Berber erntete reichen Beifall mit dem Vortrag des Ddur-Konzertes für Violine und Orchester von Beethoven. Die Bachsche Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" schien nicht genügend vorbereitet zu sein: sie machte auf unser Publikum nur geringen Eindruck.

Der Kammermusikabend des Klingler-Quartetts bescherte durch Darbietung klassischer Musik — Divertimento für Violine, Viola und Cello von Mozart, Dmoll-Quartett op. 76,2 von Haydn, Fdur-Quartett op. 59 von Beethoven — auserlesene Genüsse.

Im 3. Kammermusikabend des einheimischen Quartetts betätigte sich im Klavierquintett Esdur op. 44 von R. Schumann mit schönem Erfolg Herr Eugène Eager-Barmen. Viel Anklang fand Else Winzer mit Liedern von Schubert und einigen sinnigen Volksliedern. Die Wiedergabe des Streichquartetts Fdur op. 96 von Anton Dvořák liess fortschreitendes Studium unseres Elberfelder Streichquartetts erkennen. H. Oehlerking

Leipzig

Im achtzehnten Gewandhauskonzert erklang nach längerer Zeit wieder einmal Schumanns herrliche Faustmusik. Leider nur die dritte Abteilung. So schön die vorangegangene Chorphantasie Beethovens und das Tedeum Bruckners waren: man hätte sie in anderem Zusammenhange (etwa mit Beethovens oder auch Bruckners neunter Sinfonie) gewiss ungetrübter geniessen können. So war es ein Stilmischmasch, zu dem um so weniger Veranlassung vorlag, als Schumanns Faustmusik, mögen auch die beiden ersten Teile nicht ganz so bedeutend wie der letzte sein, einen Konzertabend durchaus füllt und einen Reichtum an Musik ausströmt, den kein noch so interessantes Mischprogramm in so einheitlicher Stimmung erreichen kann. Aber abgesehen von dieser grundsätzlichen Frage: Beethovens Chorphantasie ist eine viel zu sehr von der Praxis vernachlässigte, ganz kostbare Vorahnung der neunten Sinfonie und Bruckners Tedeum ein so charaktervolles Bekenntnis und so musikalisch-selbständiges Werk, dass seine öftere Vorführung die wohlverstandene Pflicht des Gewandhauses ist. Unter Professor Arthur Nikischs belebendem Stabe erfuhren die genannten Werke eine lebensvolle, grosszügige Wiedergabe. Orchester und Chor standen auf der Höhe hervorragender Leistungsfähigkeit. Dem Instrumentalkörper passten sich die Herren Professor Straube und Josef Pembaur vortrefflich an. Des letzteren Klavierpart in der Chorphantasie war von einer technischen Vollkommenheit und geistigen Durchdringung, die zu voller Bewunderung hinriss. Um die Vokalsoli machten sich die Damen Bartsch, Grimm-Mittelmann, Hering-Warbeck, Gebhardt, Reiche-Handke, die Herren Jäger, Kase (ganz hervorragend im „Faust"), Taut und Gerhardt verdient. Wem wir im Gewandhause wiederbegegnen möchten? Schumanns Faustmusik — Beethovens Chorphantasie und neunter Sinfonie — Bruckners neunter Sinfonie und Tedeum! Es gibt wirklich eine leichte Art, Programme zu machen. Aber es darf immer nur einer sein, der sie macht.

Mit dem Windersteinorchester unter Professor Hans Windersteins sicherer und schwungvoller Führung gab Herr Alfred Wittenberg ein Konzert im städtischen Kaufhause. Durch die Ausführung des sehr geschickt gesteigerten Programmes (je ein Konzert von S. Bach, Ph. Rüfer und P. Tschaikowsky) stellte sich der Künstler als ein Geiger von glänzender Technik, grosser Tongebung und gereifter Vortragsart vor. Seine Neigung zum Süsslichen und Schmachtenden trat in Tschaikowskys Canzonetta und in dem feingearbeiteten Rüferschen Konzert hin und wieder stark hervor, ohne jedoch die Oberhand zu gewinnen. Der Abend war von grossem Erfolge begleitet.

Das letzte Konzert des Kirchenchores zu St. Pauli, in dem u. a. Konzertmeister Hugo Hamann, Frl. Alice Politz, Frau M. Wermann und Herr Organist Max Fest solistisch mitwirkten, brachte eine Uraufführung: der 121. Psalm für vier Solostimmen, Chor und Orgel von Arnold Mendelssohn, ein vortrefflich gesetztes, wohlklingendes und wirkungsvolles Werk, dessen Wiedergabe tiefen Eindruck machte. ♯

War die in letzter Zeit in Leipzig kräftig für Sgambatis Muse einsetzende Propaganda nur herzlich willkommen zu heissen, so enttäuschte das Auftreten seiner Schülerin Maria Carreras einigermassen, zumal da man nach der auswärtigen Kritik hohe Erwartungen auf sie zu setzen berechtigt war. Ihre Auffassung vermochte sich weder bei Beethoven noch bei Schubert und Chopin über ein durchschnittliches Niveau zu erheben; dabei erlaubte sie sich besonders bei den beiden letzteren fatale rhythmische Willkürlichkeiten (Verkürzungen der Taktenden!) und Tempofreiheiten. Damit ins Reine zu

kommen, wird ihr erstes Bestreben sein müssen, ihr zweites jedoch, ihren Ton in der Cantilene mit blühenderem Reiz, ihre Kraftleistungen und Steigerungen mit lebensvollerer Wärme und echterem Temperament zu durchdringen. Mit den etwas veräusserlichten Debussyanismen Michael von Zadoras („Vier Kirgisische Skizzen") und mit zwei Stücken von Liszt fand sie sich noch am besten ab. Als ihre beste Seite stellt sich bislang die technische heraus.

Das Konzert der Herren Joseph Malkin (Cello) und Alexander Schmuller (Violine) im Verein mit Frl. Erika Wosskow (Klavier) sollte in erster Linie mit den Qualitäten der von Dr. van Leeuwen in Haag gebauten Streichinstrumente bekannt machen. Ein endgültiges Urteil lässt sich darüber auf Grund einmaligen Hörens schwerlich aussagen. Es spielen dabei zu viele Dinge mit, die die Beurteilung in jedem Falle etwas anders nuancieren würden; vor allen Dingen müsste man dazu die Instrumente selbst in die Hand nehmen können. So konnten wir nur konstatieren, dass sich besonders die Violine unter den sachkundigen Händen Schmullers als ein schön tragendes Instrument von gleichmässigem dunklem Klang erwies. Nicht ganz so vortrefflich schien mir der Eindruck des tonhelleren Cellos, das Herr Malkin technisch und musikalisch recht gewandt spielte. Ein paar Stücke eigener Komposition erwiesen sich höchstens als salonfähig, jedenfalls nicht als konzertpodiumreif. Recht erfreulich war die Bekanntschaft mit Frl. Wosskow, einer hoffnungsvollen Feinspielerin von sauber, durchsichtiger Technik, wohlkultivierter Auffassung, die zwar im allgemeinen noch einen akademischen Anstrich hat und nur hier und da aus dieser sachlichen Reserve, dann aber mit Entwicklung einer überraschend gesunden Kraft heraustritt. Der tonschöne Ibach ging auf ihre weichen Intentionen willig ein.

Dr. Max Unger

Zu einem erfolgreichen Liederabend gehört gar mancherlei, in erster Linie aber eine schöne und sorgfältig gebildete Stimme. Leider besitzt Alice Götze, welche am 16. Februar im Feurichsaale sang, eine solche nicht. Wohl birgt das Organ manchen sonoren und kräftigen Ton; auch kann man der Sängerin eine hübsche, gefällige Vortragsweise nicht absprechen. Doch fehlt es neben der mangelhaften Stimmbildung an reiner Tongebung und an deutlicher Aussprache. Ausserdem war auch das Programm wenig geschmackvoll zusammengestellt; nicht weniger als 16 verschiedene Komponisten waren darauf verzeichnet, darunter auch solche, deren Erzeugnisse nicht sonderlich interessierten. Die Klavierbegleitung zu den Gesängen führte Max Wünsche in gewandter und diskreter Weise aus.

Die jugendliche Luise Gmeiner, welche am 19. Februar im Feurichsaale spielte, ist eine Pianistin mit ansehnlicher Technik und Temperament. Mit der fmoll-Sonate von Brahms hatte sie sich allerdings eine zu hohe Aufgabe gestellt. Ihre Gestaltungskraft reicht hier doch noch nicht aus, da es noch zu sehr an Anschaulichkeit und an seelischer Vertiefung fehlt. Auch die Lisztsche hmoll-Sonate, die den Zuhörer bei unvollkommener Darstellung so leicht ermüdet, fordert reicheres Können. Umsomehr erfreute uns die Künstlerin mit den Chopin-Kompositionen, die sie mit gesundem Empfinden, mit glatter, sauberer Technik und feinem, weichen Anschlag vortrug. Das Publikum nahm die Darbietungen sehr warm auf und spendete starken Beifall.

Oscar Köhler

Wien

Der 14. Februar war für Wien ein ungewöhnlich musikreicher Tag. Da widerhallte der grosse Musikvereinssaal durch fast sechs Stunden — mit allerdings anderthalbstündiger Unterbrechung — von bedeutsamen Klängen. Um 4 Uhr nachmittag daselbst Festkonzert anlässlich der drei Tage zuvor erfolgten Bruckner-Denkmalenthüllung in der Universität. Das Festprogramm nur zwei hierfür glücklichst gewählte Werke bietend: Wagners „Meistersinger"-Vorspiel und Bruckners siebente Sinfonie in Edur mit dem berühmten erhabenen Traueradagio in cis moll. Die Aufführung beider Meisterwerke durch F. Löwe und das Konzertvereins-Orchester war geradezu herrlich, wie wir sie schöner nie gehört. Daher dann sich auch die nicht zu verkennende gehobene Feststimmung Löwes (dieses berufensten aller Bruckner-Interpreten) und der Spieler auf das glänzende, wahrhaft begeisterte Auditorium übertrug: der Beifall wollte nicht enden.

Nicht ganz so stürmisch ging es in dem an demselben Abend gegebenen zweiten ordentlichen Gesellschaftskonzert der Saison zu, welches zwei umfangreiche Novitäten brachte: M. Regers op. 112, „Die Nonnen" für gemischten Chor und Orchester, sodann als Hauptnummer des Abends: Granville Bantocks „Omar Khayyám", d. h. dieses altpoetischen Lebensphilosophen Grundsätze in sogenannten „Rubaiyat" (Vierzeilern) mitgeteilt, komponiert für Alt, Tenor, Baritonsolo, Chor und Orchester. M. Reger hat in seinen „Nonnen" ein sinnig legendar gehaltenes Marienlied von Martin Boelitz in eigenartiger Weise vertont: teils in alten Kirchentönen, teils in moderner Harmonik. Letztere soll die glühende Sehnsucht der Nonnen nach dem Heiland ausdrücken, die schliesslich dadurch erfüllt wird, dass sein Bild über dem Altar lebendig wird, aus dem Rahmen heraustritt und die beseligten jungen Klosterbräute auf die Stirne küsst. In Granville Bantocks „Omar Khayyám" müssen die ununterbrochen fortlaufenden „Vierzeiler" (nach dem Persischen von Edward Fitzgerald ins Englische übersetzt und aus diesem ins Deutsche von Karl Lafite), in deren Wiedergabe sich drei Solostimmen: „Die Geliebte", „Der Philosoph", „Der Dichter" und als Volksstimme der Chor ablösen, doch der Masse des Publikums trotz oder vielleicht gerade wegen der überschwenglich bilderreichen Sprache, wimmelnd von orientalischen Eigennamen, die es zuvor nie gehört, im Ganzen total unverständlich bleiben und daher sehr ermüdend wirken. Mit so überlegener Routine auch der von seinen Landsleuten hochgefeierte englische Tonsetzer mehr oder minder alles auf Grundlage eines farbenreichen im wesentlichen wagnerisierenden Orchesters, die Soli grösstenteils modern deklamatorisch, die sehr wohlklingenden Chor-Ensembles dagegen meist im älteren Sinn, fast populär behandelnd, komponierte. Exotisch-orientalische Klänge vernehmen wir aus dem merkwürdigen Kuriosum genug, einige kurze Orchester-Zwischen- und Nachspiele wirken auch entschieden poetisch. Eine bedeutende tondichterische Persönlichkeit, über schlagend neue, eigenartige Erfindung gebietend, vermochte ich aber mit bestem Willen nirgends herauszuhören. Es war gut, dass in dem von der Gesellschaft der Musikfreunde ausgegebenen Programmberichten auch eine biographische Skizze über den altpersischen Dichter und Philosophen Omar (1017—1103), verfasst von Franz Blei (München), enthalten war. Daraus konnten die Leser wenigstens die Quintessenz dieser mit den Grundsätzen Hafis verwandten „Philosophie des Lebensgenusses" entnehmen, welche im offenen Abfall von Mohammeds Verbot gerade den „edlen, süssen Wein" als eigentlichen Sorgenbecher emphatisch anpreist. Schade nur, dass dieses im Grunde sehr einfache Thema in immer neuen und durch die festgehaltenen starren Vierzeiler doch recht monotone Variationen schier endlos breitgetreten wird. Ich vermochte den Schlusschor nicht abzuwarten und versäumte dadurch auch die freundlichen Ehrenbezeugungen, die dem anwesenden Komponisten von unserem, gegen Fremde bekanntlich immer unendlich höflichen, Publikum bereitet worden sein sollen. Als Solisten in den Vierzeilern opferten sich Frl. Kalbeck, der Tenorist der Volksoper Herr Rudolf Ritter und der Baritonist Thomas Denys mit Heldenmut ihr Bestes gebend für die leider höchst undankbaren Aufgaben. Auch die echt künstlerische Ausführung des wichtigen Orgelpartes durch Prof. Rudolf Dittrich darf nicht unerwähnt bleiben.

Prof. Dr. Theodor Helm

Noten am Rande

Arrigo Boito ist am 24. Februar siebzig Jahre alt geworden. Er wurde 1842 in Padua geboren und studierte am Mailänder Konservatorium. Er bereiste Paris, Deutschland und Polen und bezeigte lebhaftes Interesse für deutsche Musik, namentlich für Richard Wagner. In seiner Heimat errang er zunächst mit den Kantaten „Der 4. Juni" (1860) und „Le sorelle d'Italia" (1862) Anerkennung. Im Jahre 1868 trat er mit der Oper „Mefistofele" (nach Goethes „Faust") hervor, die bei der Uraufführung in der Mailänder Skala ein selbst für italienische Verhältnisse ungewöhnliches Fiasko machte, sieben Jahre später aber, nach einer gründlichen Umarbeitung, das Publikum von Bologna entzückte. Den Mailänder Durchfall verschuldete die Beurteilung der Oper Boitos als gelehrte „Musica tedesca". Tatsächlich liess sich der Komponist in gleicher Weise von Berlioz, Verdi und Wagner beeinflussen, weshalb ein französischer Kritiker die Oper ein „Kompromiss zwischen italienischen Maccaroni und deutschem Sauerkraut" nannte. Nachdem der „Mefistofele" in Mailand „gerichtet" und in Bologna „gerettet" ward, fand er seinen Weg nach dem Auslande. Seinem Erscheinen in Deutschland hatte ein Bericht des Kunsthistorikers W. Lübke in der „Gegenwart", der aus Venedig ganz enthusiastisch über die neue Oper schrieb, den Boden geebnet.

Boitos Bühnenerfolge sind über den „Mefistofele" nicht hinausgekommen. Seine weiteren Opern „Nero" und „Orestiade", sowie eine „Ode an die Kunst" harren noch immer der Aufführung. Erfolgreicher hat Boito als Textdichter und Übersetzer der Wagnerschen Werke „Rienzi" und „Tristan" gewirkt. Von bekannten Opernbüchern schrieb er „Gioconda" für Ponchielli, „Otello" und „Falstaff" für Verdi.

Über Mozart in Dresden schreibt der „Dresdner Anzeiger": Durch die misslichen Verhältnisse seiner Lage in Wien wurde Mozart im Jahre 1789 zu einer Kunstreise nach Berlin bestimmt. Am 12. April kam er auf der Durchreise in Dresden an. Sein erster Gang galt seiner alten Freundin, der berühmten Sängerin Madame Duschek, die sich zufällig bei dem durch seine musikalischen Ambitionen bekannten Oberkriegskommissarius Neumann aufhielt. Auch Mozart fühlte sich bei den „herrlichen Leuten" bald heimisch. Durch Neumann lernte er den Vater Theodor Körners, den prächtigen Oberkonsistorialrat Körner kennen, dessen Schwägerin Dora Stock ein artiges, mit Silberstift gezeichnetes Porträt Mozarts fertigte. Mozart spielte in einer Reihe von Privatzirkeln; auch am Hofe Sr. Kurfürstlichen Durchlaucht liess er sich am 14. April hören, wofür ihm eine goldene Dose überreicht wurde. In einem Wettstreit mit dem berühmten Klavierspieler und Organisten Hässler siegte zur Freude aller Kenner Mozart auf der ganzen Linie. So konnte die Dresdner Zeitung mit Recht schreiben, „dass Mozart mit dem grenzenlosesten Beifall gespielt habe, seine Fertigkeit auf dem Klavier und Fortepiano sei ganz unaussprechlich durch seine unglaubliche Fertigkeit, vom Blatt zu lesen. Auch auf der Orgel habe er seine unübertreffliche Geschicklichkeit in der gebundenen Schreibart bewiesen". Bei seiner Rückreise von Berlin berührte er noch einmal Dresden; dann aber hat er diese Stadt, die ihm viel Liebes und Schönes bereitet hatte, nicht wiedergesehen.

Kreuz und Quer

Amsterdam. Die Oratorienvereinigung unter Johann Schoonderbecks Leitung führte am 31. Januar Felix Nowowiejskis dramatisches Oratorium „Quo vadis?" zum dritten Male auf.

Basel. Die Uraufführung von Hans Hubers Oper „Simplicius" hatte grossen Erfolg. Das vor zehn Jahren entstandene Werk ist eine wirkungsvolle Spieloper, deren Wohllaut und Klangfarbigkeit das grausige Urmotiv künstlerisch verklärt, aus dem der Textdichter A. Mendelssohn-Bartholdy die spannende dramatische Handlung herauswachsen lässt. Mit Feinheit verwertete alte Weisen und eine im Geiste der Zeit komponierte Bühnenmusik verleihen dem Werke Lokalkolorit, ohne dass dieses störend hervortritt.

Berlin. Zum Nachfolger Mucks ist von der Berliner Generalintendanz Emil Paur ausersehen worden, der der königl. Oper zunächst auf fünf Jahre beitreten wird. Paur, der aus Czernowitz stammt, ist jetzt 57 Jahre alt. Die Berliner lernten ihn schon 1874 als Dirigenten kennen; damals leitete er die Aufführung der „Sieben Todsünden" Adalbert v. Goldschmidts. Er wurde nach diesem Debut sofort an die Kasseler Hofbühne berufen. Von Kassel ging Paur nach Königsberg, dann nach Mannheim und später nach Leipzig, wo er bis zum Jahre 1882 wirkte. Weiter dirigierte er das Bostoner Sinfonieorchester, eben die Stellung, die jetzt Muck erhält. Von Boston wandte sich der Künstler nach New-York, wo er das Nationalkonservatorium und die deutsche Oper leitete. Später wirkte Paur in Berlin, London, Madrid und Wien. Zuletzt war er in Pittsburg tätig.

— Am 19. März findet an der Berliner Hofoper die Uraufführung der Oper „Der Traum" (nach Grillparzer) von J. G. Mraczek statt, die Arbeit eines jungen, noch fast ganz unbekannten Künstlers.

Birkenfeld. Hier findet in der ersten Hälfte des Monats August das „3. deutsche Carl Loewe-Fest" und Feier des 50. Loewe-Abends von Karl Götz statt. Am ersten Tage liest K. Götz sein neustes Werk aus dem Manuskript vor: „Carl Loewe — ein Kulturwerk." Der 2. Tag bringt Lieder, von Schubert, Loewe, Schumann und Franz. Der 3. Tag: Frauenliebe und Leben", Dichtung von Chamisso, von Loewe komponiert (Uraufführung). — Ferner neue unbekannte Balladen Loewes, von Karl Götz gesungen. — Der Chamissosche Liederkreis wird von einer Kölner Künstlerin interpretirt werden.

Chemnitz. Im 8. Sinfoniekonzert der Städtischen Kapelle wirkte als Solistin Fräulein Else Schwanebeck (Berlin), eine Schülerin von Xaver Scharwenka, mit. Sie spielte ihres Lehrers Fmoll-Konzert für Klavier mit grossem Erfolge und unter allgemeiner Anerkennung der Presse.

Dessau. Im Dessauer Hoftheater findet am 3. März die Uraufführung des lyrischen Spieles „Ich aber preise die Liebe" von Josef Reiter (Dichtung von Max Morold) statt.
— Otto Taubmanns „Deutsche Messe", eines der bedeutendsten Chorwerke der letzten Jahre, soll Karfreitag unter Beteiligung mehrerer anhaltinischer Chöre hier zur ersten Aufführung kommen.

Halle a. S. Hier wurden Walter Niemanns Thema und Variationen op. 20 (nach einem holsteinischen Epos Joh. Hinrich Fehrs) von dem Pianisten Georg Zscherneck erstmalig mit bedeutendem Erfolge gespielt. Das Werk trägt originelle Züge einer holsteinischen Heimatkunst. Echt klaviermässig gesetzt und durchaus einheitlich im Stil, atmet es in Ausdruck und Harmonik etwas von Brahms' niederdeutscher Herbheit. Das schlicht-innige und formell einfache Thema leuchtet klar aus allen Variationen heraus und erfährt äusserlich wie innerlich höchst interessante Umgestaltungen. P. K.

Kairo. Der Ägyptische Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs in Kairo plant eine Freilichtaufführung von Verdis Oper Aida am Fusse der Cheopspyramide. Zu diesem Zwecke ist eine in Alexandrien spielende italienische Operntruppe verpflichtet worden.

Leipzig. Am Todestage Richard Wagners (13. Febr.) versammelte sich im Feurichsaal eine Anzahl Freunde des Meisters, um einen Vortrag des bekanten Berliner Wagnerpioniers Prof. Dr. Richard Sternfeld über die „Meistersinger" zu hören. Da man drüben im Stadttheater „Die schöne Helena" gab und man auch sonst keine Gelegenheit hatte, den Manen des grossen Leipzigers zu opfern, mochte man das Referat doppelt willkommen heissen. „Vielleicht wird später einmal am Todestage Offenbachs ein Werk Wagners über die Leipziger Bretter gehen." So ungefähr tröstete der Vortragende sich und die Anwesenden. Auch an andere Unterlassungs- und sonstige Sünden, die Leipzig an Wagner begangen habe, gemahnte sein eindringliches Wort, er vergass aber ebensowenig der Förderung, die die Wagnermission unserer Stadt zu verdanken hat. Ohne wesentlich neue Forschungsergebnisse vorlegen zu wollen, liess er dann Wagners Bühnenwerk mit musikalischer Illustrierung am Flügel an den Zuhörern vorüberziehen, indem er Nebensachen kurz berührte und nur an den Hauptpunkten der Handlung und die den wichtigsten Personen (Sachs) länger verweilte. Von feinstem Verständnis für die Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Werkes waren auch die immer wiederkehrenden Hinweise auf die innerlichen Zusammenhänge der Hauptleitmotive. Bei einem Vertreter des Wortes und der Feder muss man es noch besonders hervorheben, wenn er sich auch mit dem Klavier nicht bloss schlecht und recht abfindet, sondern, was eben bei Prof. Sternfeld der Fall ist, sogar hervorragende Vortrags- une Gedächtnisleistungen bekundet; er spielte ganze lange Strecken der Partitur feinmusikalisch und par cœur herunter. Der Reinertrag des ziemlich gut besuchten Vortrags floss der Bayreuther Stipentienkasse zu. U.

London. In der Covent Garden Oper sind im April und Mai zwei Aufführungen des „Ringes" und „Tristan und Isolde" geplant. An Stelle von Hans Richter wird Dr. Rottenberg aus Frankfurt dirigieren.

New York. Am 19. März bringt die Oratorio Society das dramatische Oratorium „Quo vadis?" von Felix Nowowiejski zur ersten Aufführung. Der Komponist, Direktor der Musikalischen Gesellschaft in Krakau, erhielt die Einladung, sein Werk selber zu dirigieren.

Paris. Das Quartett Lejeune veranstaltet im März einen Schönberg-Abend mit Kammermusikwerken; die Société Independante de Musique, die von Debussy begründete Gesellschaft zur Pflege moderner Musik, wird im Mai unter Schönbergs Leitung seine fünf neuen Orchesterstücke zur Uraufführung bringen.

Rom. Die internationale Gesellschaft für Kammermusik, die (von Deutschen begründet) vom deutschen Botschaftsorganisten Dr. Friedrich Spiro geleitet wird, hat den vierten Jahrgang ihrer Konzerte abgeschlossen. Der Erfolg

war so gross, dass ihr weiterer Bestand gesichert ist. Die Gesellschaft führte ihre Grundsätze stetig durch: sie liess Komponisten und Ausübende der verschiedensten Völker zu Worte kommen. Sie begann mit einem Bachabend, der mehrere für Rom ganz neue Werke enthielt; darauf folgten an vier weiteren Abenden Meisterwerke aus drei Jahrhunderten, von dem Veroneser dall'Abaco bis zu César Franck, dessen D moll-Quartett hier zum erstenmal auf einem römischen Podium ertönte. Den Beschluss machte eine Lisztfeier.

Sorau. Am 11. Februar brachte der Musikverein unter Leitung von Johannes Dittberner Händels „Judas Maccabäus" zu einer künstlerisch bedeutsamen Aufführung. Die Solopartien fanden in Frau Elfriede Goette, Frau Vally Fredrick-Höttges, Herrn Albert Jungblut und Theodor Hess van der Wyk hervorragend geeignete Vertreter.

Stuttgart. Die Stuttgarter Hoftheaterintendanz schreibt: Über die Uraufführung des neuesten Werkes von Richard Strauss und Hugo v. Hofmannsthal „Ariadne auf Naxos", ein Divertissement zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann" von Molière, sind in diesen Tagen von nicht genügend informierter Seite Nachrichten in die Presse gebracht worden, die richtig zu stellen sind. Die Uraufführung soll Ende Oktober d. J. in Stuttgart stattfinden. Dort werden bekanntlich im September die nach Plänen von Professor Max Littmann in München errichteten beiden neuen Hoftheater eröffnet werden, ein kleines Haus für alle Werke intimen Charakters und ein grosses Haus für solche, die monumentale Wirkungen erheischen. Im kleinen Haus wird „Ariadne auf Naxos" zuerst erscheinen, da dieses Haus in seinen Grösseverhältnissen den Absichten der Autoren am meisten zu entsprechen schien. Richard Strauss hat der Hoftheaterintendanz gegenüber den Wunsch ausgesprochen, ihm auf ihrer Bühne die Möglichkeit einer den höchsten Anforderungen entsprechenden Durchführung seiner künstlerischen Ideen zu gewähren, und so werden auf Grund der getroffenen Vereinbarungen die drei ersten Aufführungen des Werkes in besonders festlicher Ausgestaltung vor sich gehen. Auf Einladung des Generalintendanten Baron Putlitz wird das Ensemble des Deutschen Theaters in Berlin in diesen Aufführungen gastieren. Professor Max Reinhardt hat die Gesamtregie übernommen. Das Werk ist nämlich Reinhard zugeeignet, und seine Uraufführung war ursprünglich dem Deutschen Theater in Berlin zugedacht, hat sich aber dort nicht vollkommen den Intentionen der Autoren gemäss verwirklichen lassen. Der Festspiel-Charakter der Veranstaltung gelangt auch darin zum Ausdruck, dass für die beiden weiblichen Hauptrollen der einaktigen Oper auf Vorschlag des Komponisten Emmy Destinn und Frida Hempel gewonnen worden sind; in anderen Rollen wird das Ensemble der Stuttgarter Hofoper und der Hofkapelle mitwirken. Der Komponist wird die erste und dritte dieser Aufführungen selbst dirigieren, während die zweite von Professor Dr. Max Schillings geleitet wird. An diese Vorstellungen werden sich weitere festliche Aufführungen Strauss'scher Werke mit dem geschlossenen Ensemble der Stuttgarter Hofoper (Regie: Oberregisseur Gerhäuser) anschliessen und zwar solche von „Salome", „Elektra" und „Rosenkavalier", ebenfalls unter Leitung des Komponisten.

Torgau. Die hiesige Liedertafel besteht jetzt 75 Jahre. Aus diesem Anlass führte sie unter Leitung ihres Liedermeisters Dölling Rombergs „Lied von der Glocke" mit bestem Gelingen auf.

Wesselburen. Aus Anlass des 100. Geburtstages von Friedrich Hebbel (geb. 18. März 1813 in Wesselburen) findet in der schleswig-holsteinischen Heimat des Dichters in weitgespanntem Rahmen eine Hebbelfeier statt, die unter dem Protektorate Sr. Hoheit des Herzogs Ernst Günther zu Schleswig-Holstein steht. Dem Ehrenausschuss gehören u. a. an: Fürst v. Bülow und der Oberpräsident der Provinz Schleswig-Holstein, Exzellenz v. Bülow. Die Vorbereitung der Hebbelfeier leistet ein Arbeitsausschuss, der aus den Herren Maler Nicol. Bachmann-Berlin, Bürgermeister Dohrn-Wesselburen und Musikschriftsteller Arnold Ebel-Berlin besteht. Die Gedächtnisfeier wird am 17. März 1913 durch ein Festkonzert in Heide eröffnet, dessen Leitung dem in Berlin lebenden schleswig-holsteinischen Komponisten Arnold Ebel übertragen ist. Am 18. März findet in Wesselburen die Enthüllung des Hebbel-Denkmals statt, der sich Aufführungen Hebbelscher Dramen anschliessen werden.

Wiesbaden. In der Hofoper wurde Rich. Strauss' genialischer „Rosenkavalier" als Novität aufgeführt und erlebte bereits mehr als ein halb Dutzend Vorstellungen unter immer gleichem Beifall. Prof. Mannstädt hat das Werk mit enthusiastischer Hingabe einstudiert. Frau Nelly Brodmann als Octavian verleiht den Aufführungen besondere Anziehungskraft. O. D.

— Zweites Deutsches Brahms-Fest. Das Programm des von der Deutschen Brahmsgesellschaft veranstalteten Musikfestes, das vom 2.—5. Juni in Wiesbaden unter Leitung von Generalmusikdirektor Steinbach stattfindet, ist nunmehr festgesetzt. Es besteht aus vier Orchesterkonzerten und einem Morgenkonzert. Als Sonderveranstaltung im Rahmen des Festes findet ein Vortrag über Johannes Brahms statt, den Dr. Leopold Schmidt halten wird. Von Chor- und Orchesterwerken werden zur Aufführung gelangen: Schicksalslied, Ein deutsches Requiem, Nänie, die vier Sinfonien, Tragische Ouvertüre, Variationen über ein Thema von Haydn, Gesang der Parzen, Doppelkonzet für Violine und Violoncell, Frauenchöre mit Begleitung von 2 Hörnern und Harfe, Klavierkonzert d moll; ferner Solo-Quartette, Frauenchöre a cappella, Lieder und Kammermusik. Die Chöre werden gesungen vom Gürzenich-Konzertchor aus Köln und vom Dessoffschen Frauenchor aus Frankfurt a. M. Das Festorchester besteht aus dem städtischen Kurorchester Wiesbaden und dem Gürzenich-Orchester Köln. Geschäftsstelle ist das Konzert-Bureau Emil Gutmann Berlin-München.

Verlagsnachrichten

Soeben erschien: Ludwig Mantler: „Die Bildung des Belcanto". Ein Lehrbuch für Lehrer und Sänger (mit 20 Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. gr. 8. brosch. Preis M. 5.—. Verlag von Halm & Goldmann, Wien).

Ludwig Mantler, der bekannte Sänger und Gesangspädagoge hat seine Lehrmethode und seine Erfahrungen im Gesangsunterrichte in dem obigen Werke niedergelegt. Er sagt in der Einleitung: „Die wichtige und schwere Kunst des individuellen Unterrichtes setzt voraus, dass der Lehrer mit der Physiologie des eigenen Stimmapparates vollständig im Klaren ist. Er ist dann auch in der Lage, gegebenen Falles die Fehler zu imitieren, sie dem Lernenden zum Bewusstsein zu bringen und richtig vorzubringen. — Die vorgesungenen Töne sollen jedoch nicht im Klang genau imitiert werden, da jedes Organ einen spezifischen Stimmcharakter besitzt. Es handelt sich vielmehr darum, durch Vorsingen dem Hörer über die Tonentwicklung, bezw. den Mechanismus Klarheit zu verschaffen. Trotz der allergründlichsten wissenschaftlichen Abhandlungen, welche die physiologischen und phonetischen Grundzüge der Stimmbildung erschöpft dargelegt haben, trotzdem berufene Sänger und Sängerinnen bestrebt waren, die Geheimnisse ihrer Kunst in Form von Anleitungen niederzulegen, finde ich nirgens eine einigermassen befriedigende Antwort auf die Frage: Wie lehrt man die beiden Register der Männerstimme bezw. die drei der Frauenstimme? Wie gleicht man die Register aus? Welches sind die Behelfe, ein sprödes Organ weicher, ein kleines systematisch grösser zu bilden? Wie erzielt man eine reine Intonation? . . . Man klagt so viel über den Verfall des Belcanto. Die Ursache liegt in dem Mangel einer gründlichen Ausbildung der Mezza voce, bezw. der weiblichen Kopfstimme als des Trägers der Kantilene und der unerlässlichen Vorbedingung zur Ausführung des Parlandogesanges und der Koloratur."

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Paul List, Leipzig:

Albert, Heinrich, Moderne Lauten- oder Gitarre-Schule. Zum Selbstunterricht besonders geeignet. M. 3.—.

— Neue Mandolinen-Schule. Für den Selbstunterricht besonders geeignet. M. 3.—.

Krause, Herm., Schule für die zweireihige Harmonika. System: Ziffern und Noten. Leichtverständliche und gründliche Lehrmethode. M. 2.—.

Renk, Paul, op. 25. Münchener Zitherschule. Kleiner leichtfasslicher praktischer Lehrgang die Zither spielen zu lernen mit Rücksicht auf den Selbstunterricht verfasst. Violinschlüssel-Ausgabe. M. 2.—.

— Dieselbe Baßschlüssel-Ausgabe. M. 2.—.

Scholz, Richard, op. 24. Universal-Violinschule (bis zur 7. Lage.) Mit Beispielen berühmter Meister (für zwei Violinen eingerichtet). 2 Teile je M. 3.—.

Wolff, C. A. Herm., op. 89. Bandonion-Schule. Theoretische und praktische Methode das 56, 64, 88, 100 und 130 tönige Bandonion in möglichst kurzer Zeit und selbst ohne Lehrer gründlich und geläufig nach Noten korrekt spielen zu erlernen. Für den systematischen Elementarunterricht. M. 3.—.

Verlag von Macmillan & Co., Ltd. London:

Forsyth, Cecil, Music and Nationalism. A Study of English Opera. 5/— net.

Verlag der J. B. Metzlerschen Buchhandlung, Stuttgart:

Voigt, Prof. Dr. Woldemar, Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung. Geh. M. 3.30.

Verlag von R. Oldenbourg, München:

Hampp, Philipp, Liederbuch für Schulen. Mit besonderer Berücksichtigung der Einführung in das Treffsingen auf Grundlage der Kadenzdreiklänge. Erster Teil. 4. unveränderte Auflage. Kart. 50 Pf. Zweiter Teil. 3. veränderte und vermehrte Auflage. Kart. M. 1.20.

Verlag von P. Neldner, Riga:

Kalnins, Alfr., Suite pour Piano à 2 mains. M. 3.60.
— Dzeesmas Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. XI. Heft No. 44—47. Kompl. M. 4.60.
— 3 Duette für Sopran und Alt (Tenor und Bariton resp. Bass) mit Klavierbegleitung. Kompl. M. 3.—.
— Des Kindes Träume. Liederzyklus für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. M. 3.—.

Verlag von F. Niederheitmann, Magdeburg:

Bein, Arthur, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. No. 1. Die Horen. No. 2. Morgenlied. No. 3. Allein. No. 4. Im Alter. No. 5. Ewig jung ist nur die Sonne. No. 6. Requiem. Einzeln M. 1.—. Kompl. M. 4,—.
Niemann, Fr., Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. No. 1. Legende. No. 2. Kindertotenlied. No. 3. Vale. Einzelpreis M. 1.50; Gesamtpreis M. 4.—.

E. Pierson's Verlag, Dresden:

Wieck, Marie, Aus dem Kreise Wieck-Schumann. Geheftet M. 4.—; gebunden M. 5.—.

Verlag von Raabe & Plothow (Inh. Breitkopf & Härtel), Berlin W. 9.

Biskupska, M., Polnischer Tanz für Pianoforte. M. 1.—.

Verlag von Ries & Erler, Berlin:

Drechsler, H., op. 44. Die Heide. Stimmungsbilder aus Detlev von Liliencrons „Kämpfe und Ziele". Für eine Singstimme und Klavier. No. 1. Unheimlicher Teich. No. 2. Die Birke. M. 4.—.
— 46. Lyrisch-dramatische Szenen. Aus Ada Negri's „Schicksal und Stürme". Für eine Singstimme und Klavier. No. 1. Schwüle. No. 2. Kleine Hand. No. 3. Die Verlobte. No. 4. Kehr nicht zurück. M. 4.—.
— op. 48. Visionen. Aus Detlev von Liliencrons Nachlass „Gute Nacht". Für eine Singstimme und Klavier. No. 1. Hyazinten. No. 2. Sphinx in Rosen. M. 2.—.
Flesch, Carl, Urstudien für Violine. M. 3.— n.
Harder, Knud, Japanisches Fest. Ein Scherzo für Orchester. Partitur M. 3.— n. Orchesterstimmen M. 7.50 n.
Kopsch, Julius, op. 2. Vier Lieder für Gesang und Klavier (Goldne Streifen — Hinüber — Mittagsschläfchen — Glückes genug). M. 3.—.
Mayerhold, Casimir, Mazurkas pour le Piano. M. 2.40.

Neue Gesangskompositionen

Winterberger, Alexander. Geistliche Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Orgel (Harmonium) oder Pianoforte. Op. 139. No. 1. „Herr! wie du willst, so schick's mit mir" von Bienemann, M. 1,—. No. 2. „O Jesulein süss, o Jesulein mild!", M. 1,—. No. 3. „Der du, Herr Jesu, Ruh und Rast" nach Bonaventura von Georg Werner (mit Chorschluss), M. 1,—. No. 4. Lied des Hirten an der Krippe: „Schlaf' wohl, du Himmelsknabe du" von Schubart, M. 1,20. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Schumann, Georg. Op. 35. Sieben Gedichte von Paul Heyse (No. 1. Auf die Nacht in den Spinnstuben. No. 2. Der Tag wird kühl. No. 3. Mir träumte von einem Myrtenbaum. No. 4. Truteliedchen. No. 5. Soll ich ihn lieben. No. 6. Drunten auf der Gassen. No. 7. Ach, wie so gerne bleib' ich euch ferne, M. 3,— netto). Ebenda.

In seinem op. 139 wendet sich Alexander Winterberger, der in Leipzig ansässige Lisztschüler, dem geistlichen Liede zu, jener Gattung, in der er schon oft mit Erfolg hervorgetreten ist. Den poetischen Unterlagen, die ausnahmslos älterer Herkunft sind, wusste er ein entsprechend schlichtes Tongewand zu verleihen, das sich trotzdem wirkungsvoll und teilweise wohlinspiriert gibt. Dass Winterberger Herr über die Technik des Satzes ist, weiss man längst, und auch die vorliegenden Gesänge legen beredtes Zeugnis davon ab. (Dabei muss es indes auffallen, dass er ab und zu noch einmal wider die musikalische Orthographie verstösst: So muss beispielsweise das f im vorletzten Takt der ersten Seite von „Herr! wie du willst" [rechte Hand der Begleitung] unbedingt eis heissen). In technischer Hinsicht stellen die Lieder an den Sänger keine allzugrossen Anforderungen, da der Komponist für Stimmen, die nach der Höhe zu nicht umfänglich genug sind, an höher liegenden Stellen reichliche Ersatznoten angebracht hat. Soll die Orgel die Begleitung übernehmen, dann wird sich ein geschickter Organist die letztere ohne grosse Mühe zurechtlegen können.

Äusserst dankbare Gesänge — und nicht bloss hinsichtlich des Effekts, sondern auch nach der rein musikalischen Seite — enthält Georg Schumanns 35. Werk, das sieben Heysesche Mädchenlieder einschliesst. Zwar nicht immer durchaus persönlich gehalten, da sie viel Brahmsschen Geist, nur ins Moderne übertragen, atmen, sind sie doch von lebhafter Inspiration und von grundmusikalischem Charakter beherrscht. Sängerinnen, die über ein reiches Innenleben verfügen und musikalisch weit vorgeschritten sind, können die schönen Gesänge warm empfohlen werden. Dr. Max Unger

Neue Bücher

F. Auerbach, die Grundlagen der Musik („Wissen und Können", Bd. 18. Verlag J. A. Barth, Leipzig), 71 Abb. 5 M.

In hohem Grade war eine leichtfassliche Darstellung der physikalischen Elemente in der Musik der Instrumente und des menschlichen Körpers ein Bedürfnis. Es genüge nun, hier zu sagen, dass Auerbach, der Verfasser der z. Zt. wohl umfänglichsten und wissenschaftlich befriedigendsten „Akustik", dieser Aufgabe in jeder Hinsicht gewachsen war. In angenehm einfacher Weise sind die rein physikalischen Phänomene (Töne, Schwingungen, Wellen und ihre verschiednen Qualitäten, Erzeugungen usw.) dem Verständnis des Laien nahegebracht. Längere sehr willkommene Ausführungen gelten dann dem Bau und der Wirkungsart sämtlicher Instrumente. Auch die menschliche Stimme und das Gehör werden entsprechend behandelt. Man könnte das Buch, das gut illustriert ist, aufs wärmste empfehlen, wenn nicht sogar in die rein physikalischen Kapitel gelegentliche Bemerkungen eingestreut wären, welche psychologischen und ästhetische Fragen in auffällig rascher und einseitiger Weise beantworten. Was Auerbach in aller Eile über naiven und reflektierten Kunstgenuss oder etwa gegen die Pianola sagt, scheint uns — trotz aller Hochachtung von dem bedeutenden Forscher muss es doch gesagt werden — durchaus nicht genügend durchdacht und in den Tatsachen begründet. Und dasselbe gilt von den Schlussbemerkungen des Autors über Hören und Geniessen der Musik. Mit dieser Einschränkung aber, die zu belegen hier nicht Raum ist, sei das Werk allen Suchenden empfohlen. S.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 2. März 1912, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Sigfrid Karg-Elert: op. 87 No. 1. Ach bleib mit deiner Gnade, Sinfonischer Choral für Orgel. Ernst Friedrich Richter: Stabat mater, Motette für Solo und Chor (op. 47).

Die nächste Nummer erscheint am 7. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 4. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 10

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstrasse Nr. 16

Donnerstag, den 7. März 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Bekanntmachung

Den Herren Mitgliedern zur Nachricht, dass sämtliche Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter in vorliegender „Neuer Zeitschrift für Musik" stets am Schlusse des redaktionellen Teiles zum **Abdruck gelangen.**

Wir machen besonders auf folgende, bereits veröffentlichte Aufsätze aufmerksam. Im 78. Jahrgang (1911) erschienen: „Was wir wollen!" (Nr. 9), „Orchestermusiker und Idealismus" (Nr. 11), „Wie sollen sich Kapellmeister und Orchestermusiker verhalten?" (Nr. 13), „Normalvertrag" (Nr. 14), „Orchestervorstände" (Nr. 17), „Kapellmeister als Unternehmer" (Nr. 19), „Zur Lage der Theaterkapellmeister" (Nr. 21), „Kapellmeister als Mittelsperson zwischen Direktion und Orchester" (Nr. 25), „Kurorchester" (Nr. 26), „Musikerengagements" (Nr. 29), „Minimaltarif" (Nr. 35/36), „Musiker-Schiedsgericht" Nr. (37/38), „Wünsche der Chordirigenten" (Nr. 40), „Anträge zur Hauptversammlung am 20. Dez." (Nr. 45), „Besetzung freier Stellen" (Nr. 46). Im 79. Jahrgang (1912) erschienen bisher: „Normalvertrag für Chordirigenten" (Nr. 1), „Bericht über die Hauptversammlung am 19. und 20. Dezember 1911 zu Stuttgart" (Nr. 2), „Verbandsbibliothek" (Nr. 3), „An unsere Freunde und Gönner" (Nr. 5).

Wir bitten höflichst, bei bevorstehendem Wohnungswechsel die neue Adresse möglichst bald dem Vorsitzenden und dem Verlag der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig, Königstrasse 16 anzugeben, da sonst eine Verzögerung der Zusendung des Verbandsorgans eintritt.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister,**
Nürnberg, Adlerstr. 21.

Fastnacht-Lieder und -Tänze

Von **Fritz Erckmann**

Das Wort „Fastnacht" kommt ursprünglich, wie im Volksmunde noch heute in der Schweiz und in Schwaben, nur in der Form „Fasenacht" oder „Fasnacht" vor, was auf das altdeutsche Wort „fasen" (faseln), d. h. Possen treiben, zurückführt, so dass Fastnacht etwa so viel wie Schwärmnacht bedeutet. Das Wurzelwort „fas" in „Fas-ing", „Fas-nacht" und „Fas-ten" stammt vom Ur- oder Keimworte „fa" und bedeutet „zeugen", was aber durch das Wort „fasen" oder „faseln" = dummes Zeug machen, tolles Zeug schwätzen, verschleiert wurde.

Als Sinnzeichen wurde — und wird an manchen Zeugungsorten, z. B. in Paris, noch heute — der „Fasnachtochse" („ta"-fa = zeugen; „tyr" = Zeuger; davon Satyr und S-(a)-tyr, Stier) herumgeführt. „Fasnacht" ist darum die Zeugungsnacht; „Fas-ten" das Aufhören des Zeugungsfestes.*)

Die Zeugung vorbei, so beginnt das geheime Walten und Treiben in der Natur. Darum hat man in Holstein die Redensart:

„Fass'labend fallt en warm'n Steen in't Water".**)

Fastnacht heisst der Dienstag vor Aschermittwoch als dem Beginn des grossen, vierzigtägigen Fastens, dessen Vorbild Christi vierzigtägiges Fasten in der Wüste ist und das man in Mosis Verweilen auf dem Berge Sinai vierzig Tage lang (2. Mose 19, 8) und Elias' Harren in der Wüste (1. Könige 19, 8) vorgezeichnet findet.

---

*) Guido List, Die Namen der Völkerstämme Germaniens und deren Deutung. Leipzig, Steinacker 1909.

**) Am Urquell. 1. Bd. 1890. S. 131.

Während die griechisch-katholische Kirche ihre Fasten heute noch in der ursprünglichen Strenge hält, hat die römisch-katholische Kirche das Fasten im Laufe der Zeit bedeutend gemildert. Vor Beginn des Fastens erfreuten sich die ersten Christen durch Gastmähler. Als aber die Fastenzeit streng eingehalten wurde, begann man, sich durch Schmausereien, Tänze, Possen, Aufzüge und Maskeraden für die kommende Zeit der Entbehrung schadlos zu halten.
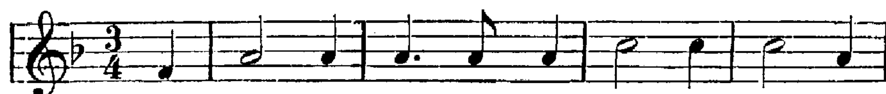
Die deutschen Fastnachtsgebräuche sind unverkennbare Überreste jener uralten Frühlingsfeier, welche dem Abschied des Winters und der Wiederkehr des Frühlings gewidmet war und trotz ihres heidnischen Ursprungs auch nach der Bekehrung zum Christentum noch lange Zeit in ungeschwächter Lebenskraft unter dem Volke fortlebte.
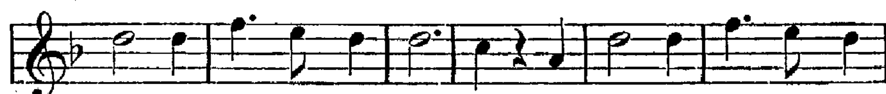
Wenn im Wipptale und auf dem Innsbrucker Mittelgebirge die Burschen einem neuvermählten Paare mit allerlei Lärminstrumenten ein Ständchen bringen, so erinnert dieser Brauch an die Zeit, als man die Geister der winterlichen Dunkelheit durch solche Musik zu vertreiben suchte.

Sie singen dabei das Lied vom „faulen Weib“, wobei nach jeder zweiten Strophe eine fürchterliche Katzenmusik einsetzt. In dem Lied hören wir, wie ein Bauer Gott um die Erlösung von seinem faulen Weibe bittet. Die Frau stirbt und der Bauer heiratet zum zweiten Male. Aber die zweite Frau macht ihm das Leben zur Hölle.*)
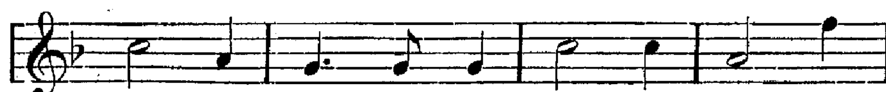
Das Lied beginnt also:

Das faule Weib











Wie der Neujahrstag, so wird auch die Fastnacht von Bettlern zwecks Ausübung ihres Berufs benützt. In Kaiserswerth und Umgegend spannen sie eine Schweinsblase über einen Topf, den Fastnacht-Rummelspott, stecken ein hohles Rohrstöckchen oder einen Gänsekiel hindurch und bringen eine Art Musik hervor, indem sie mit den Fingern auf- und abstreichen. Drei Tage lang ziehen sie von Haus zu Haus, betteln um milde Gaben und singen dabei folgende Lieder:

„Fastelovend kömmt hier an
mit dem linne Kedel;
Gotz sett die Ledder an die Wank,
auch morgen komm ich wedder.
So steht die Ledder an die Wank,
dan nehmt die Brotwosch en die Hank.
Lott die kotten hangen,
gefft mech hüt die langen.
So die langen sind gegäten,
schmaken die kotten am bästen.
Auch lot dat Mätzke sinken,
en die dickste Schinken.
O Möhn! taß an dat Eierfat,
so wöt auch euch die Hank nitt nat,
Föll Eier mott er noch geven;
so er wellt lange leven;
hongert Johr on ene Dag,
so schnitt mech och en Stöck Speck aff.“

Aus dem Jülich'schen kommt das Lied:

„Fastelovend Klingboß, kling mal ob de Bösse,
Hej ne Schtohl on doh ne Stohl, op jeden Stohl en Kösse.
Sett dat Ledderke an de Wank,
schnij die Brotwuscht dor de Hank;
lott dat Metzke senke
in die fette Schenke,
lott dat Metzke hange
in die fette Hamme (Vorderschinken).
Schnije, schnije Prume,
schnij doch nett en de Dume.
Fastelovend Stubbdewupp, die Waffeln sind gebakke.
Spar die Botter on äät der Kies,
moër kömmt der Krämmer mehr.“

Ein drittes Lied lautet:

„Fasselowend komm heran,
kling up die Bosse,
setz dat Here-Stoelsche dran
met dem goule Kosske,
setz die Ledder an die Wand,
gef mi en Brotwurscht in die Hand,
gef mi die lange,
lot die kotte hange.
Woffuer? Doffuer;
Für die libe Frau sin duer.
Wat sall der wasse?
Ko'n oder Flasse,
Ko'n oder Linnesot
iß der Frau ir Husgerot.“

Die Lieder der zu Fastnacht umherziehenden Kinder sind mehr oder weniger miteinander verwandt. Lütke fasselaved ziehen in der Gegend von Arnsberg die Knaben Gaben einsammelnd umher; einer trägt einen hölzernen Spiess, auf den der Speck gesteckt wird.

Dann singen sie:*)

„Lütke, lütke, fasselavend,
giäw mi wat in muinen spit,
lot mi nit to lange stan,
ik mutt no 'n hüsken födder chan.
Lot dat mesken klinken,
bet midden innen stinken,
lot dat mesken chlöen,**)
bet midden inner ssöen.***)
Khitt mi en Daler,
Da kann ik chud vom talen,
chitt mi eine mettwust,
Dat stillt den hunger un meket Dust,
smitt sköttteln un pöt an de wand; bius!“

Am lütken fasselavend ziehen die Kinder in Hagen bei Allendorf umher und sammeln Gaben ein, wobei sie singen:

„Lütken, lütken fasselavend!
chit mi wat an meinen spit,
lot dat meßken gleien,
bit midden in de seien,
lot dat meßken sinken,
bit midden innen sschinken,
lot miek nit to lange stan,
ik maut no 'n hüsken födder chan.“

*) Text: Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde. 1900. S. 203.

*) Kuhn, Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen, Leipzig 1854. 7. Bd. S. 125.
) gleiten. *) Seite des Specks.

An der Nahe ziehen maskierte Kinder von Haus zu Haus, um einen Tribut Fassnachtkuchen oder Geldmünzen einzuheimsen. Manche treten in die Häuser und singen folgende Reime:

1. „Hahnäppelche, hahn!
Die Fasenacht geht an,
gebt mir Eier un Speck,
sonst geh' ich nicht von der Tür eweck!"

2. „Hahnäppelche, Hahn!
Die Fasenacht geht an.
Speck un Eier eraus,
sonst hetz ich euch de Wolf ins Haus!"

3. „Hahnäppelche, Hahn!
Die Fasenacht geht an!
Gebt mir Eier un Speck.
Dann geh' ich von der Tür eweck.
Jeder ist ein guter Mann,
der läßt das Messer blinken;
schneid't mir ein Stück vom Schinken,
so groß wie ein Schuch,
dann haben wir alle genug."

4. „Hahnäppelche, Hahn!
Die Fasenacht geht an.
Schneid mir e Stück Speck,
dann geh' ich von der Tür eweck
in die tiefe Dreck.
Ich bin kein deutscher König,
gebt mir nicht zu wenig.
Laßt mich nicht so lange steh'n!
Denn ich muß noch weiter geh'n."

5. „Hahnäppelche, Hahn!
Die Fasenacht geht an.
Gebt mir Speck und Eier,
dann geh' ich bei de Meier.
Die Pann kracht, die Pann kracht,
die Kuche sin gebackt;
eraus dermit, eraus dermit!
Ich steck' se in mei Sack!"

Dabei halten die Kinder einen als Degen oder Schwert zugeschnittenen Stecken in der Hand, die Spitze nach oben gekehrt, an den sie die in den einzelnen Häusern erhaltenen Speckschnitten aufspiessen.

Um ja der Gaben sicher zu sein, maskieren sich die umherziehenden Kinder in den niederrheinisch-bergischen Landesteilen nicht nur, sondern führen allerlei Kunststücke aus, welche nicht selten von einem gut abgerichteten Hunde wirksam unterstützt werden.

Dabei bedienen sie sich des Rummelspottes, welches eigentümliche Musikinstrument folgendes Rummelspottslied begleitet:

„Fastenowend, gude Mann,
Speck on Eier en die Pann,
Lot dat Metz rummen,
Schmied deck nit en den Dummen.

Die Frau die liep de Trapp herop
und los de deckste Aeppel op;
die kleinen liet sie liegen
en der bedrietenen Wiegen."

Der Rummelspott wurde von Haus zu Haus getragen, und wenn die Sänger eine Gabe erhalten hatten, sangen sie zum Abschied:

„De (Name des Hausbewohners) es ne gude Mann,
he göt den Jongen, wat he kann:
he göt e ouch en Rebbenstöck,
dann geiht en ouch dat Danzen flöck."

Bei den Küstenvölkern des nördlichen Europas ist der Rummelspott allgemein in Gebrauch. In Jütland singt man merkwürdigerweise auf Plattdeutsch folgende Strophe:

„Frue, Frue mach auf die Thür
und lat de Rummelpott in,
und gib mir wat in min Rummelpott,
dann gehe ich werre fort."

In anderen Gegenden sehen die Kinder von Vermummungen ab. In der märkischen Stadt Treuenbrietzen z. B. tragen sie nur einen etwa einen Meter langen Stab einer zweijährigen Esche, der von der Rinde befreit wird und dessen Äste 15 Zentimeter lang stehen bleiben, um an ihnen die erhaltenen Gaben aufzuhängen.

Vor jedem Hause bleibt die Gesellschaft stehen, und ein Mitglied singt folgendes Lied:

„Karriel! Karriel!*)
Der Weinstock hät sin Loob verlorn.
Wer soll nu davor sorgen?
Det muß unser lieber Herr Jesus dhun,
schenk uns 'nen fröhl'gen Morgen.
J e f f m e i n e l a n g e (Würst),
l o t t d e k o r t e h a n g e
beß übersch Jahr!
Denn wer 'k se min schon holen.
J e f f m e i e e n S c h w i n e k o p p!
s i s b e s s e r w i e n e B r a t w u r s t.
Jeff mei een Stücke Speck,
jeh ick gleich widder weg."

2. „Ich bin der kleene König, König.
Gieb mich nich zu wenig,
Laß mich nich zu lange stehn!
Ick muß en Häuschen weiter gehn.
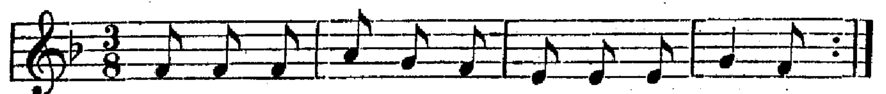
3. „Kariesken, Kariesken,
wo haste dein Spiesken?
Da oben in de Horst
hängen drei Bratworst.
Lot mei nich so lange stohn,
muß noch zehnmoal wadter goan.
Zehnmoal de Gasse,
Geld in de Tasche,
Eier int Köber, Brot int Hus,
Morgen gewt in guden Schmus!"

Die Kinder erhalten Bilder, Bilderbücher, Bänder, Pfannkuchen, Bretzeln und Würste, die an die Stäbe gehängt werden, und man nennt diesen Umzug Karrideln oder Kariln, ein Ausdruck, der möglicherweise mit krijolen, krijölken**) = jauchzen zusammenhängt oder auch nur ein Ausruf ist, wie in einem Fastnachtsspruch aus Köpenick der Anführer singt:
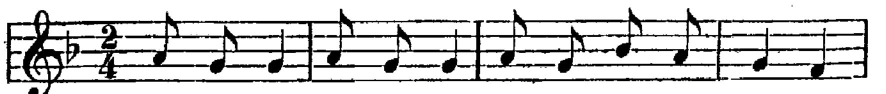
„Hohlen, wieder hohlen!
Große Hechte, Kuhlbarse!"

Dieser in der Form, teilweise auch im Inhalt abweichende Wechselgesang der Fischer des Köpenicker Rietzes hat die oben gesperrt gesetzten Verse fast wörtlich.

Im kroatischen Österreich ziehen vermummte Knaben im Dorf umher und singen folgendes Lied:
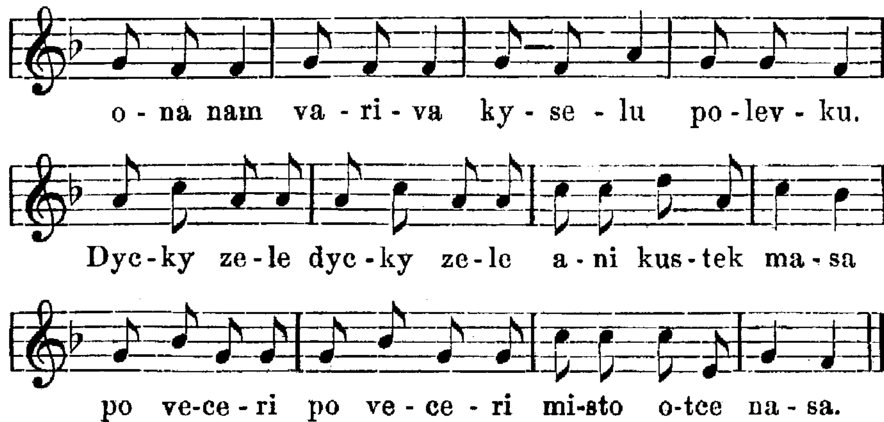


Ta-dy nam ne-da-li, ta-dy nam da-ju
za-bi-li ko-ma-ra, sla-ni-nu ma-ju.



Ka-ra-bac ka-ra-bac na-tu na-su div-ku,

*) Eine um 1841 aufgezeichnete Treuenbrietzener Fassung dieses Spruches bei Firmenich (Germaniens Völkerstimmen I, 154), in der die vier letzten Verse fehlen, beginnt: „Karriedel, mien Biedel!" (Beutel).

**) Danneil, Wtb. d. altmärischen Mundarten. 1859. S. 96.



„Hier (dort) gaben sie uns nichts,
hier werden sie uns geben;
sie schlachteten eine Mücke,
sie haben Speck.
Eine Geißel, eine Geißel auf unsere Maid,
sie kocht uns eine saure Suppe.
Immer Kraut, immer Kraut,
nicht ein Stückchen Fleisch
nach dem Nachtmal anstatt eines Vaterunser."

Ausser vorstehenden Volksreimen besitzen die Literaturen verschiedener Völker eigenartige Lieder, die auf Fastnacht bezug nehmen. Die Bretagne hat ein Volkslied: „Die Fastnacht von Rosparden", das Werk eines Kapuziners, das Ähnlichkeit mit der Sage vom Don Juan hat.

Seit dem 5. Jahrhundert war das Begehen der Fastnacht durch Consilien- und Synodalbeschlüsse schwer verpönt, und die Priester erzählten, um sie zu verhindern, die schauerlichsten Geschichten. So predigte einst Abends ein Kapuziner in der Kirche zu Kemper. Nachdem er gegen die Karnevalsfreuden heftig gedonnert hatte, fiel er plötzlich ganz erschöpft in den Lehnstuhl zurück, beide Hände vor das Gesicht haltend. Auf einmal richtete er sich in seiner ganzen Höhe auf, die Lichter verloschen wie von selbst, bis auf die kleine Lampe des ewigen Lichts. Die Menge heftete unbeweglich die Augen auf ihn, und von Finsternis und Schweigen umgeben sang er folgendes Lied:

„Am zwanzig siebten Tage im Februar es war,
als man zählt vierzehnhundert und sechs und achtzig Jahr,
wol in den Faschingstagen, im Städtlein Rosparden,
da ist ein großes Unglück, ihr Christen hört's, gescheh'n,
und meint, daß das Weltende schon vor der Türe steht.

Drei wilde, junge Burschen zur Schenke traten ein,
aus vollen Humpen gossen sie in den Schlund den Wein;
als sie sich satt getrunken, ihr Wanst gefüllet war:
‚Laßt uns in Tierhäut' kleiden und Masken laufen gar'.

Der eine der drei Burschen, der hat den frechsten Sinn,
kaum fern sind die Gesellen, läuft er zum Kirchhof hin,
und stellt auf seinen Kopf sich, denkt, auf den Kopf, welch Grau'n!
den Schädel eines Toten, das war ein Graus zu schau'n.

Und in die Augenhöhlen setzt er zwei Lichter dort,
so geht er wie ein Teufel durch alle Straßen fort;
die Kinder ganz erschrocken ihn flohen mit Geschrei,
und selbst verständ'ge Leute weichen ihm aus mit Scheu.

Erst liefen langhin einzeln durch alle Straßen fort,
Dann kamen sie zusammen an abgeleg'nem Ort;
all' drei sie heulten, sprangen, jauchzten aus voller Brust,
‚Komm her zu uns, o Herrgott! und mach mit uns dir Lust!'

Gott, müde hin zu sehen, schickt einen Donnerknall,
daß in der Stadt erbeben davon die Häuser all',
daß von den Städtern jeder sich faßt und in sich geht,
und meint, dass das Weltende schon vor der Türe steht.

Der Jüngste drauf, noch eh' er begeben sich nach Haus,
trug auf den Kirchhof wieder den Schädel er hinaus;
eh' er von ihm sich wendet, spricht er zu ihm und lacht:
‚Komm zu mir, Totenschädel, zum Essen morgen Nacht!'

Drauf kehrt er um nach Hause, legt sich zur Ruh und schlief
auf seinem guten Lager die ganze Nacht durch tief;
früh stand er auf und hat sich zur Arbeit fortgemacht,
nicht an den vor'gen Abend, nicht an den Gast gedacht.

Er griff nach seiner Gabel und ging zur Arbeit hin
und sang mit lauter Stimme, mit sorgenfreiem Sinn;
doch als man in der Dämm'rung beim Abendessen saß,
da hört man unten Einen, der klopft am Thore baß.

Der Knecht stand auf, zu öffnen, der ward vom Schreck so krank,
daß hinter sich er taumelt und rücklings niedersank;
drauf gleich zwei Andre sprangen ihn aufzuheben fort,
die faßte solches Grauen, daß gleich sie starben dort.

Der Tote aber mitten ins Haus ganz langsam schritt:
‚Zum Essen bin ich kommen, du ludst mich, iß' nur mit!
Komm' lieber Freund, nicht weit ist's, wir setzen uns zu Tisch,
Die Tafel ist bereitet in meiner Grube frisch!'

Und eh' er noch geendet, eh' jene Red' vorbei,
der Jüngling voll Entsetzen tat einen lauten Schrei;
er hatt' noch nicht geendet, noch nicht geendet, da
des Armen Haupt am Boden man ganz zerschellen sah."
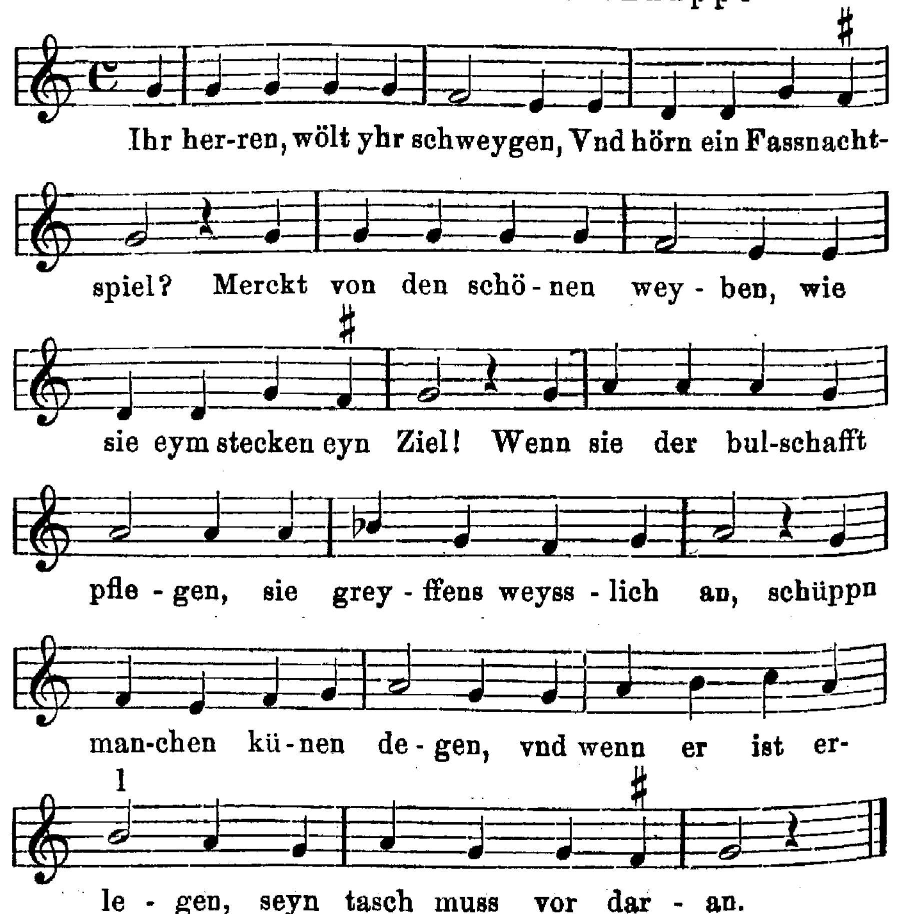
Neben dem Lied erhielt sich eine Sage, dass zu Rosparden ein junger Mensch, der mit einem Totenschädel auf dem Kopf durch die Strassen gelaufen war, morgens nach dem Karneval tot gefunden wurde.

Übrigens gilt dem Bretagner das Haupt auch eines Toten für heilig, da er auf dieses die heilige Taufe empfangen hatte.

Im Gegensatz zu vorstehendem gruseligen Lied sei „Ein hübsch Neuew Lied" angeführt: „Von der Narrenkappen, Im thon, Vom üppiglichen Dingen etc. gar lustig zu singen".*)

Der vollständige Titel lautet: „Ein schön Lied von der Narren kappen, darynnen fast alle Stende der menschen berüret werden, wie sich eyn yeder vmb die Kappen reysset, gantz lustig tzu singen. M. D. XXX.**)

Es stammt aus dem 15. Jahrhundert und wurde, wie alle Narrenlieder, bei Zechgelagen gesungen. Die erste der zwanzig Strophen des Originals, in denen den Buhlern aller Stände Narrenkappen geschenkt werden, lautet also:



*) Böhm, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877. S. 562.
**) Folioblatt des Gothaer Museums, Sammelband 2, 317.

Auch eine „Narrenkappe geystlich“ hat die deutsche Literatur. Das Gedicht, das um 1505 geschrieben wurde, hebt also an:

„Die jungen tummen lappen
die singen ein Gedicht
von einer narren kappen
die handt sie zugericht:
Sie singents hin und here,
vnd singents offenpar:
ich mein, ich weiß verkeren,
wolt man sey gerne hören,
gen diesem newen jar“.*)

Ziel und Zweck der Umzüge von Kindern ist stets das Einsammeln von Gaben in Form von Lebensmitteln oder Geld. Dieser privilegierte Bettel ist ein Ableger und Nachahmung der Umzüge und Tänze Erwachsener, die teils durch die Zeit der Aufführung, teils durch den Namen an ihren heidnischen Ursprung erinnern, namentlich an Wotans Umzug und an den Einzug der Erdgöttin, die unter dem Namen Perchtha in Süddeutschland, als Frau Holle in Mitteldeutschland und unter anderen Namen noch in anderen Gegenden ihr Andenken erhalten hat. Beide Gottheiten hielten nach heidnischer Vorstellung zur Zeit der Wintersonnenwende ihre Umzüge durch die Länder und Gauen, segneten Haus und Hof und gaben Feldern und Gärten, Wiesen und Auen Gedeihen und Fruchtbarkeit.

Von diesen Götterzügen hat das Volk in seinen Vorstellungen und Anschauungen, namentlich in dem Glauben an die zu bestimmten Zeiten daherbrausende, wilde Jagd und in seinen Gebräuchen allerlei Erinnerungen bewahrt. Dazu gehören das „Schemenlaufen“ im Vinschgau, wobei Bauernburschen in toller Maskerade und mit grossen Kuhschellen behängt, die bei jeder Bewegung Lärm machten, durch die Dorfstrassen eilten und den Leuten ein mit Kohlenstaub gefülltes Säckchen ins Gesicht schlugen; — das „Huttlerlaufen“ im Inntale, in den Dörfern um Hall und Innsbruck, wobei bunt verkleidete, mit Peitschen und Besen ausgerüstete Jungen und Burschen, Hexen und Huttler genannt, gegen Abend durch die Dörfer eilen, mit den Peitschen tüchtig knallen und die Zuschauer mit dem Besen abfegen; — das „Berchtenläufen“ in den Tälern der norischen Alpenwelt und in Tirol, wobei als „wilde Männer“ verlarvte junge Burschen, mit grossen Schellenspitzenhauben auf dem Kopfe, mit Schellen und Glocken rings umhangen und von denen einer eine Zither führt, in wilder Lust von Haus zu Haus stürmen und alles auf die Beine bringen, bis die Abendglocken die wilde Fahrt zerstreuen. Sie ziehen von einem Pfarrdorfe zum andern und sprechen in den Häusern der wohlhabenden Bauern vor, wo sie mit Brot und Branntwein belohnt werden.**)

Ähnliche Gebräuche sind die Umgänge des heiligen Nikolaus mit seinem Knechte Ruprecht, der Perchtgang in Bayern, das Perchtspringen in Tirol und Salzburg, das Perchtjagen in Kärnthen, Aufzüge junger Burschen, die, abenteuerlich vermummt, mit Schellen und Kuhglocken lärmend in die Häuser dringen und unter Possen, Tänzen und Reimsingen Gaben erbetteln.

Viele Fastnachtsgebräuche sind im Laufe der Zeit ausser Gebrauch gekommen. Dazu gehört z. B. der mährische Faschingsausgang (koncing), wobei man unter Musik den „Bären“ im Ort umherführte, einen Jungen, der im Stroh steckte und von andern vermummten Gestalten, wie dem Teufel und dem Juden, begleitet war. Hierzu gehört ferner das Schiffumziehen in Holland und Schwaben, wobei man, wenn Schnee lag, ein mit Musikern und lustigen Gesellen besetztes Schiff auf einen Schlitten stellte und in der Stadt umherfuhr. Ähnlich war das Pflugumziehen, und ein Ulmer Ratsprotokoll aus dem Jahre 1532 enthält das Gesetz, dass sich niemand mehr, weder am Tage, noch des Nachts, verputzen, verkleiden, noch Fastnachtskleider anziehen, auch sich des Herumfahrens des Pflugs und mit den Schiffen enthalten soll.

*) Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877. S. 562.
**) Witzschel, Fastnachtsgebräuche in Süddeutschland.

Ein eigenartiges Fastnachtsvergnügen ist das in Limanowa (Galizien) am letzten Faschingsdienstag veranstaltete Hamans- auch Purimfest, das von den Juden auf die Christen überging. Es ist eine Volksfeier, zu der die dortigen Juden gern die nötigen Kostüme herleihen und dient zur Erinnerung an den Tod Hamans, eines Günstlings des sagenhaften Perserkönigs Ahasverus, der von letzterem zur Ausrottung der Juden bestimmt, selbst aber durch Esther und Mardochai mit dem Tode bestraft wurde.

Hier bilden eine Schar junger Burschen, die in die orthodoxe Judentracht — Atlaskaftan und Pelzmütze — gekleidet sind, einen Zug und führen auf einem Handwagen eine aus Stroh und alten Lumpen verfertigte Figur, die den Hamann darstellen soll, durch das Dorf. Zeitweise hält der Zug, die Burschen führen einen Tanz um die Figur auf, singen Lieder, die sich auf die Lustbarkeit beziehen und erhalten dafür Esswaren und Geldgeschenke. Auf dem freien Platze verliest der Älteste der Burschen das Todesurteil, und unter dem Jubel der Umstehenden wird die Figur an den Galgen gehenkt. Nach Absingen neuer Lieder wird sie abgeschnitten, man zieht zu dem Flusse und wirft sie von der Brücke in das Wasser.

Während den im Vorstehenden beschriebenen Gebräuchen der Charakter des Wilden und Zügellosen anhaftet, haben sich in manchen Gegenden besondere Tänze gebildet, die ein gewisses Kunstinteresse beanspruchen.

Eigentliche Fastnachttänze kennt man in ganz Ostpreussen. Von einem Geiger und Klarinettenbläser geführt ziehen schmuck gekleidete Dorfburschen im Tanzschritt durch die Strassen des Dorfes, wobei sie einen mit Tannenzweigen umflochtenen und mit bunten Bändern bewimpelten mächtigen Reifen schwingen. Alle weiblichen Bewohner, Alt und Jung, Traurige und Fröhliche eines jeden Hauses, wo der Zug hält, müssen ihre Reihe durchtanzen und zwar so, dass der Reifen über sie gestreift und sie mit kräftigen Schwung wieder hinausgehoben werden. Darauf müssen sie mit jedem Burschen eine Runde tanzen und schliesslich eine Geldsteuer geben zur Beschaffung von Branntwein.*)

Die Tiroler „Berchtenläufer“ kündigen ihr Erscheinen mit schnell und taktmässig ausgeführten Fußschlägen an. Dann bilden sie einen Kreis und führen behend allerlei Evolutionen mit grosser Genauigkeit aus, den Takt mit den Füssen auf dem hölzernen Fussboden schlagend. Dazu lassen sie abwechselnd die Glocke ertönen, die manchmal ein Gewicht von fünfundzwanzig Pfund hat, und die sie sofort auch wieder zum Schweigen bringen. Zuletzt begleitet den Tanz eine Geige oder Klarinette.

In Mähren ist die Fastnacht ganz dem Tanz gewidmet, der drei Tage andauert, und dem acht Tage zuvor ein Probetanz vorausgeht. Erst am Dienstag tritt der Faschingsnarr in seine Rechte. Das schwarzgefärbte Gesicht ist beschattet von einem alten Filzhut. Er trägt ein umgekehrtes, gegerbtes Schafsfell und alte Kleider, die mit einem Strohseil um die Hüfte zusammengehalten werden.
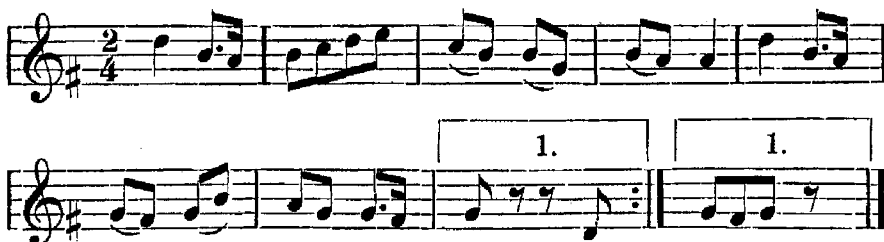
Mit einem Sack ausgerüstet zieht er von Haus zu Haus, wo junge Mädchen wohnen und sammelt Fleisch,

*) v. Medem, Ostpreuss. Volksgebräuche.

Backwerk und Wein, Abends in lustiger Gesellschaft wird es verzehrt.

Nicht überall wird dem Faschingsnarren das Einsammeln so leicht gemacht. Im Siebengebirge z. B. schliessen die Leute die Häuser zu und verstecken die Esswaren. Er muss ein geriebener Bursche sein, wenn er in das Haus kommen will. Gelingt es ihm, so springt er mit hellem Jauchzer mitten unter die Hausbewohner und sucht zuerst nach dem Braten. Den findet er natürlich nicht. Man lacht ihn tüchtig aus und gibt ihm Esswaren.

Darauf hin folgen die beiden „Bären“ mit Schellengerassel und Glöckchengebimmel, und zwei mit weissem Obergewand gekleidete Narren, die von oben bis unten mit farbigen Bändern bedeckt sind. Auch ein Musikant gehört zu dieser Gesellschaft, und nun beginnt der Faschingstanz zu folgender Melodie:



Dieser eigentümliche Fastnachtstanz, der ein hohes Alter verrät, ist kein Rundtanz mit Wechselschritten, wie Walzer, sondern ein Rundlauf an ein und derselben Stelle der Stube. Dabei fassen sich die Tänzer nicht unter dem Arm, sondern tatsächlich in dem Arm, wobei Arm auf Arm ruht.

Alle Frauen und Mädchen des Hauses müssen sich an diesem Tanz beteiligen. Weigert sich eine, so hat sie auf wenig Glück im Laufe des Jahres zu hoffen. Dem Faschingsnarr, dem „Warschthons“ (Wursthannes) fällt die Ehre zu, mit der Hausfrau zu tanzen.

Nach dem Faschingstanz, der sehr schnell ermüdet, kommen andere Tänze an die Reihe, wie z. B.:

„Seff, bleib' do,
Mir wessa ne, wie's Watta wod“;

oder:

„O mei lieber Augustin,
Alles ist hin“;

auch:

„Will den dos Roperradel gar nie mieh giehn?
Lots a bisla stiehn,
's wat schun wieda giehn“, usw.

Nachdem die Gäste ihren klingenden Lohn erhalten haben, stampfen die „Bären“ noch einmal zum Ergötzen der Kinder gehörig auf und eilen schleunigst zum Haus hinaus, wobei die Insassen versuchen, dem Wursthannes ein farbiges Läppchen aus dem Gewand und den Bären einige Strohhalme aus dem Strohpelze zu reissen.

Rundschau

Oper

Braunschweig

Der Faschingsmonat stand hier unter dem Zeichen von Joh. und Rich. Strauss: „Die Fledermaus“ und „Der Rosenkavalier“ beherrschten den Spielplan des Hoftheaters. Letzteres Werk machte der Intendantur viel Sorge, denn inmitten der Vorbereitungen erkrankte die Vertreterin des Titelhelden Stefi May sehr schwer und konnte bis heute ihre künstlerische Tätigkeit noch nicht wieder aufnehmen; nach längerer Unterbrechung der Proben trat Irma Ravn-Nürnberg, die infolge der verunglückten Rundreise mit dem Werk durch England und Amerika augenblicklich frei war, für die Kollegin ein, brach aber 3 Tage vor der Aufführung zusammen und musste eine Klinik aufsuchen. In der letzten, höchsten Not sprang Albine Nagel-Halle in die Bresche und siegte; mit Gabr. Englerth, Else Liebert, Marg. Elb und Herrn Jellouschegg errang sie unter Leitung von Hofkapellmeister Hagel und Oberregisseur Dr. Waag einen grossen Erfolg, während die Aufnahme des Werks beim ausverkauften Hause lau blieb. Das Schicksal desselben ist hier unbestimmt, denn wir haben eigentlich 3 und doch keinen Rosenkavalier. Für den Spielbariton M. Gros gastierte Herr Löschke-Teplitz auch unter erschwerenden Umständen, denn vor seinem ersten Auftreten musste er in letzter Stunde krankheitshalber absagen, nach seiner Genesung brachte er von der Reise eine solche Erkältung mit, dass er auf Wolfram („Tannhäuser“) verzichten und sich mit dem Grafen Luna (Troubadour) zwei Tage später begnügen musste, das ihm aber die gewünschte Stelle eintrug. Die zweite jugendlich dramatische Sängerin Anne Diegler hatte als Agathe („Freischütz“) versungen und vertan, wird also den hiesigen Staub von den Füssen schütteln. Für die nächsten Wochen bereitet das Hoftheater die Uraufführungen der Oper „Der Waldschratt“ von Hans Sommer und des „Till Eulenspiegel“ von Hugo Reuter vor. Ernst Stier

Hamburg

Mit der neuen dreiaktigen Oper „Die verschenkte Frau“, Text nach F. Antony von Rudolf Lothar, Musik von Eugen d'Albert hat die Direktion des Stadttheaters weniger Erfolg gehabt als mit Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna“. Der Referent verzichtet auf eine Besprechung des d'Albertschen Werkes, umsomehr, da den Lesern unserer Blätter in No. 8 (nach der Wiener Uraufführung) von Prof. Helm eine eingehende Besprechung zuteil wurde, die sich in jedem Zuge mit der Ansicht des Referenten deckt. Die musikalische Auffassung der bedenklich an die Operette mahnenden Verwechslungskomödie konnte der Individualität des ernsten Komponisten ebensowenig entsprechen, wie dies schon früher bei andern, dem heiteren Genre gewidmeten Versuchen der Fall war. Sie wirkt, trotzdem aus ihr manche Geistesblitze leuchten, rein äusserlich. Auch das Festhalten an einem hübschklingenden wiederholt auftretenden Leitmotiv vermag keine Einheit zu schaffen. Überdies fehlt es bedenklich an originalen Zügen; man begegnet neben geistvollen Einzelheiten nicht selten bekannten Gesichtern. Die Hamburger Aufführung am 14. Febr. stand unter der umsichtigen Leitung des Kapellmeisters Winternitz und der ausgezeichneten Regie Jelenkos. Sie darf als gelungen bezeichnet werden, denn die darstellenden Kräfte der Damen Winternitz-Dorda (Beatrice), Puritz-Schumann (Teresa) wie die Herren Lattermann (Antonio), Wiedemann (Luigi), Birrenkoven (Fra Angelico) und v. Scheidt (Zaconetto) usw. stellten ihre Kunst opferbereit in den Dienst des Werkes. Am besten wirkt der manches Anziehende bietende zweite Akt. Der anwesende Komponist empfing nach Schluss desselben die seinem vielseitigen Kunstvermögen gebührenden Ovation.

Prof. Emil Krause

Konzerte

Berlin

In dem jungen Pianisten Ernst von Lengyel, der sich am 23. Februar mit einem Klavierabend vorstellte, lernte man ein hervorragendes, von Szendy gebildetes und musikalisch hochbegabtes Klaviertalent kennen. Die Technik ist bereits ausserordentlich vorgeschritten, der Anschlag von verblüffender Modulationsfähigkeit. Ich betrat den Saal erst mit Beginn der Hmoll-Sonate von Liszt, wurde aber sofort durch das höchst temperamentvolle, fein durchdachte Spiel gefesselt, das sich weiterhin in Chopins Gmoll-Ballade, Edur- und Amoll-Etüden und Cmoll-Nocturne (op. 48) bewährte. Der jugendliche Künstler geht augenscheinlich einer glücklichen künstlerischen Zukunft entgegen.

Im Bechsteinsaal debütierte Herr Helge Lindberg aus Helsingfors mit gutem Erfolge. In der Durchführung seines ältere Werke von Händel, Gluck, Fasalo, Scarlatti und Legrenzi und neuere von Merckanto, Sibelius und Sekles umfassenden Programms kennzeichnete er sich als ein Sänger mit nicht allzu

schmiegsamer, aber wohllautender, gut geschulter Baritonstimme, der seine Mittel bestens zu verwenden und mit künstlerischem Geschmack vorzutragen weiss.

Hoch gingen die Wogen der Begeisterung im Saale der Singakademie, wo der 11jährige Geiger Siegmund Feuermann sein erstes öffentliches Konzert gab. Der Eindruck war verblüffend, der kleine Wundermann überraschte mit Leistungen, die Staunen und Bewunderung erregten. Er brachte Brahms' D dur-Konzert und mehrere kleinere Stücke von Mozart und Paganini (Hexentanz) in einer Weise zu Gehör, dass man sich unwillkürlich fragte: wie ist so etwas möglich? Diesen technisch und musikalisch überaus gerundeten und lebensvollen Darbietungen gegenüber weiss man wirklich nicht, was man mehr bewundern soll, die angesichts des jugendlichen Alters erstaunliche Virtuosität der Technik, den grossen, runden von musikalischem Leben erfüllten Ton oder die Reife seiner Gestaltungskraft. Wahrlich, hier liegt eine Begabung vor, wie sie nur sehr selten begegnet.

Mark Hambourg hatte für seinen ersten Klavierabend im Blüthnersaal Werke von Bach, Beethoven (C dur-Sonate op. 2), Raff (Gigue und Variationen D moll), Chopin und Liszt zum Vortrag gewählt. Die Freude, die man an seinem grossen pianistischen Talent haben könnte, beeinträchtigt der Künstler immer noch gelegentlich durch reichlich starke Kraftproben und grosse Willkürlichkeiten im Vortrag. Seine Technik hat an Glanz und Elastizität nichts eingebüsst.

Die französische Geigerin Renée Chemet bewährte sich in ihrem Konzert im Blüthnersaal, wo sie Tartinis G moll-Sonate, Lalos Sinfonie espagnole, Vieuxtemps Fantasia appassionata u. a. spielte, als eine erstklassige Künstlerin ihres Instrumentes. In dem Laloschen Werk stellte die Künstlerin all ihre Vorzüge ins beste Licht, hier konnte sie ihre glänzende Technik, die Energie ihrer Bogenführung und ihren schönen, ebenso weichen wie strahlenden Ton vollauf zur Geltung bringen. Die Künstlerin wurde sehr gefeiert.

Der Liederabend der Mezzosopranisten Mathilde von Pfyffer im Klindworth-Scharwenkasaal hinterliess keinen nachhaltigen Eindruck. Die Sängerin besitzt eine sympathische Stimme, der aber die letzte Kultur fehlt. So klingt sie nur in der Mittellage und im Piano angenehm, die Höhe und das Forte sind forziert und unschön. Im Ausdruck war nur ein äusserliches Nüanzieren bemerkbar; die Fähigkeit, ein Tonstück im Innern zu erfassen und von innen heraus zu gestalten, scheint der Sängerin vorläufig noch versagt zu sein.

Margit von Dálnoky spielte an ihrem Klavierabend im Harmoniumsaal Klavierwerke von Händel-Liszt, Beethoven (D moll-Sonate op. 31), Brahms, Chopin und Liszt. Die Technik ist ansehnlich entwickelt und zuverlässig, doch muss Frl. Dálnoky der Schönheit des Tones die grösste Aufmerksamkeit zuwenden, da er nicht selten hart und stumpf wird. Darunter leidet besonders der Ausdruck des Zart-Poetischen, während der jungen Künstlerin alles, was ein forsches Darauflosgehen gestattet, gut gelingt.

Adolf Schultze

Ungleichwertiges bot die Sangerin Dora Windesheim, ihre schöne Stimme ist nicht ebenmässig geschult und ihre musikalische Begabung reichte z. B. für die Wagnerschen Lieder nicht aus; hier kam es zu bedenklichen Intonationstrübungen. Ausserdem scheint ihrem Vortrag die innerliche Anteilnahme zu fehlen.

Vor geladenem Publikum führte sich die jüngste Vereinigung, das Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester unter Leitung von Leo Schrattenholz am 23. Febr. im Theatersaal der Hochschule erfolgreich ein. Händels Concerto grosso Nr. 7 gelangte zu klangschöner plastischer Wiedergabe und der günstige Eindruck verstärkte sich noch durch die Uraufführung einer Serenadenmusik op. 40 von Paul Juon, einer ebenso temperamentvollen wie originellen Komposition, durch welche sich das neue Ensemble wirklich die Sporen verdiente. Wenn dieses Damen-Orchester sich auf Werke im Rahmen des Streichorchesters unter Zuziehung nur der hier üblichen Holzbläser und Hörner im Höchstfall beschränken wollte ohne den Ehrgeiz, sich zum grossen Orchester auszuwachsen, so scheint es geeignet, eine Gattung ganz für sich zu repräsentieren, deren Daseinsberechtigung sich ohne weiteres aus der bisher selten zu Gehör gebrachten Literatur nachweisen liesse, für deren Aufführung mancher Musik-Feinschmecker dankbar sein dürfte.

Einen wertvollen Zuwachs erhielt das Ševčik-Quartett an seinem 3. Kammermusik-Abend durch Mitwirkung von Erika von Binzer (Klavier), mit welcher das Klavier-Quintett op. 20 von L. Thuille zu Gehör gebracht wurde. Vorher gab es einen Dvořák und zum Abschied, denn es war das letzte Konzert in dieser Saison, das F dur-Quartett von Beethoven op. 135. Eine zahlreiche und interessierte Zuhörerschaft legte Zeugnis ab von der Beliebtheit, welcher sich diese treffliche Künstlerschar hier erfreut.

Der Kammermusik-Abend von Bruno Hinze-Reinhold zeichnete sich durch ein apartes Programm aus. Schon die E moll-Sonate op. 73 von Raff dürfte für die Mehrzahl der Zuhörer eine Novität gewesen sein, deren man sich in der vorzüglichen Wiedergabe durch die Violinistin Irma Saenger-Sethe und den Konzertgeber von Herzen freuen konnte. Ein Phantasiestück H moll für zwei Klaviere von Guy Ropartz fand, ohne tieferen Eindruck zu hinterlassen, beifällige Aufnahme, während eine kleine Suite für Klavier zu vier Händen von Debussy, beide Stücke von dem Künstlerpaar Hinze-Reinhold angemessen vorgetragen, unterhaltsam und gefällig anmutete.

Frieda Kwast-Hodapps reife Kunst trat an ihrem einzigen Klavier-Abend in den Dienst von Franz Liszt. Wie die Künstlerin die Etudes d'exécution transcendante nachschaffend interpretierte, war technisch wie musikalisch vollendet, die einzelnen jede ihr Programm enthaltenden Stücke erwuchsen unter ihrer Meisterhand zu lebendiger Plastik.

Eugenie Konewsky, Gertrud Rohloff (2. Viol.), Elfr. Hausmann (Viola) und Marie Hahn (Violoncello) haben sich zu einem Quartett vereinigt, welches den Namen seiner Primgeigerin führt. Tüchtiges Können und gesunder Musiksinn kennzeichnen das Spiel der Damen, und was an Reinheit und Prägnanz noch zu wünschen übrig bleibt, dürfte ein längeres Zusammenarbeiten ausgleichen. Für das Klavierquintett op. 81 von Dvořák war der Pianist Gabrilowitsch gewonnen, dessen temperamentvolles Spiel das Ensemble zu einer vortrefflichen Leistung begeisterte.

K. Schurzmann

S. v. Hauseggers „Natur-Sinfonie" wurde im 6. Sinfonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Leitung von Richard Strauss zum ersten Male in Berlin zur Aufführung gebracht. Bessere Vorbedingungen als diese sind zum künstlerischen Gelingen kaum denkbar, und so darf man sicherlich von einer vollkommenen Darbringung der Intentionen des Komponisten reden. Ich schicke voraus, dass ich den Dirigenten und Menschen Hausegger kenne und verehre, dass ich also auf ein Werk gespannt war, in dem ich den Menschen und den berechtigt strengen, ideal strebenden und allen Kompromissen abholden Künstler wiederzufinden hoffte. Nur dem letzteren kann man in dieser Musik begegnen; der Mensch ist in dem Programm stecken geblieben, wo er uns sagt, wie gross und hehr er die Natur empfindet und wie klein er sich in ihr fühlt; so klein, dass er zum Pessimisten wird.

Dass in dieser Sinfonie ein bewunderungswürdiges Können und ein einem Naturtrieb an Stärke vergleichbares Wollen steckt, wird niemand bestreiten. Der Komponist hat sich einen interessanten Formplan für das Werk gemacht, indem er nach einer Einleitung (Morgendämmerung, in der die Natur erwacht) einen Hauptsatz bringt, der die Sonatenform durch eine Art Scherzo ersetzt, wodurch er zwei Allegri in einem verschmilzt und wiederum statt eines Trios einen breiter gehaltenen Seitensatz einfügen kann. Hierbei erhält er die Möglichkeit, die wilde Ungezügeltheit der Natur, die er zum Teil ausdrücken will, in Themen zu fassen, die für einen ersten Sinfoniesatz zu wenig gross, für ein Scherzo aber wiederum zu stark sind. Dieser erste Satz ist ohne Frage der klarste und wichtigste des Werkes. Das Programm dafür bewegt sich auch in Gedanken, die sehr wohl ohne musikalische Übertreibungen komponiert werden können. Im Adagio wird der Pessimismus zur Wirklichkeit. Aber seltsam genug, man glaubt ihm nicht recht. Sollte da die eigene starke Lebenskraft Hauseggers dem Denker und Dichter unbewusste Hemmungen bereiten? Immerhin gibt es hier intensive Eindrücke, denen man auch manchmal nachsagen kann, dass sie Schönheit haben.

Aber im letzten Satz verlassen den Komponisten alle guten Geister. „Der Kampf der Elemente gebiert neues Leben", sagt das Programmbuch. Das ist freilich ein Vorwurf, der jeden weitdenkenden Künstler anregen muss. Aber er wird ihm stets zum Opfer fallen. Denn die menschliche Vorstellung von der Gewalt dieses Schöpfungsprozesses wird stets eine so unendlich viel grössere sein — selbst in kleinen Gemütern — dass jedes, selbst noch so künstlerische Konterfei daneben winzig aussehen muss. Hausegger geht hier so stark über den Rahmen des Musikalischen hinaus, dass man nicht weiss, was man zu seinem Tonchaos sagen soll. Auch Goethes Gedicht „Proömion", das in grausamen Klängen vom Chor aufgegriffen wird, schafft unter den ungefügen Geräuschen des Orchesters keinen läuternden Wandel. Das an sich sehr zurückhaltende und konservative

Publikum der Sinfonieabende liess sich teilweise bis zum Zischen hinreissen. Immerhin brachte es die Energie einer Gruppe so weit, dass Hausegger sich zweimal zeigen konnte.

H. W. Draber

Karlsruhe

Eine erhebende Gedächtnisfeier wurde das zweite Abonnementskonzert des hiesigen Hoforchesters für seinen früheren langjährigen, hochverdienten Führer Felix Mottl. In sinniger Weise gedachte ein warmer Nachruf der ganzen Künstlerpersönlichkeit des allzufrüh Verblichenen, der gerade in jenem Konzertraum, dem grossh. Hoftheater, so oft sein ihm über den Tod hinaus getreues Orchester zu glänzenden, in der Geschichte des genannten Kunstinstituts mit goldenen Lettern eingeschriebenen Taten geführt hat. Eine weihevolle Stimmung herrschte an diesem Abend in diesem Raum, die übergrosse Lebensbüste Mottls in monumentalem Aufbau mit einfachem, aber vornehmen Trauerschmuck zierte die Bühne. Die fehlenden Beifallsbezeugungen bekundeten treffend den Ernst und die Achtung vor den Manen des Verstorbenen seitens des anwesenden zahlreichen Publikums. Neben der Eroica, die unter Hofkapellmeister Reichwein packend zum Ausdruck kam, zogen noch das von Mottl mit grosser Pietät bearbeitete Brandenburgische Konzert No. 2 in F dur von Bach, die fünf Gedichte für Gesang von R. Wagner, in künstlerischer Weise von Frau Lauer-Kottlar gesungen, an uns vorüber. Als nun jene sehnsuchtsvollen Töne aus Tristan und Isolde, Mottls Lieblingswerk, das er unvergleichlich wiederzugeben verstand, anhuben, welche in unaufhaltsamem Schwellen, von kaum vernehmbaren Seufzern an bis zur höchsten Leidenschaft sich steigern und alles in uns mit erzittern lassen, um dann in einem überirdisch schönen Verklingen auch die innersten Empfindungen in harmonische Kraft und Schönheit, in nimmer erlöschender Liebe ausgleichen zu lassen, da wussten wir, dass der einzig bleibenden Erinnerung eine freie heilige Stätte bereitet war.

Der Karlsruher Konzertsänger Fritz Haas bekundete in seinem Liederabend mit der charakteristischen Wiedergabe von Schuberts Winterreise gut entwickeltes Gesangstalent. — Der lyrische Baritonist der hiesigen Hofoper, Jan von Gorkan, bereitete uns nicht minder Freude mit Liedern von Schumann und H. Wolf. — Die in Berlin ansässige Gemma Bellincioni vereint trotz ihres Mischmaschs von Opern und modernen mehr oder weniger bedeutenden Liedern immer noch ein immenses gesangliches Können. Die Brüder Post bewiesen in einem Kammermusikabend aufs neue ihr vortreffliches Können. Nicht minder erfüllte das Karlsruher Streichquartett, dem sich im Forellenquintett von Schubert Herr Seelig aus Heidelberg als vorzüglicher Pianist zugesellte, die grossen Hoffnungen durch restloses Erschöpfen des d moll-Quartetts von Haydn und des D dur-Quartetts von Mozart. W. Burmester bewies, zumal in der Belebung der Arpeggien am Ende des ersten Satzes des Violinkonzertes von Mendelssohn, und in einer feinen Ziselierung des dritten Satzes, dass er in einer unübertrefflichen Bogentechnik ausserhalb jeder Konkurrenz steht. Frau Mysz-Gmeiner wusste ihren bewährten Ruf aufs neue zu befestigen. Nur wollten mir die gewiss tief empfundenen Kindertotenlieder von Mahler mitten im Programm nicht recht am Platze sein. Der Instrumentalverein, eine Vereinigung von musikliebenden Männern aus allen Ständen, hinterliess mit verschiedenen Orchesternummern an seinem diesjährigen Stiftungskonzerte einen relativ guten Eindruck. Das 3. Abonnementskonzert war insofern ein Erlebnis für die Hörer, als die Pianistin P. Stebel im Verein mit Herrn Hofrat Ordenstein, Direktor des hiesigen Grossh. Konservatoriums für Musik, das Konzert für zwei Klaviere mit Begleitung des Orchesters von Mozart in tadellos abgerundeter Weise zum Vortrag brachte. Nicht minder entzückte Schuberts unvollendete h moll- und Bruckners c moll-Sinfonie, von denen die erstere durch ihre lapidare Einfachheit im Bau und Inhalt letzterer gegenüber, die gewaltige Anforderungen an die Ausführenden und Herrn Hofkapellmeister Reichwein stellte, diametral gegenüberstand.

Noch hätte ich der Brahmsfeier des Bachvereins unter Hofkirchenmusikdirektor M. Brauer zu gedenken, die neben einigen hier bekannten Werken die Vertonung von Schillers Nänie, eines der weniger bekannten aber bedeutendsten Werke von Brahms, brachte. Neu für Karlsruhe war auch das reizende Ave Maria für Frauenchor. Erwähnen und empfehlen kann ich auch die von Brauer wirkungsvoll instrumentierten Lieder op. 86, 94, 95 und 107 für kleines Orchester, die sich in ihrer Art innerhalb eines Instrumentalkonzertes gar nicht schlecht machen.

H.

Königsberg

Das Königsberger Konzertleben war in der ersten Hälfte der Saison 1911/12 wieder recht lebhaft. Berühmten Namen, die überall ihres Erfolges sicher sind, begegnete man allenthalben in den Konzertsälen. Auch viel Eigenes wurde geleistet. Vor allem ist eine grosszügige Aufführung der Mahlerschen 2. Sinfonie unter Paul Scheinpflug zu erwähnen, die besonders in Hinsicht auf das ungleiche ad hoc zusammengestellte Material als bewundernswert hingestellt werden muss. Am Karfreitag brachte die Singakademie Bachs „Weihnachtsoratorium" unter Max Brode, am Totensonntag die Musikalische Akademie einige Stücke aus Bachs H moll-Messe unter Kapellmeister Scheinpflug. Otto Fiebach führte ein eigenes „Requiem" auf. Die einzige Ehrung Liszts brachten die Sinfoniekonzerte mit einer Aufführung der Faustsinfonie. Von den Königsberger Komponisten erregte wieder Constanz Berneker mit seiner „Loisachbraut" bei einem Konservatoriumskonzert unter Emil Kuhn lebhaftes Interesse. Die Tiergartenkonzerte brachten unter Paul Scheinpflug von Otto Besch die Ouvertüre „Björnsons Torfgeschichten" und von Heinr. Tiessen „Ibsenfeier" heraus; besonders der ersten Ouvertüre wird viel poetische Feinheit nachgerühmt. Herta Dehmlow sang von beiden Autoren Lieder, die zum Teil sich wohl in der Liedliteratur eine Stelle verschaffen werden, jedenfalls uns noch manches von der jungen ostpreussischen Musikergeneration versprechen.

Hermann Güttler

Leipzig

Das siebente Philharmonische Konzert brachte die Leipziger Erstaufführung von Händels letztem Oratorium „Jephtha" in der Bearbeitung von Hermann Stephani. Im Textlichen, besonders in den Kürzungen und Umdichtungen, ist diese Bearbeitung sehr geschickt, im Musikalischen ist es ihr nicht gelungen, über eine, nur selten durch einige Glanzpunkte der Händelschen Partitur unterbrochene Eintönigkeit und Trockenheit hinauszukommen. Dass man fast dauernd gelangweilt war, hat aber auch zum nicht geringen Teil die Aufführung mit verschuldet. Vor allem der Dirigent, Herr Hofkapellmeister Hagel, der, in Verkennung des Händelschen Stiles, die ganze Darstellung opernhaft unruhig angelegt hatte und das ausgezeichnete Winderstein-Orchester durch rein äusserliche Drücker und Rubati zu manchen Unstimmigkeiten führte. Höher standen die Leistungen des Philharmonischen Chores, dem eine Verstärkung in den Männerstimmen aufrichtig zu wünschen ist. Von den Solisten ragten Frau Grimm-Mittelmann (Leipzig) und Herr Spies (Braunschweig) hervor.

Als Neuheit erschien im neunzehnten Gewandhauskonzert die „Ouvertüre zu einem Gascognischen Ritterspiel" von Richard Mandl. „Beim Lesen eines alten Stückes, das einen gascognischen Ritter als Prototyp eines verliebten, phantasiereichen Prahlhanses und Blageurs zum Helden hat", ist dem Komponisten die Idee gekommen, ein „Orchesterstück im heiter-lyrisch-übertriebenen Stile" zu diesem längst verschollenen Ritterspiele zu schreiben. Es war klug, diese Bemerkung auf dem Programm abzudrucken. Die Zuhörer waren nun darauf vorbereitet, etwas reichlich Verrücktes zu hören. So gings denn auch los, wand sich weiter in allerhand Überkugelungen, bei denen das Orchester sozusagen auf dem Kopfe zu stehen schien, und endete ebenso überspannt, wie es angefangen hatte. Diese Verrücktheit ist nicht neu und hat wirklich Methode. Gute Vorbilder waren Don Quixote und Don Juan von R. Strauss, nicht bloss in den Intentionen, sondern ganz besonders in der Technik der Orchestersprache. Die „modernsten" Errungenschaften hat sich Mandl an- und zugeeignet. Ja, er hat so viel gelernt und einiges hinzukombiniert, dass sich seine Orchesterbehandlung trotz der „Errungenschaften" über das meiste „Modernste" hinaushebt. Seine Orchestersprache ist (wie gesagt, absichtlich) mit Übertriebenheiten sowohl im Lyrischen als auch im Charakteristischen angefüllt, aber ohne die „modernen" Ecken und Kanten. Die Arbeit ist so glatt und fliessend, dass sie geradezu einen akademischen Anstrich hat. Ob dieser immensen Geschicklichkeit die Erfindung standhält, will ich nach einmaligem Hören dahingestellt sein lassen. Der Eindruck war der, dass ich eine sehr geschickt gemachte, besonnen angelegte und klug durchgeführte, sozusagen höchst verstandesvolle Verrücktheit gehört zu haben glaubte, und zwar in einer von Nikisch vorgeführten Ausführung, wie sie glänzender, wohllautender, charakteristischer und phantastischer kaum zu denken ist. Herzlich gefeiert wurde als Solistin des Abends, der mit Beethovens siebenter Sinfonie begonnen hatte, Frau Teresa Carreño, deren künstlerische Gestaltungskraft besonders in Griegs wunderbar frischem, von unverblasst poetischem Duft

erfüllten Klavierkonzert (A moll) Triumphe feierte. Auch ihre Soli von Chopin, von denen das H dur-Nocturno nicht ohne Härten war, während die As dur-Etude in unnachahmlicher Brillanz und Feinheit erklang, fanden begeisterte Aufnahme.

♯

Fräulein Anita Burkhardt, die mit der Sängerin Maria Schultz-Birch im Feurichsaal konzertierte, soll eine gute Klavierlehrerin sein. Wenn das zutrifft, ist es nur zu bedauern, dass sie den Ehrgeiz hatte, ein Konzert zu geben. Ein guter Lehrer braucht nicht immer ein guter Solist zu sein und umgekehrt, und nur bei ganz wenigen wird sich ein ausgezeichnetes Lehrtalent mit der Anwartschaft aufs Konzertpodium vereinen. Aus dem Auftreten von Frl. Burkhardt konnte man lediglich schliessen, dass ihr die Gabe, öffentlich zu spielen, vollständig abgeht. Wie viel von ihrer technischen und musikalischen Unzulänglichkeit aufs Schuldkonto ihrer grossen nervösen Befangenheit zu setzen war, wird kein Hörer, der ihre Bekanntschaft erst im Konzertsaal machte, entscheiden können. Einen sympathischen Eindruck machte die mitwirkende Sängerin. Sie verfügt über ein nicht zu unterschätzendes Material, das nur noch nicht in allen Lagen ganz gleichmässig ansprechend gebildet ist. Ihr Vortrag ist verständig, wenn auch noch nicht seelisches Erlebnis. Auf dem Programm hatte sie ausser einigen Gesängen von Mahler und Debussy mehrere Manuskriptlieder zweier junger in Leipzig ansässigen Tonsetzer namens Rudolf Hänsel und Friedrich Martin, von denen der eine sich eben noch sehr mit der moderneren Liedproduktion (H. Wolf und R. Strauss) auseinandersetzt, der andere für seine Volksliedertexte altertümelnde Wendungen anstrebt. Herr Rudolf Hänsel fungierte auch als Begleiter, indem er sich, ohne durch besondere Begabung dafür aufzufallen, schlecht und recht mit seiner Aufgabe abfand.

Obgleich nur wenige Monate seit dem ersten hiesigen Auftreten der Geigerin Dora von Möllendorff vergangen sind, waren doch in ihrem zweiten Konzert schon erhebliche Fortschritte zu konstatieren. Der auffälligste war allerdings nicht an ihren Fleiss gebunden: Frl. von Möllendorff ist selbstbewusster in ihrem Spiel geworden. Und das ist ihr nach zwei Seiten hin zustatten gekommen: ihr Strich ist äusserst kräftig und auch rhythmischer geworden, und ihr Vortrag hat eine persönlichere Färbung bekommen. Wenn sie nächstes Jahr wieder in Leipzig vorsprechen sollte, wünschen wir ihrem Vortrag noch etwas mehr innere Wärme und Vertiefung und ihrer Bogenführung weniger Schwere und mehr Grazie, die sich dann auch dem Spiel von selbst mitteilen wird. Am tonschönen Feurichflügel begleitete Herr Wilhelm Scholz — zwar sehr musikalisch aber oft höchst eigenmächtig. Das Programm enthielt Kompositionen von Pagnani, Martini, Corelli, Bach (Ciacona) und Sindings A dur-Konzert mit Begleitung am (geöffneten!) Klavier.

Berichtigung: In meiner Besprechung des Konzerts Malkin-Schmuller (in No. 9 S. 119) ist in der letzten Zeile das Wort „weichen“ in „reichen“ zu ändern. Dr. Max Unger

Ein Ereignis besonderer Art war die erste Leipziger Aufführung von Gustav Mahlers achter Sinfonie am 1. März in der Albert-Halle. Ausser einem riesigen Chor (fast 850 Stimmen) und einer ganzen Reihe von Solisten wirkten das Berliner Blüthner-Orchester und die Altenburger Hofkapelle mit. Trotz der mangelhaften Akustik der Albert-Halle, trotz des weiten Abstandes der oberen Reihen des zu beiden Seiten des Orchesters bis unters Dach hinauf amphitheatralisch plazierten Chores war der Erfolg ganz ausserordentlich. Mahler hat wohl gewusst, warum er den Massenchor verlangte. Es war ihm durchaus klar, dass der erste Satz, der Hymnus „Veni, creator spiritus!“ die elementare Kraft der Worte nur dann musikalisch zur Wirkung bringen konnte, wenn er aus so vielen Kehlen erklang, so dass man den Eindruck gewinnen musste, eine Volksmenge riefe in fast befehlendem Verlangen den Heiligen Geist an. Die Unheimlichkeit dieser Beschwörung musste dieselbe sein, die im Innersten jeder Massendemonstration liegt, sie sei eine patriotische, eine revolutionäre, eine sportliche oder eine künstlerische. Dieses Ziel hat Mahler ohne Frage erreicht. Der erste Einsatz nach dem in seinem Erheben fast überquellenden Es dur-Akkord packt und erschüttert den Zuhörer bis ins Mark. Solcher Momente gibt es noch viele im ersten sowohl wie im zweiten Satze, z. B. nach der Durchführung und als Coda des ersten Teils, und dann beim „Jauchzet auf! es ist gelungen“, „Er überwächst uns schon an mächtgen Gliedern“ und endlich im „Chorus mysticus“, der ohne Zweifel das erhabenste und ergreifenste Stück der ganzen Sinfonie ist. In den Soli begegnet man dann, neben vielem Tiefinnerlichen und wunderbar Ausdrucksvollen, jenen Stellen, wo es schwer ist, die Trivialität zu verneinen. Freilich, nicht alles leicht ins Ohr Gehende muss unbedingt trivial sein, und der Begriff Trivialität wechselt sein Rayon mit den Jahren, wie das Wild die Weideplätze. Was hat man früher nicht alles an Beethoven und Schubert — an diesem ganz besonders — trivial genannt! Es hilft nichts; den Heutigen sind eine ganze Reihe Mahlerscher Themen und Melodien seicht; wie sie den kommenden Geschlechtern erscheinen mögen, ist deren Sache. Und dann die Orchesterpartien. Im ersten Satze gibt es nur wenige rein instrumentale Abschnitte, die wohl eher als Ruhepausen für den Chor gedacht sind. Der Faustteil hingegen beginnt gleich mit einem längeren Vorspiel. In diesem steckt der wahre Mahler, der nach Mystik und Übersinnlichkeit suchende Katholik, dem sein Katholizismus vielleicht nur eine Etappe auf dem Pfade durch das Labyrinth der irdischen Jenseitssehnsüchte gewesen ist; die Möglichkeit zur Symbolik auf Erden. Da ist der Musikphilosoph ein philosophischer Dichter. Er findet theatralischen Ausdruck für Gemeinplätze: musikalische Aphorismen, die in schöne Klänge gefasst sind, und die doch kaum etwas Eigenes sagen. Es bleibt in solchen Fällen höchstens die Freude am Gewand, die allerdings eine gewisse Befriedigung geben kann, etwa wie die angenehmen Manieren eines gutgekleideten Menschen, der durch seine Aussprüche allein nicht weiter interessiert. Nehmen wir alles in allem, so kommt wohl das eine Resultat heraus, dass die Sinfonie von allen modernen sinfonischen Werken die durchschlagendste Wirkung auf die Zuhörer auszuüben scheint; ja, nach den Erfahrungen in München, Frankfurt und Leipzig sieht es ganz so aus, wie wenn sie an Zugkraft und Erfolg zum Symbol der Demokratisierung der Musik bestimmt ist, zur Volkssinfonie für Hoch und Niedrig, Reich und Arm. Das ist sehr viel, denn damit wird der Weg geebnet zur Beteiligung der Masse an der künstlerischen Musik, was eine Erweiterung der bereits durch die grossen Männergesangwettstreite angebahnten volkstümlichen Musik bedeuten kann. Die Aufführung war, abgesehen von Kleinigkeiten, wohlgelungen. Die Chöre sangen, nachdem im Anfang eine kurze Differenz beim Aneinanderfühlen der Sänger überwunden war, ganz prächtig. Die Solisten — ein mustergiltiges Ensemble von herrlichen Stimmen und musikalischer Potenz — waren Gertrude Förstel, für die kein Wort des Lobes zu viel ist, Martha Winternitz-Dorda, Marie Freund und Anna Erler-Schnaudt — jede eine vollwertige Künstlerin — sowie die Herren Felix Senius, Friedrich Plaschke und Wilhelm Fenten, deren jeder Vorzügliches bot. Der Dirigent Dr. Goehler lebte offenbar mit jeder Faser seines Herzens in der Grösse des Werkes. Er vollbrachte eine Leistung, die von der vollen Vertrautheit mit der Aufgabe überzeugte.

H. W. Draber

Lüttich

Seit der Weltausstellung von 1905 wächst in Lüttich eine gefährliche Krisis der musikalischen Angelegenheiten: es wird zu viel — und zu schlecht — musiziert. In den meisten Wirtshäusern findet man ein paar Musiker; es wurden zirka 25 Cinema-Musikhalls errichtet, die meistens mit einem kleinen Orchester versehen sind; die vier grösseren zählen sogar bis dreissig Mann und wagten es, Werke wie die Leonoren-Ouvertüre von Beethoven zu spielen. Dass es sich nicht um eine künstlerische Wiedergabe handelt, liegt auf der Hand: solche Wagnisse führen nur zu einer Verflachung des Geschmackes. Man karrikiert Meisterwerke nicht ohne einen Teil seines Ideales einzubüssen.

Andererseits werden die Spielleute so gut bezahlt, dass man für ernstere Konzerte die nötigen Kräfte nicht mehr findet. Das städtische Theaterorchester hat z. B. viele seiner Mitglieder eingebüsst, die in Ermangelung an besseren Kräften durch junge Konservatoriumsschüler ersetzt werden mussten. Geblendet durch die Möglichkeit eines sofortigen Gewinns, verlassen die jungen Leute das Konservatorium und ihre Studien, ehe sie die Grundlage ernsten Könnens besitzen.

Diese Gefahr hat der neuernannte Konservatoriums-Direktor Sylvain Dupuis, früherer Kapellmeister am Monnaietheater in Brüssel, völlig erkannt und fängt an, sie mit seiner ganzen Energie auf administrativem Wege sowohl als künstlerisch zu bekämpfen.

Die Zahl der offiziellen Konzerte hat er von 2 zu 4 erhöht und erlangte als tüchtiger Kapellmeister Resultate, die hoch über die früheren Leistungen ragen. Den Anfang machte er mit der Domestica von Strauss, die bis jetzt wegen ihrer

Schwierigkeit nicht aufgeführt werden konnte; dann kam die formvollendete, grossartig angelegte Cmoll-Sinfonie von Saint-Saëns, die noch nicht so vollendet aufgeführt wurde. Neben diesen grösseren Werken hörten wir in den ersten zwei Konzerten Teile aus Glucks Orpheus, Fragmente aus Wagners Opern usw., die für die Zukunft verheissend sind. Die Orchesterdisziplin wächst, das Interesse des Publikums wird geweckt; in die Konzertsäle kommen Leute, die sonst im Musikhall eine genügende Unterhaltung fanden.

Diese Hebung des musikalischen Standes kann nur anderen Konzertunternehmungen dienen. Die Debefuekonzerte zum Beispiel haben mit französischen Novitäten einen erfreulichen Anfang gemacht; die Hauptstücke waren aber die Götzsche Sinfonie und Jan Sibelius' Violinkonzert, von Franz von Vecsey vorzüglich ausgeführt.

Der Bachverein veranstaltete in der protestantischen Kirche ein Orgelrecital des Herrn Waitz, das künstlerisch einen grossen Erfolg hatte. In Oeuvre des Artistes hörte man Werke von Henri Thiébaut, Direktor der Hochschule zu Brüssel: sein Klavierquartett wurde viel bewundert.

Dr. Dwelshauvers

Wien

Oskar Nedbal, der uns in seinen Tonkünstler-Orchester-Konzerten am 11. November 1909 bereits die zweite Sinfonie (Esdur) von Max v. Oberleithner vorgeführt, liess nun kürzlich am 15. Februar desselben talentvollen Wiener Komponisten (einstigen Bruckner-Schülers) dritte Sinfonie (Fmoll) folgen, die uns aber nicht so zu überzeugen vermochte, wie ihre Vorgängerin. Jene wusste in wesentlich Wagnerscher und Brucknerscher Tonsprache doch auch eigenartig Ergreifendes zu sagen, während die gar zu eklektische Gestaltung der dritten Sinfonie mindestens im Unterzeichneten keine entsprechende Stimmung zu erwecken vermochte. Und während nach einer Angabe im Programmbuch Oberleithners Fmoll-Sinfonie geradezu persönlichen Erlebnissen ihre Entstehung verdanken soll, vermisst man die persönliche Note in der rein musikalischen Komposition um so mehr. Es soll in derselben zuerst die Trauer über den Verlust eines geliebten Wesens geschildert werden. „Über Todesnacht und wehevolle Klage siegen aber doch die frohen Klänge mit gebieterischen Rhythmen des über Tod und Verwesung weiterstürmenden Lebens". Dieses allgemeine Programm bedingt nun weiterhin folgende Überschriften der einzelnen Sätze: 1. Satz: „Der Engel des Todes" (eine Art Nachbildung der ersten Hälfte von Rich. Strauss' „Tod und Verklärung", wenn auch freilich bei weitem nicht so ergreifend, immerhin wohl das einheitlichste und darum wirksamste Stück des Ganzen); 2. Satz: Adagio, „Elegie" (auch noch ziemlich stimmungsvoll mit interesssnten harmonischen Wendungen, dabei die Haupttonart Cdur fast beständig alteriert), der 3. Satz: „Schmerzliche und freundliche Erinnerungen" (sehr stark von R. Strauss beeinflusst) und besonders der letzte, „Rückkehr zum Leben", der sein Hauptthema gar einem allzu populären Cake Walk entnimmt, immer mehr abfallend, ans Triviale streifend, woran leider auch die versuchten poetischen Rückblicke aufs elegische Adagio nicht viel ändern können. Da übrigens die Novität unter der temperamentvollen Leitung Nedbals vortrefflich gespielt wurde und der Komponist mit Recht hier persönlich sehr beliebt ist, wurde er am Schlusse mehrmals lebhaft gerufen.

Wenn es bloss auf den Applaus, die Stimmung des Publikums ankäme, müsste man bei einer anderen noch in diesem Konzert aufgeführten Novität: „Sturm", Ein Zyklus von sechs ein- und zweistimmigen Gesängen für Sopran und Bariton von Leo Hans geradezu einen Sensationserfolg konstatieren. Der riesige Beifall war hier aber noch mehr von persönlichen Rücksichten diktiert als bei der Oberleithnerschen Sinfonie. Vor allem wollte man die liebenswürdige Komponistin auszeichnen, denn unter dem Namen Leo Hans verbirgt sich das in der Wiener Gesellschaft sehr bekannte Frl. v. Hutterstrasser, andererseits das aus Dresden erbetene Solistenpaar Frl. Margarete Siems und Friedrich Plaschke (beide als Kammersänger der königl. Oper angehörig); Frl. Siems, die schon früher mit der Ozean-Arie aus Oberon elektrisiert hatte, schoss mit einem der Gesänge von Leo Hans, den sie wiederholen musste, den Vogel ab. Bezüglich der Komponistin dieser ungewöhnlich leicht ans Gehör gehenden und für die Ausführenden dankbaren Gesänge könnte man vielleicht — mutatis mutandis — das feine Wort der berühmten italienischen Primadonna Angelika Catalani über ihre deutsche Rivalin Henriette Sonntag wiederholen: Elle est grande dans son genre, mais son genre est petit. Ob nicht Leo Hans' Genre — im Grunde Meyer-Helmund nur mit etwas Wagnerschem Aufputz — nach modernen Begriffen „un peu trop petit?" — Das enthusiasmierte Publikum schien jedenfalls der entgegengesetzten Ansicht.

Wie unterhielt man sich aber erst bei der Uraufführung der neuen „Walzermasken" von Leopold Godowsky im letzten Konzerte dieses vielleicht technisch feinsten aller lebenden Klaviervirtuosen! Umsomehr als er sich diese „24 Tonfantasien im Dreivierteltakt" — einen höchst amüsanten Bilderzyklus der bekanntesten und zugleich verschiedenartigsten Musiker vorführend — gleichsam auf den Leib geschrieben.

Dieselbe Absicht scheint Beethoven mit einem kürzlich im britischen Museum aufgefundenen, dem Kafkaschen Skizzenbuch angehörigen Sonatensatz in Esdur für Bratsche und Violoncell verfolgt zu haben, indem auf dem Manuskript „Duett mit zwei obligaten Augengläsern" steht, offenbar eine launige Anspielung auf die Kurzsichtigkeit der beiden dem Meister befreundeten Musiker, denen er das Werk zudachte. So wenig ich mich bei der ersten Wiener Aufführung der sogenannten „Jenaer Sinfonie" durch den Konzertverein von ihrer Echtheit zu überzeugen vermochte, um so entschiedener glaubte ich in dem Esdur-Duett, als es am 13. Februar am hiesigen Kammermusikabend des Konzertvereins von den Herren Karl Doktor (Violine) und Prof. Paul Grümmer (Violoncell) verdient beifällig zum ersten Male dem hiesigen Publikum vorgeführt wurde, die Meisterfeder Beethovens zu erkennen. Und zwar nach gewissen auffallenden Anklängen offenbar der Zeit der ersten Fidelio-Fassung 1804—5 angehörig. Jedenfalls ein hochinteressantes Kuriosum, wenn es auch — eben als nur ein solches — mit den wahrhaft grossen Kammermusikwerken Beethovens nicht in eine Linie zu stellen ist. Noch enthielt das in Rede stehende intime Konzert Mozarts mehr biographisch als ästhetisch interessantes Fdur-Quartett für Oboe und Streichtrio (Köchel 370; 178) so neben „Idomeneo" in München für des Meisters dortigen Freund und schon von Mannheim her begeisterten Verehrer, den Oboisten Ramm komponiert; ferner die geschickt unter die drei Instrumente verteilte Serenade M. Regers für Flöte, Violine und Viola und zum Schluss als würdige Krone des Abends Brahms' herrliches Klavierquintett (Fmoll) mit F. Löwe als eminent musikalischem Interpreten am Bösendorfer. Schliesslich sei für heute noch des Kompositionskonzertes Alfred von Arbters gedacht, dessen schöner Erfolg den talentvollen, jungen Mann, der vor einigen Jahren eine bereits hoffnungsvoll begonnene Beamtenlaufbahn zugunsten einer immerhin zunächst problematisch erscheinenden rein musikalischen herzhaft aufgab, in seinem nunmehr ganz der „holden Kunst" gewidmeten ersten Streben sehr bestärkt haben mag. Dass sich aus Schumann — wohl dem Lieblingskomponisten Arbters — noch immer relativ eigenartige Anregungen, poetische Stimmungsbilder gewinnen lassen, verriet die zum Anfang gespielte Klaviersonate in Fismoll, wobei der Autor zugleich als sein beredtester musikalischer Dolmetsch am Flügel sass. Ganz vortrefflich spielte er auch weiterhin eine Reihe echt klaviermässiger, meist dem feineren Salongenre angehörige Solostücke, unter welchen mit Auszeichnung besonders die zwei Etüden in Hdur und Fmoll zu nennen sind, weil in ihnen weit über das bloss technisch förderliche hinausgehende, wahre Charakterstücke geboten. Am besten gefielen aber dem gewählten Auditorium die von Frau Brecht-Syllemann ganz reizend gesungenen Lieder Arbters, von denen sie mehrere wiederholen musste: Herzenswarm, in ihrer natürlichen Melodik wahrhaft erquickende Gesänge, wenn sie auch nirgends den Anspruch erheben, mit der sezessionistisch „modernsten" Lyrik unserer Tage irgendwie in Schranken zu treten.

Prof. Dr. Th. Helm

Zürich

Ausser einem Extrakonzert der Tonhallegesellschaft mit dem beliebten Meister der Geige Kreisler aus London und einem Studentenliederkonzert, gegeben vom Männerchor Zürich und Studentengesangverein, ersterer unter Andreae, letzterer unter Attenhofer, das einen enormen Zulauf hatte und überaus befriedigte, waren es besonders das vierte, fünfte und sechste Abonnementskonzert, welche das musikalische Zürich in den letzten beiden Monaten in Anspruch nahmen. Von den Solisten gefiel wieder am besten die von früher wohlbekannte Mezzo-Sopranistin Lula Mysz-Gmeiner (Berlin), welche die interessanten Kindertotenlieder von Gustav Mahler zum ergreifenden Ausdruck brachte. Ferner sang sie fünf Schubertlieder unter mustergültiger Begleitung von Fritz Niggli und eroberte besonders durch ihre frische Wiedergabe des Fischers und des Erlkönigs die Herzen der Zuhörer im Sturm. Ausser der

Begleitung der Kindertotenlieder brachte das Orchester die D moll-Sinfonie No. 4 von Robert Schumann und die Tondichtung „Don Juan“ von Richard Strauss zum vollendeten Vortrag.

Das fünfte Konzert war ganz französisch. Der Tenorist León Laffitte aus Brüssel sang mit lauter Bravourstimme eine Arie aus den „Abenceragen“ von Cherubini und gab dann noch 4 Gesänge mit Orchesterbegleitung von Hector Berlioz zum besten. Er verfügt über ein klangvolles mächtiges Organ, detonierte aber gelegentlich in den mittlern Lagen. Vom Orchester hörten wir die Sinfonie No. 2 in A moll von Saint-Saëns, eine „Rapsodie espagnole“ von Maurice Ravel und endlich als Schluss des Abends die Ouvertüre „Carnaval romain“ von Hector Berlioz.

Weniger als der Tenorist imponierte die Sopranistin E. Simony, ebenfalls aus Brüssel, die als Solistin des sechsten Konzerts figurierte und wieder französisch sang mit Ausnahme des Rezitativs und Rondo „Mia speranza adorata“ von Mozart, welches sie in italienischer Sprache wieder gab und womit sie noch am besten gefiel. Mit dem Vortrage des Rezitativ und Arie aus „Cephale et Procris“ von Grétry, Rezitativ und Arie aus „Sosarme“ von Händel und Arietta aus „Hippolyte et Aricie“ von Rameau erwarb sie sich aber keine Lobeeren. Der sonst mächtige Gesang und die Art, wie er vorgetragen wird, liess den Eindruck hervorrufen, dass die Sängerin sich nicht besonders für einen deutschen Konzertsaal eignet. Um so mehr waren wir mit den Leistungen des Orchesters zufrieden. Der Abend wurde eingeleitet durch eine Mozartsinfonie No. 36 in C dur. Als dritte Nummer spielte das Orchester, respektive das Streichorchester, mit Cembalo, Trompete, Violine, Flöte und Oboe das Brandenburgische Konzert in F dur von Bach und erregte durch diesen Vortrag einen stürmischen Applaus. Aufs Schönste wurde das Abonnementskonzert beschlossen durch die immer wieder erfrischenden Klänge der Akademischen Festouvertüre von Brahms mit den bekannten alten Studentenweisen. Dr. Spöndly

---

Noten am Rande

Bayreuth 1912. Sämtliche Festspielaufführungen sind bereits ausverkauft. Aufführungstage: Die Meistersinger von Nürnberg 22. und 31. Juli, 5., 12. und 19. August. Parsifal 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 11. und 20. August. Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold 25. Juli und 14. August. Die Walküre 26. Juli und 15. August. Siegfried 27. Juli und 16. August. Götterdämmerung 28. Juli und 17. August. Die Aufführungen des „Rheingold“ beginnen um fünf Uhr nachmittags, die der übrigen Werke um vier Uhr. Zwischen den einzelnen Aufzügen sind längere Pausen. Die Ausgabe der Eintrittskarten beginnt im März. Um dem Unwesen des Billetschachers entgegen zu treten, der meist durch leichtfertige Weitergabe nicht benützbarer Karten an beliebige Personen entsteht, wurden die Eintrittskarten nur gegen Vollzug eines Reverses abgegeben, in welchem der Empfänger sich bei einer der Stipendienstiftung zufallenden Konventionalstrafe von 50 Mk. für jede Karte verpflichtete, die Karten nicht in andere Hände übergeben zu lassen, auch nicht zum Originalpreis von 25 Mk. Dieser Revers wurde den Bestellern vor Absendung der bezahlten Karten zur Unterzeichnung zugesandt. An den Aufführungstagen vermitteln um 11 Uhr Nachts nach Eger, Neuenmarkt und Nürnberg abgehende Schnellzüge Anschlussverbindungen nach allen Richtungen. Das Festspielhaus ist vom Bahnhof aus zu Fuss in 15 Minuten zu erreichen. Alle öffentlichen Fuhrwerke sind dem von der Behörde festgesetzten Tarife unterworfen. Wohnungen werden (von März ab) unentgeltlich vermittelt vom „Wohnungscomité“, dessen Bureau sich während der Festspielzeit im Bahnhof befindet (Telegramm-Adresse: „Wohnung Bayreuth“). Das Verzeichnis der mitwirkenden Künstler kann erst mit Beginn der Proben (etwa Anfang Juni) erscheinen.

Eine spiritistische Oper. Einer demnächst erscheinenden Schrift über Mascagni entnimmt das „Giornale d'Italia“ die „Enthüllung“, dass der Komponist der „Cavalleria rusticana“ im Januar 1899 angefangen hatte, ein einaktiges Libretto von Luigi Arnaldo Vassallo, der unter dem Namen Gandolin schreibt, in Musik zu setzen; das Sujet war durch und durch spiritistisch, und die Oper sollte denn auch „Spiritismus“ betitelt werden. Der Akt spielte in einem Salon des Schlosses des Grafen von Valfreda, eines musikliebenden Spiritisten, der um sich Medien und Pfleger mediumistischer Wissenschaften zu scharen pflegte. An dem Abend, an welchem das Stück spielte, weilten im Hause des Grafen zum erstenmal Giorgio, ein Mann in den sogenannten besten Jahren, und seine junge Frau Maria, ein Medium ersten Ranges. Die Experimente beginnen; der verdunkelte Saal bevölkert sich mit tanzenden Flämmchen; dann sieht man im Hintergrunde Schatten, darunter den hoheitsvollen Schatten des Komponisten Palestrina, der sich unter einer himmlischen Musik offenbart. Es wird Licht gemacht, dann beginnt ein zweites Medium zu „arbeiten“ und es erscheint Beethoven, der sich an ein Harmonium setzt und zu spielen beginnt. Zuletzt produziert sich Maria, Giorgios zweite Frau; zuerst sträubt sie sich gegen diese „Sitzung“, aber ihr Gatte, der an Geistererscheinungen nicht glaubt, feuert sie spöttisch an; er möchte auch einmal sehen, was seine Frau als Medium zu leisten vermag. Bald darauf befindet sich Maria in „trance“, und es erscheint eine wunderliebliche Frauengestalt, die kein Mensch zu kennen scheint. Plötzlich hört man einen Schrei des Entsetzens. Giorgio ist es, der da, wie ausser sich, schreit: „Ich allein weiss, wer du bist; du bist Cecilia, mein Opfer, und kommst nun, um Rache zu nehmen!“ Aber der Schatten spricht: „Nein, ich bringe nicht Rache, ich bringe Verzeihung. Du hast mich vergiftet, aber meine Liebe ist grösser als dein Verbrechen; ich ermahne dich nur, fortan fromme und heilige Werke zu vollbringen, damit auch Gottes Verzeihung dir zuteil werde.“ Sprichts und verschwindet. Es wird wieder Licht gemacht; Giorgio ist nicht zu beruhigen: er schildert seine Tat und seine Schuld, bis er schliesslich, vom Wahnsinn gepackt, laut aufschreit und als Leiche zu Boden sinkt, während die Anwesenden leise beten und ihm den ewigen Frieden wünschen.

Kreuz und Quer

Bautzen. Das in Aloys Maiers Hof-Musikverlagshandlung in Fulda erschienene dramatische Oratorium „Quo vadis“ von Felix Nowowiejski (op. 30) wurde von der Festspielleitung in Bautzen für das im Juni stattfindende Lausitzer Musikfest zur Aufführung angenommen. Chor und Orchester, aus 800 Mitwirkenden bestehend, leitet Musikdirektor Biehle. Das Werk, das in Amsterdam vor 8000 begeisterten Zuhörern seine Uraufführung erlebte, wird dort jetzt nach kaum 2 Jahren schon wiederholt (550 Mitwirkende) und gelangt ferner u. a. durch angesehene grosse Chorvereinigungen in New-York am 19. März unter Leitung des Komponisten und in Indianapolis zur Aufführung.

Berlin. Gustav Mahlers 8. Sinfonie gelangt in diesem Frühjahr auch in Berlin zur Aufführung und zwar, dem aufgewandten Riesenapparat von weit über tausend Mitwirkenden entsprechend, im Cirkus Schumann, der für die beiden Festaufführungen am 17. und am 18. Mai besonders eingerichtet werden soll. An den Aufführungen sind beteiligt: das sehr verstärkte Berliner Philharmonische Orchester, der Leipziger Riedelverein und andere Leipziger Chorvereinigungen, der Hastungsche Knabenchor-Berlin und sieben Solisten. Dirigenten sind Dr. Göhler-Leipzig und Willem Mengelberg-Amsterdam. — Zur Errichtung des Opernhaus-Neubaues auf dem Terrain des Krollschen Etablissements kaufte der Fiskus ein benachbartes, bisher dem Fürsten Hatzfeld gehörigen Gebäude an, worin bis zu seinem Tode Joseph Joachim wohnte.

Charlottenburg. Professor Volbach brachte am 8. Februar mit dem Brüder Post-Quartett sein neues Streichquintett op. 36, das ebenso wie die H moll-Sinfonie bei Gebr. Hug & Cie. verlegt ist, mit grossem Erfolge heraus, so dass das Scherzo wiederholt werden musste.

Crefeld. Alfred Kaisers Oper „Stella maris“ hatte hier grossen Erfolg. Komponist und Hauptdarsteller wurden oftmals gerufen.

Frankfurt a. M. (Geistliches Musikfest). Zum ersten Male nach der Münchener Uraufführung (September 1910) gelangte vor einigen Tagen die achte Sinfonie von Gustav Mahler durch den Frankfurter Cäcilien-Verein unter Willem Mengelbergs Leitung zu Gehör. Die Aufführung bildete gewissermassen den Auftakt zu den für die erste Aprilwoche geplanten musikalischen Veranstaltungen in der Frankfurter Festhalle, und somit war es doppelt erfreulich, dass der Erfolg alle Erwartungen weit übertraf. Die Zuhörer brachten nach dem Verklingen des Werkes ihren Enthusiasmus in stürmischen Ovationen zum Ausdruck. Immer und immer wieder aufs neue musste Kapellmeister Mengelberg vor dem Zuhörerkreis erscheinen. Das Werk besteht aus zwei Abschnitten, deren erstem der alte Hymnus: „Veni creator spiritus“ zugrunde liegt. Anrufung und Bitte finden Erfüllung im zweiten Teil, zu welchem der Kom-

ponist die Schluss-Szene des 5. Aktes von Faust II verwendet hat. Dort bildet die Stelle „Accende lumen sensibus“ den musikalischen Höhepunkt; hier krönt die Ereignisse der in grandioser Steigerung entwickelte Chorus mysticus „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Motivisch stehen beide Teile in verwandtschaftlichem Verhältnis. Nicht weniger als sieben Solostimmen alternieren mit dem Chore, den sich der Komponist, ebenso wie das Orchester, in Massen gedacht hat, die in Konzertsälen mit gewöhnlichen Raumverhältnissen nicht unterzubringen sind. Während in Frankfurt etwa 500 Mitwirkende herangezogen waren, und bei der bevorstehenden Aufführung in Amsterdam unter Mengelberg etwa die gleiche Anzahl verwendet werden kann, sollen sowohl der Frankfurter wie der Amsterdamer Verein, das deutsche wie das holländische Orchester unter Mitwirkung hilfsbereiter Sangeskräfte (u. a. wird der ganze Neebsche Männerchor auch dabei sein) und Knabenchöre das Werk Mahlers in der Frankfurter Festhalle vereint am 3. April in einer Besetzung (etwa 2000 Mitwirkende) und in einem Raume darbieten, wie sie dem Komponisten vorgeschwebt haben. Insofern wird es sich bei der geplanten Frankfurter Aufführung um die Wiedergabe der achten Sinfonie mit völlig zureichendem künstlerischem Apparat handeln. Als Solisten werden bei dem Frankfurter Geistlichen Musikfest mitwirken: Frau Emma Bellwidt, Frankfurt a. M., Frau Anna Erler-Schnaudt, München, Fräulein Gertrud Foerstel, Wien, Frau Pauline de Haan-Manifarges, Rotterdam, Frau Ottilie Metzger-Lattermann, Hamburg, Frau Alida Noordewier-Reddingius, Amsterdam, Herr Felix Senius, Berlin, Herr Jacques Urlus, Leipzig, Herr Thomas Denys, Berlin, Herr Nicola Geisse-Winkel, Wiesbaden, Herr Wilhelm Fenten, Mannheim.

Graz. Ernst Elsässer, Lehrer am steierm. Musikverein, erzielte in Graz mit einem Liederabend grossen Erfolg. Seine lyrischen Tonschöpfungen, — es kamen etwa 20 Lieder zur Wiedergabe — zeigten reiche Melodik und ausdruckkräftige Harmonik im gemässigt modernen Sinne. Vielfach begehrte Wiederholungen bewiesen eine gewisse leichte Verständlichkeit beim ersten Anhören. —ch.

Hersfeld. Der hiesige unter Leitung von Herrn Gymnasialmusiklehrer Fischer stehende Chorverein gab als drittes Konzert einen Balladen- und Liederabend des Baritonisten Hermann Brause. Solist des Dezemberkonzertes war Ernst von Possart, der mit Herrn Fischer am Klavier Enoch Arden, Musik von Richard Strauss, vortrug.

Kiel. Im letzten Konzert des Philharmonischen Chores (Dirigent: Dr. Mayer-Reinach) wurde ein interessanter Versuch gemacht, indem von dem hiesigen Konzertsänger Th. Hess van der Wyk Richard Wagners „Tannenbaum“, komponiert in Riga 1838, dann die Schumannschen „Grenadiere“, komponiert 1840, und die „Grenadiere“ von Richard Wagner, komponiert 1839, hintereinander aufgeführt wurden. Die Richard Wagnerschen „Grenadiere“ sind bekanntlich von Wagner auf eine französische Übersetzung des Heineschen Gedichts in Paris komponiert worden, und man hat später verschiedentlich versucht, durch eine deutsche Rückübersetzung des französischen Textes bei möglichstem Anschluss an die Originaldichtung die Kompositition für Deutschland zugänglich zu machen. Der diesmaligen Aufführung lag ein neuer Text zu Grunde, den der Archäologe der hiesigen Universität, Herr Professor B. Sauer, verfertigt hatte, und in dem weniger Rücksicht auf das Heinesche Gedicht, als auf eine der Wagnerschen Vertonung adäquate Übersetzung genommen wurde. Der Versuch fiel ausserordentlich interessant aus, indem zwar die Schumannschen „Grenadiere“ den grösseren Erfolg errangen, aber auch die Wagnersche Vertonung allseitig als höchst interessant bezeichnet wurde. Bedauerlich ist bei der Wagnerschen Komposition nur, dass wichtige Partien des Gedichts für den Sänger allzu tief gesetzt sind und damit nicht genügend zur Wirkung kommen. Im übrigen aber frappierten die Anklänge an frühere Werke Wagners, namentlich an die Rom-Erzählung des Tannhäuser ganz ausserordentlich, und der geschickte Aufbau bezeugte des jungen Richard Wagner Fähigkeit, auch im kleineren Rahmen dramatisch zu wirken, aufs deutlichste.

Königsberg i. Pr. Im Haberberger Oratorienverein (Dirigent: R. Lichey) wurde (zum ersten Male im Osten) das von Josef Liebeskind herausgegebene „Unvollendete Oratorium“ für Baßsolo, gemischten Chor und Orchester von Josef Haydn mit grossem Erfolg aufgeführt.

Liverpool. Mendelssohns Oratorium Elias ist in Liverpool in Form einer Oper aufgeführt worden. Die dramatische Anlage des Ganzen machte die Umformung für die Bühne leicht. Die einzige bedeutendere Hinzufügung zu dem Text war bei der Erhebung des von Isebel aufgestachelten Volkes gegen den Propheten. Daran schliesst sich dann die dramatische wuchtige Baalszene mit der Flucht des verzweifelnden Propheten in die Wüste an. Um der Aufführung den feierlichen Oratoriencharakter zu wahren, war jeder Beifall verbeten worden.

Mainz. „Kuhreigen“, das neue Werk von Kienzl, wurde hier enthusiastisch aufgenommen. Auch die Regie von Hofrat Behrend und die Leitung der Aufführung durch Kapellmeister Gorter, hatten viel Anteil am lebhaften Erfolg. Auch aus Dortmund wird von einem starken Erfolg des „Kuhreigens“ berichtet.

München. Anna Erler-Schnaudt, die bekannte Münchner Altistin, sang in der ersten Hälfte dieser Saison in Augsburg, Stuttgart, Bayreuth, Arnsberg, Regensburg, München, Osnabrück, Duisburg-Ruhrort, Frankfurt a. M. und Mannheim und hatte überall grossen Erfolg.

— Hofkapellmeister Walter von der Hofoper in Wien ist für die Leitung der Münchener Opernfestspiele 1912 von Mai bis Oktober nach München beurlaubt. Walter wird die Mozart-Aufführungen und von den Wagner-Festspielen zweimal den „Ring“ zweimal „Tristan“ dirigieren.

— Mottls Nachfolger in der Leitung der Akademie der Tonkunst wird Professor Eberhard Schwickerat aus Aachen, einer der bedeutendsten Musikpädagogen der Gegenwart.

Weimar. Die Première des umgearbeiteten lyrischen Dramas „Misé Brun“ von Pierre Maurice, das vom Intendanten C. v. Schirach glänzend inszeniert war, hatte in Gegenwart des Komponisten starken Erfolg.

Wien. Die Wiener Volksoper beabsichtigt am 1. Januar 1914 den Parsifal aufzuführen, da am 31. Dezember 1913 die Werke Wagners frei werden.

— Für die Wiener Musikfestwoche soll der Wiener Gemeinderat 50000 Kronen bewilligen. Der niederösterreichische Landesausschuss genehmigte einen Zuschuss von 10000 Kr.

— Der Direktor der Warschauer Philharmie Herr Gregor Fitelberg, der sich heuer in Wien vorteilhaft als Konzertdirigent eingeführt hat, wurde für sechs Jahre als Kapellmeister an die k. k. Hofoper verpflichtet und dürfte vermutlich am 20. März in seiner neuen Stellung als Dirigent von „Hans Heiling“ zum ersten Mal an das Publikum treten. T. H.

Wiesbaden. Karl Schuricht, der Chormeister des Frankfurter Rühlschen Gesangvereins, wurde zum Stadtmusikdirektor und Leiter der Kurkonzerte in Wiesbaden ernannt. Er behält seinen Frankfurter Posten bei.

Verlagsnachrichten

Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist Nr. 108 erschienen. An der Spitze steht Richard Wagner, von dessen Jugendopern „Die Hochzeit“, „Die Feen“ und „Das Liebesverbot“ Partiturausgaben, Sämtlichen Schriften und Dichtungen eine Volksausgabe, dem Briefwerke des grossen Briefschreibers eine gesamte Ausgabe angekündigt werden. An zweiter Stelle ist Franz Liszt durch einen Auszug aus der interessanten Festrede des Grafen Albert Apponyi, die dieser bei der Festsitzung des Landeskomitees der Liszt-Gedenkfeier in Budapest hielt, vertreten. Ein Nekrolog des in jungen Jahren verstorbenen italienischen Pianisten und Komponisten Bruno Mugellini, auf dessen Werke sich die Hoffnung für die Wiederherstellung der alten italienischen Musik gründete, schliesst sich an. Einer der hervorragendsten und künstlerisch bedeutendsten Repräsentanten der belgischen Geigerschule, Henry Vieuxtemps, hat einen kurzen Lebensabriss durch Carl Kipke erhalten. Über den Dänen Ludolf Nielsen findet sich ein biographischer Abriss, ebenso ist Wilhelm Berger in seinem Schaffen kurz gewürdigt. Den Berichten über die „Internationale Musikgesellschaft und den „23. Kirchengesangvereinstag des evangelischen Kirchengesangvereins Deutschlands“ schliessen sich Abhandlungen an über neue bedeutende Handbücher der Musiklehre, Proben aus Hugo Wolfs musikalischen Kritiken. Unter vielem anderen bringt das Heftchen, das allen Interessenten von der Verlagshandlung kostenlos übermittelt wird, noch eine Abbildung aus dem Brahmsbilderbuch.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von August Scherl, Berlin:

Sprachenpflege, System August Scherl Englisch (englisch und deutsch). 1. Band Bulwer Lytton, E., Nacht und Morgen (Night and morning) I. Band Kart. 50 Pf.

— Dasselbe. Französisch (französisch und deutsch) 1. Band Merimée, Prosper, Mosaik (Mosaïque). Auswahl I. Band 50 Pf.

Verlag von J. Schuberth & Co., Leipzig:

Stradal, Aug., Bearbeitungen für Pianoforte à 2 ms. Joh. Ludw. Krebs, Toccata (Präludium) Amoll für die Orgel M. 1.50.

— Elégie lugubre. Trauergesang für Pianoforte zu zwei Händen M. 2.—.

— „Wiegenliedchen" und „Ich schreite durch den tiefen Mondesfrieden". Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. M. 1.50.

Verlag von Albert Stahl, Berlin:

Hoppe, Jaroslav, op. 2. Drei biblische Gesänge für eine tiefe Stimme mit Klavier No. 1. Psalm 124: Wenn nicht Jehova mit uns gewesen wär. No. 2. Psalm 126: Wenn Jehova die Gefangenen Zions. No. 3. Psalm 23: Jehova ist mein Hirte je M. 1.20; komplett M. 3.—.

Süddeutscher Musikverlag, G. m. b. H., Strassburg i. E.:

Clauzel, Paul, op. 6. 2ème Berceuse pour Violon avec accompagnement de Piano. M. 2.50.

Englert, Carl, Vier Lieder (Denkspruch — Nordland — Ruhe — Nun da sich unser Traum erfüllt). M. 2.—.

Erb, M. J., op. 69. Zwei Männerchöre. No. 1. An die Heimat. No. 2. Min Elsass, je 80 Pf.

Füllkruss, Gottfried, Ob ich dich liebe? Lied für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. M. 1.—.

Heinzerling, Otto P. C, Taunus-Märchen. Walzer für Klavier. M. 2.—.

Kingen. G., Letzte Rosen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. M. 1.50.

Klinger, Hans, op. 2. No. 1. Lied ohne Worte. No. 2. Capriccio für Pianoforte. M. 2.—.

— op. 3. Zwei Skizzen für Pianoforte. M. 1.50.

Kreiten, Theo, Zwei Lieder für Klavier und eine Singstimme. No. 1. Frau und Katze. No. 2. Diabolo je M. 1.—.

Leist, Karl Otto, Drei Lieder mit Begleitung des Pianoforte (Lied eines Mädchens — Jedem das Seine — In dem Himmel ruht die Erde). M. 2.—.

Lürman, Ludwig, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Friede — Letzte Bitte — Der Tod) M. 2.—.

Marks, B., Karl Theodor-Marsch für Pianoforte 80 Pf.

— Zwei Märsche für Pianoforte. No. 1. St. Bernhardt. 80 Pf. No. 2. Deutschlands Flagge. M. 1.—.

Neumann-Sandt, Clara, Neue Klavierwerke. Heft I No. 1—5 Notturno — Romanze — Konzert-Walzer — Barcarole — Tarantelle). M. 3. —.

Reysz, Karl, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I No. 1. Du bist die Ruh. No. 2. Schliesse mir die Augen beide. M. 1.50.

— Heft II No. 1. Meine Liebe zu dir. No. 2. Ach möchte ich ein Lüftchen sein. No. 3. An den Mai. M. 1.50.

Rinkens, Wilhelm, Drei Volkslieder für Frauenchor. No. 1. Müllers Abschied. No. 2. Schlummerlied. No. 3. Aufmunterung zur Freude. Partitur M. 1.50; Stimmen M. 1.60.

Warmke, Georg, Ungarischer Tanz für Klavier. M. 1.—.

— Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (1. Abendlandschaft. 2. Ich hab' im Traum geweinet. 3. Zu deinen Füssen will ich ruhn. 4. Sehnsucht). M. 2.50.

Wolf, Oskar, op. 4. Ein Passionsbild. Geistliches Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. M. 2.—.

Verlag von Carl Warmuth, Christiania:

Haarklou, Johannes, op. 7. Hymne für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella. Kr. 0.50.

— op. 16. Musikalische Augenblicke. 8 Stücke für Pianoforte. Kr. 3.—.

Verlag von Weekes & Co., London:

Vass, Ern, The Light of Stars. Valse for Piano. 1/6 net.

Vass, Ernest Edward, Introduction and Rondo for Piano and Violins. 2/— net.

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig:

Balakirew, M., Romanza pour Violoncello et Piano. M. 2.—.

Hofmann, Richard, Zwei Schüler-Konzerte für Violoncello mit Pianoforte. No. 1. Gmoll op. 135. M. 2.50 n. No. 2. Gdur op. 136. M. 2.50.

Kronke, Emil, op. 81. Suite en stile ancien pour Flûte et Piano. M. 4.—.

Sykora, Bogumil, op. 2. Drei Stücke für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Nocturne. M. 1.20. No. 2. Romance. M. 1.20. No. 3. Chanson triste. M. 1.20.

Neue Bücher

J. G. Prod'homme et A. Dandelot. Gounod (1818—1893), sa Vie et ses Oeuvres d'après des documents inédits. Préface de M. Camille Saint-Saëns. 2 Bände brosch. à Fr. 3.50. Paris 1911, Librairie Ch. Delagrave.

Wer einigermaßen mit der französischen Geschichtsschreibung vertraut ist, den muss die Anlage des „Gounod" von J. G. Prod'homme und A. Dandelot wunder nehmen. Eine philologische Gründlichkeit, wie man sie — oft einseitig — nur am deutschen Schriftsteller gewöhnt ist, paart sich in dem umfangreichen Werke mit einer unermüdlichen Sammellust, ein Merkmal, das sonst dem Deutschen ebenfalls eigentümlicher ist als dem Franzosen. Da ist eine reiche Fülle gedruckten und handschriftlichen Materials aus Archiven, Bibliotheken und Privatsammlungen, aus Zeitschriften und Druckwerken aufgespeichert und wohlgeordnet zu zwei ansehnlichen Bändchen geschweisst worden. Es war die ausschliessliche Absicht der Verfasser, das Leben Gounods im Zusammenhang mit seinen Werken, ihrer Entstehung und allen damit verknüpften Ereignissen dem Leser vor Augen zu führen. Und das ist ihrem Forscherfleiss restlos gelungen. Bis auf Gounods Grossvater zurück haben sie in ausführlicher Darstellung gegriffen, erzählen sodann schlicht und ohne zu weitschweifig zu werden, den Lebenslauf des Komponisten selbst, um zum Schluss, wie sich das nun einmal bei einer philologisch angelegten Arbeit gehört, eine ausführliche Bibliographie, sodann eine Iconographie und endlich einen umfangreichen, durch Gattungen übersichtlich gemachten Katalog seiner Werke zu bieten. Wie man, wenn man einmal das Prinzip der Anlage anerkannt hat, gegen kein Werk vom geschilderten Schlage schwerwiegende Einwände vorbringen kann, vorausgesetzt natürlich, dass der Verfasser die möglichste Vollständigkeit angestrebt hat, so verhält es sich auch bei Prod'homme und Dandelots Arbeit. Sie zeichnet sich eben, was gleichfalls im Wesen ihres Planes begründet liegt, durch die grösste Objektivität ihrer Darstellung aus. Vielleicht liegt der Grund dieser blossen Berichterstattung tiefer. Es fragt sich nämlich, ob zwei Verfasser bei einer persönlichen Betrachtung des Menschen Gounod und seiner Werke wohl mit einander hätten übereinkommen können, da natürlich hiermit die objektive Schilderung mehr oder weniger einer subjektiven hätte weichen müssen. Dabei wäre aber vielleicht etwas Inkongruentes herausgekommen. So musste denn wahrscheinlich von vornherein darauf verzichtet werden, ein Bild zu entwerfen, das dem Komponisten Gounod eine feste geschichtliche Stellung in der Musik- und Kulturgeschichte zuzuweisen versucht. Auf zweierlei Art hätte das, wenn nur einer am Werk gewesen wäre, geschehen können, entweder so, dass man jenes Ziel neben der biographischen Berichterstattung mit im Auge behielt, oder indem man seinen äusseren Lebensgang von seiner Würdigung als Komponisten in getrennten Abteilungen behandelte. Und es ist nur zu bedauern, dass keiner der Verfasser — etwa in einem weiteren Bande — den Versuch dieses Unternehmens gemacht hat. Des Schweisses eines Edlen wäre es wahrlich wert gewesen zu ergründen, in welchem Verhältnis Gounod zu den französischen, italienischen und deutschen Komponisten seiner Zeit steht, welche Einflüsse auf die Gegenwart ihm zuzuschreiben sind, wie sich seine Opernmusik zur Kirchenmusik verhält (Gounod war auch fleissiger Messenkomponist) und was dergleichen interessante Fragen mehr wären.

Die wenige Seiten umfassende Vorrede von C. Saint-Saëns lässt sich lesen, ohne dass man dabei gerade das Gefühl ihrer Unentbehrlichkeit für das Werk hätte.

Endlich sei nicht versäumt, auf die ansprechende Ausstattung hinzuweisen, die der Pariser Verlag Ch. Delagrave den beiden Bänden mitgegeben hat. Dies Merkmal französischer Edierungsgepflogenheit fällt uns Deutschen bei einem im erster Linie philologisch abgefassten literarischen Werk um so mehr auf, als wir einen so klaren Druck, so verhältnismässig gutes Papier und so reiche und hübsche Bilder- und Faksimilebeigaben (an Zahl 40) höchstens in populär gehaltenen Büchern anzutreffen

gewöhnt sind. Das liegt aber zweifellos hauptsächlich daran, dass in Frankreich auch der Wissenschafter an seiner Fachliteratur ein geschmackvolles Äusseres liebt, während es beim Deutschen von vornherein aus Gewöhnung beinahe mit Unwissenschaftlichkeit verknüpft zu sein scheint. Dass sich diese Forderung einer schmuckvollen Gewandung nicht auf ganz spezielle und dabei umfangreichere wissenschaftliche Literatur, etwa auf Denkmälerausgaben, beziehen kann, ist selbstverständlich. Sollten aber unsere Verleger wirklich nicht auch mit ansprechend ausgestatteten Monographien ebensogut wie die französischen auf ihre Kosten kommen können? Sicher würde das Aussere dann auch manchen Laien anlocken, und so würde damit vielleicht gar etwas dazu beigetragen werden können, das Interesse für die Musikwissenschaft auch in weitere Kreise zu tragen, ein Ziel, dessen Erreichung die bildenden Künste zum Teil denselben Mitteln verdanken. Dr. Max Unger

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes für das Jahr 1912. Verlag der K. und K. Hofbuchdruckerei und Hofverlagsbuchhandlung von Carl Fromme, Wien. Gebd. M. 5.—.

Der soeben erschienene 9. Jahrgang dieses Musikbuches, zum ersten Male herausgegeben von Josef Reitler, bringt eine Reihe interessanter musikwissenschaftlicher Aufsätze: „Zu Franz Liszts 100. Geburtstage“ mit Beiträgen von Dr. Richard Strauss, Max Schillings, Oskar Nedbal, Jules Massenet, Ferdinand Löwe, August Göllerich, Paul Dukas, Anton Door, Leo Blech und Franz Schalk. „Liszts Aufenthalt in Budapest im Jahre 1895“, Erinnerungen von August Stradal, „Liszts Grabkapelle in Bayreuth“ von Hans von Wolzogen, „Die musikalische Moderne im Spiegel Johann Sebastian Bachs und seiner Zeit“ von Dr. Rudolf Réti, „Moseliana“ (II. Folge) von Dr. Richard Batka.

Der praktische Teil des Jahrbuchs (Musikalische Chronik und Statistik) ist wiederum erweitert und ergänzt worden und bildet in seiner übersichtlichen Anordnung ein wertvolles Nachschlage- und Orientierungswerk das in seiner vornehmen Ausstattung allen Berufmusikern und Musikliebhabern recht willkommen sein dürfte.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Als Mitglieder traten ein die Herren:

Kapellmeister Karl Wolfram, Stadttheater Dortmund
Kapellmeister Hans Seifriz, Stadttheater Basel
Kapellmeister Gottfried Becker, Stadttheater Basel
Kapellmeister Hans Stieber, Hoftheater Dessau
Kapellmeister Hans Wetzler, Riga
Kapellmeister Ludwig Neubeck, Metz
Hofkapellmeister Paul Prill, München
Kaiserlicher Musikdirektor Karl Frodl, Strassburg (Els.)
Kapellmeister Walther Schneider, Kuxhaven
Kapellmeister Fritz Müller-Prem, Teplitz-Schönau
Kapellmeister Alexander Jemnitz, Iglau (Mähren)
Kapellmeister Max Roth, Charlottenburg
Hofkapellmeister Professor Corbach, Sondershausen
Kapellmeister Heinz Ludwig, Stuttgart
Kapellmeister Paul Wolff, Erfurt
Kapellmeister Willy Pohl, Bremen
Hofkapellmeister Bruno Walter, Wien
Kapellmeister Paul Dietsch, Strassburg (Elsass)
Kapellmeister Josef Holzer, Wien
Kapellmeister Hans Edgar Oberstetter, Wien
Kapellmeister Hans Landsberger, Berlin
Kapellmeister Josef Bach, Ausgburg
Kapellmeister Karl Greschler, Hoftheater Altenburg
Kapellmeister Dr. Hans Pless, Detmold
Kapellmeister Fritz Theil, Thorn
Kapellmeister Dr. Benno Sachs, Breslau
Kapellmeister H. Winter, München
Kapellmeister Josef Kollenberger, Teschen
Kapellmeister Georg Hassenpflug, Göttingen
Kapellmeister Ad. Schmidt-Bresten Memel
Kapellmeister Dr. Ernst Zulauf, Hoftheater Kassel
Kapellmeister Karl Sommer, Zittau
Kapellmeister Ludwig Pleier, Karlsbad
Kapellmeister Emil Kaselitz, Braunschweig
Kapellmeister Robert Hernried, Flensburg
Kapellmeister Hermann Nüssle, Ulm
Kapellmeister Gustav Rötzsch, Reval (Russland)
Kapellmeister Carl G. Pils, Dortmund

Für die Wohlfahrtskassen des Verbandes stifteten: Dr. Julius Maurer, Heilbronn 5 M.; Kgl. Musikdirektor Franz Woldert, Bad Elster 5 M.; Kapellmeister August Scharrer, Baden-Baden 5 M.; Kapellmeister C. Zimmer, Berlin 20 M.

Das Bureau befindet sich jetzt nicht mehr Bayreutherstrasse 8 in Nürnberg, sondern Adlerstrasse 21 Nürnberg. Wir bitten alle Sendungen stets an diese neue Adresse gehen zu lassen und erinnern nochmals daran, dass die Mitgliedsbeiträge, welche auch an das Bureau zu leisten sind, bis 1. April einzusenden sind, anderenfalls erfolgt laut Hauptversammlungsbeschluss anfangs April Einzug mittels Postauftrag.

Die Herren Mitglieder werden gebeten, stets bei Wohnungswechsel sofort die neue Adresse anzugeben, damit keine Unterbrechung in der Zustellung des Verbandsorganes oder der Mitteilungen eintritt.

Die Verbandsbibliothek ist vom 1. Mai bis 1. Oktober geschlossen und bitten wir die Herren Mitglieder, welche während dieser Zeit Partituren oder Bücher zu entleihen gedenken, die Werke bereits jetzt anzugeben, damit das Ausleihen vor dem 1. Mai erfolgen kann.

Diejenigen Mitglieder, welche bei dem Stellennachweis für Chor- und Orchesterdirigenten eingetragen zu werden wünschen, werden gebeten, dieses mitzuteilen, damit ihnen stets die freien Stellen angegeben werden können.

Diejenigen Mitglieder, welche die kostenlose Stellenvermittlung für Theaterdirigenten in Anspruch zu nehmen wünschen, machen wir darauf aufmerksam, dass unbedingt folgendes an das Bureau einzusenden ist: 1. Photographie, 2. Bildungsgang, Lebenslauf und bisherige Tätigkeit, 3. Repetoirverzeichnis, 4. Zeugnisse evtl. Kritiken. Alle Angaben so kurz und sachlich, wie möglich, am besten in Schreibmaschinenschrift in sechs bis achtfacher Ausfertigung.

Die Stadt Liegnitz sucht Kapellmeister ersten Ranges für ein neu zu gründendes Orchester. Winter Stadttheater, Sommer städtisches Vergnügungsetablissement, Orchester ist zu stellen. Jährliche Subvention: 12000 M. Offerten bis 15. März an den Magistrat der Stadt Liegnitz.

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister,**
Nürnberg, Adlerstrasse 21.

Die nächste Nummer erscheint am 14. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 11. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 11

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 14. März 1912

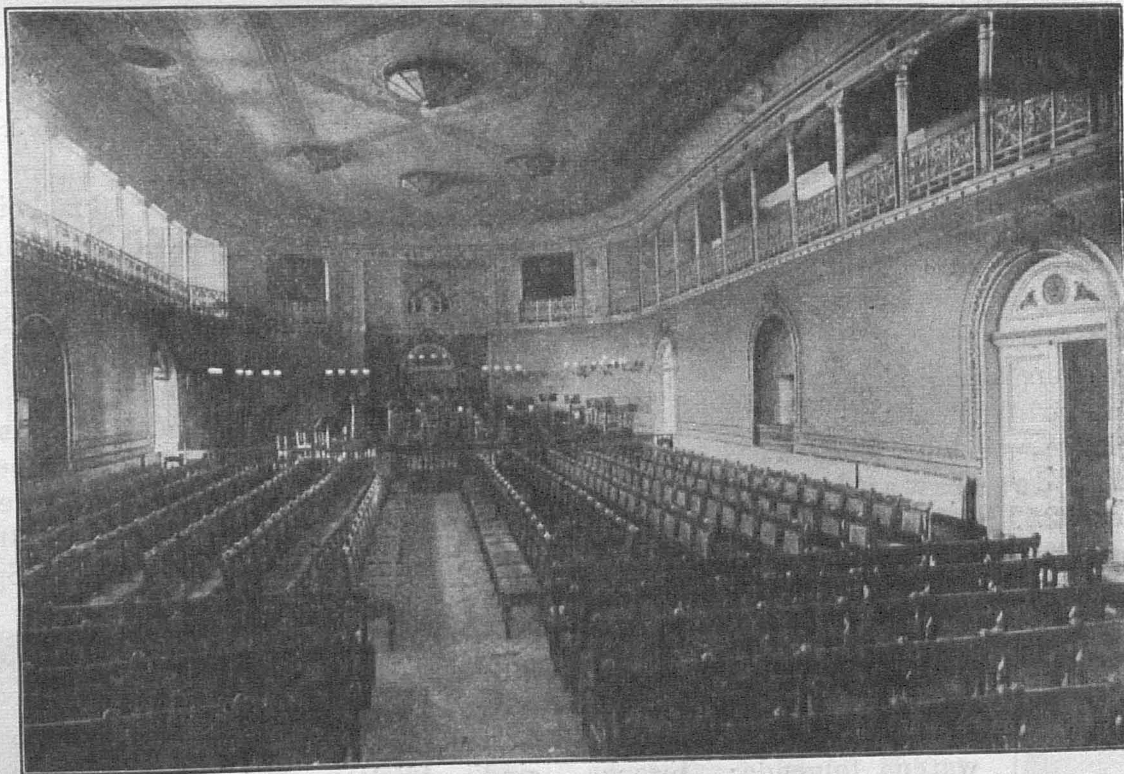
Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zur Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte

Von **Josef Liebeskind**

Der 11. März 1743 war der Tag, an welchem sich in Leipzig eine Konzertgesellschaft konstituierte, die als direkter Vorläufer der später berühmt gewordenen Gewandhauskonzerte gelten muss. Abgehalten wurden die ersten Konzerte im Peinemannschen Haus in der „Grimmischen Gasse" bei Bergrat Schwabe, vier Wochen später aber bereits bei Joh. Friedr. Gleditsch, welch letzterer bestimmt mit zu den 16 Gründern des Instituts gehört hat. Höchstwahrscheinlich war auch Bergrat Schwabe einer derselben. Als sich nun auch der Saal im Hause Gleditschs zu klein erwiesen hatte, siedelte man, nachdem noch ein verunglückter Versuch mit dem Saale des Randstädter Schiessgrabens gemacht worden war, nach den „3 Schwanen" im Brühl über, wo das Konzert bis 1778 blieb.



Alter Gewandhaussaal.

Zwei neue Mitglieder des Direktoriums sind es, die nun durch viele Jahre in den Annalen als besonders eifrige Protektoren des unter ihrer Obhut stehenden Instituts genannt werden, nämlich: Daniel Friedrich Kreuchauff und Gottlieb Benedict Zemisch.

Leider ist es nicht bekannt, wem damals die musikalische Leitung oblag. Vermutlich war es Joh. Friedrich Doles (geb. 23. April 1715 zu Steinbach-Hallenberg, gest. 8. Februar 1797 zu Leipzig). Wenigstens hat dieser zur Feier der ersten Wiederkehr des Gründungstages im März 1744 seine Kantate: „Das Lob der Musik" dort zur Aufführung gebracht. Vor Ablauf des Jahres 1744 verliess Doles Leipzig, um in Freiberg das Kantorat zu übernehmen. Zeit seines Lebens ist er niemals wieder zu dem Leipziger Konzertinstitut in irgend welche Beziehungen getreten, auch dann nicht, als er Kantor an der Thomasschule in Leipzig geworden war, welche Stellung er im Jahre 1756 antrat.

Aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges (1756—63) lassen sich bis kurz vor Beendigung desselben keine Konzerte in Leipzig nachweisen. Es war im Jahre 1762, als Johann Adam Hiller (geb. 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz, gest. 16. Juni 1804 zu Leipzig) die Konzerte wieder aufleben liess, und zwar tat er dies bis Michaelis 1763 auf eigene Gefahr, worauf ihn dann das Direktorium des „grossen Konzerts" fest als Kapellmeister anstellte. Die Leistungen des Orchesters scheinen unter ihm nach damaligen Berichten ausgezeichnet gewesen zu sein. Auch mit der Pflege des Gesanges, die bis dahin in Leipzig arg vernachlässigt worden war, befasste sich Hiller, um den instrumentalen Vorträgen in den von ihm geleiteten Konzerten gleich gute gesangliche Darbietungen an die Seite setzen zu können.*) Er begann damit, einige Knaben aus der Stadt zu unterrichten, denen

*) Dass Hiller es verstand, vorhandene schöne Stimmmittel kunstgerecht auszubilden, beweisen vor allem die Erfolge, welche er mit seinen beiden Schülerinnen: Corona Schröter (1764) und Elisabeth Schmehling (spätere Mara 1767—71) erzielt hat.


Johann Adam Hiller

sich später auch einige junge Mädchen beigesellten, um an seiner Unterweisung teilzunehmen. Der Kreis seiner Scholaren vergrösserte sich nach und nach derartig, dass er 1775 eine „Musikübende Gesellschaft" gründete, der sofort einige klavierspielende Damen aus der Stadt, sowie verschiedene Dilettanten zur Besetzung der Orchesterinstrumente beitraten. Alle diese Musikbeflissenen hatte Hiller derartig gut herangebildet, dass er mit ihnen eine Aufführung von Grauns und Händels Te deum wagen konnte. Um das Publikum nach und nach immer mehr für derartige erhabene Werke zu interessieren, richtete er sogenannte „Concerts spirituels" ein, welche in der Advents- und Fastenzeit stattfanden und sich allgemeiner Billigung zu erfreuen hatten.

Im Jahre 1776 kamen die Schwestern Podleska aus Böhmen nach Leipzig, um daselbst ihr Brot mit Gesang zu verdienen. Hiller hörte sie zufällig und war derartig von der Schönheit ihrer Stimmen entzückt, dass er sie in sein Haus aufnahm, um, wie er sich selbst ausdrückt, „eine Anlage zu einem wirklichen Conservatorio zu haben". Diese Mädchen liess er ebenfalls an dem Unterricht, den er seinen Schülern aus der Stadt gab, teilnehmen und setzte gleichzeitig den Betrieb der Musikübenden Gesellschaft auf eigene Gefahr fort. Doch „ehe er sich's versah, stand er mit dieser kleinen Gesellschaft an der Stelle des öffentlichen Konzertes da, indem dasselbe zu Ostern 1778 seine Endschaft erreichte".

Die „Musikübende Gesellschaft" Hillers, welche zuletzt im Thoméschen Haus (jetzigem Königshaus am Markt) ihre Aufführungen veranstaltet hatte, siedelte Ende 1781 in den grossen, neuerbauten Saal des Gewandhauses über. Hier fand am Abend des 25. November 1781 das erste Konzert statt, dessen uns noch erhaltenes Programm Dörffel in seiner Geschichte der Gewandhauskonzerte mitteilt. Die Namen der Komponisten, von welchen Werke an diesem denkwürdigen Abend zu Gehör gebracht wurden, waren folgende: Joseph Schmitt, Joh. Friedrich Reichardt, Joh. Christian Bach, Sacchini und E. W. Wolf.


Johann Gottfried Schicht

1785 verliess Hiller nach Niederlegung seines Amtes Leipzig für mehrere Jahre und an seinen Platz trat Johann Gottfried Schicht (geb. 29. September 1753 zu Reichenau bei Zittau, gest. 16. Februar 1823 zu Leipzig), welcher bis 1810 in dieser Stellung blieb. Als besonders bemerkenswerte Ereignisse aus dieser Zeit seiner Direktion mögen die beiden Konzerten am 12. Mai 1789 und am 20. April 1796 erwähnt werden. Das erste veranstaltete Mozart, welcher darin als Komponist, Pianist und Dirigent auftrat, das zweite seine Witwe Constanze Mozart zusammen mit ihrer Schwester Aloysia Lange und dem Kapellmeister Eberl aus Wien. Obgleich Schicht im Jahre 1810 seine Stellung als Kapellmeister niedergelegt und das Kantorat an der Thomasschule bereits angetreten hatte, so bestanden doch auch noch fernerhin Beziehungen zwischen ihm und dem Gewandhauskonzert, indem Schicht die Leitung der geistlichen Konzerte beibehielt und auch den Gebrauch der zahlreichen Musikalien, welche sein persönliches Eigentum waren, gestattete. Dieses Verhältnis fand erst im Winter 1815/16 seinen endgültigen Abschluss.


Christian August Pohlenz

Als Nachfolger Schichts war Johann Philipp Christian Schulz (geb. 24. September 1773 zu Langensalza, gest. 30. Januar 1827 zu Leipzig) gewählt worden, der dem Orchester fast 17 Jahre hindurch zu allgemeinster Zufriedenheit vorstand. Schon während seiner letzten Krankheit hatte ihn Christian August Pohlenz (geb. 3. Juli 1790 zu Salgast in der Niederlausitz, gest. 10. März 1843 zu Leipzig) vertreten, welcher auch nach dem Tode Schulz's in dessen Stellung einrückte. In den acht Jahren seiner Tätigkeit am Gewandhaus kam es zwischen ihm und dem Direktorium zu Differenzen, welche mit seiner Entlassung (16. April 1835) endeten. Standen die Konzerte unter Pohlenz nicht mehr auf der früher erreichten Höhe, so hoben sie sich sofort wieder, als Felix Mendelssohn-Bartholdy (geb. 3. Februar 1809 zu Hamburg, gest. 4. November 1847 zu Leipzig) an die Spitze des Orchesters trat.


Felix Mendelssohn-Bartholdy

Dieser treffliche Meister, dessen Verdienste um die Musik im allgemeinen, im besondern aber um die Musik Leipzigs genügend bekannt sind, blieb zunächst bis zum Abschluss der Saison 1840/41 in ununterbrochener Tätigkeit beim Konzert und siedelte darauf nach Berlin, von wo aus ein Ruf an ihn ergangen war, über. Trotzdem aber konnte sein Verhältnis zum Gewandhaus nicht als ganz gelöst betrachtet werden, da er öfters auch für längere Zeit wieder nach Leipzig, wo er seine Wohnung beibehalten hatte,


Ferdinand David

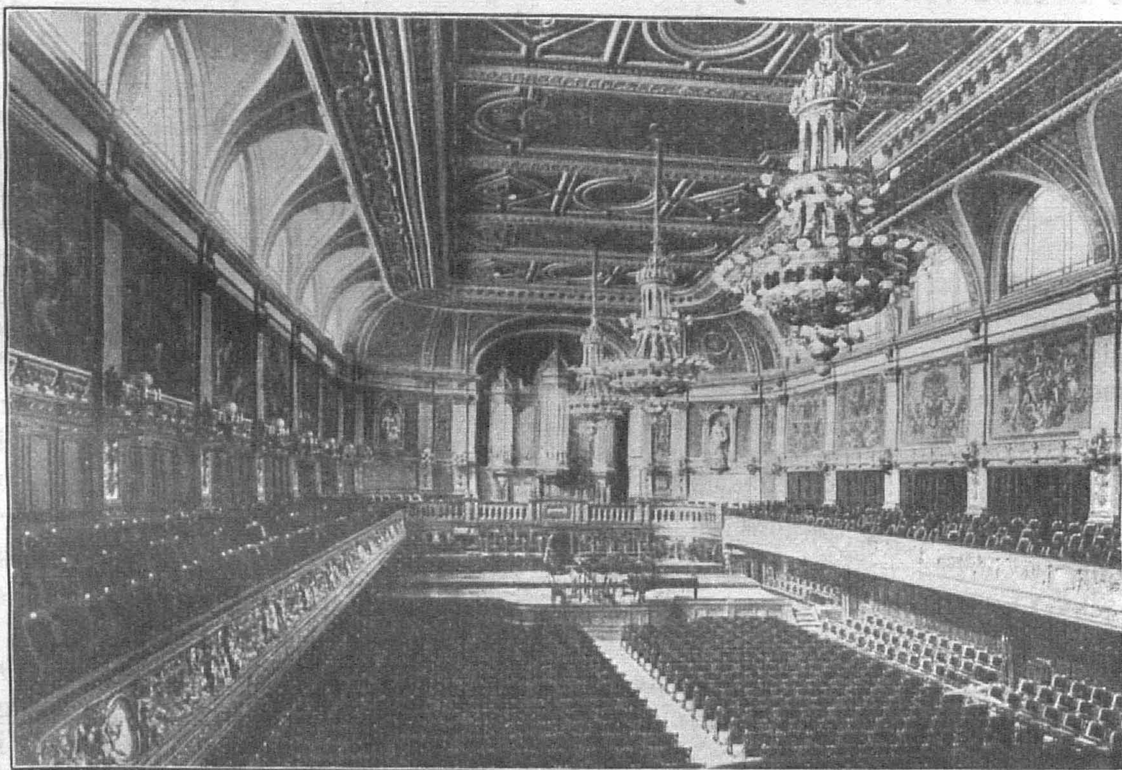

Ferdinand Hiller


Niels W. Gade

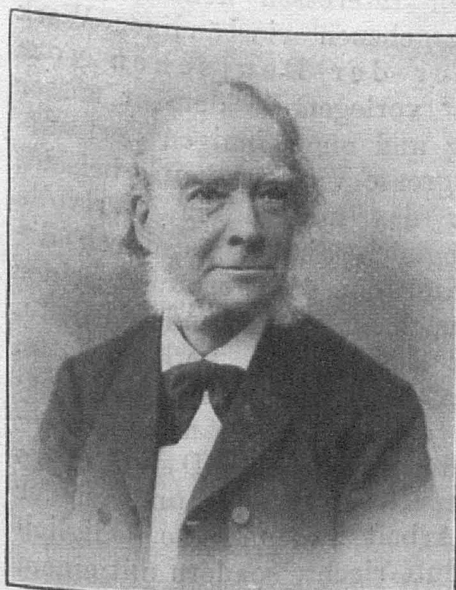

Julius Rietz

kam und dann wieder seine Kräfte im vollsten Masse dem Institut widmete. In seine Vertretung teilten sich neben Ferdinand David (geb. 19. Juni 1810 zu Hamburg, gest. 19. Juli 1873 zu Klosters), der die Leitung in der Saison 1841/42 ganz allein übernommen hatte, noch Ferdinand Hiller (geb. 24. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M., gest. 10. Mai 1885 zu Köln) und Niels Wilhelm Gade (geb. 22. Febr. 1817 zu Kopenhagen, gest. daselbst 21. Dez. 1890).

Als besonders bemerkenswert verdient das in die Zeit von Mendelssohns Direktion fallende erste Erscheinen Robert Schumanns erwähnt zu werden. Julius Rietz (geb. 28. Dezember 1812 zu Berlin, gest. 12. September 1877 zu Dresden), Mendelssohns Nachfolger, führte die Konzerte ganz im Sinne seines Vorgängers bis 1860 weiter, in welchem Jahre er nach Dresden als Hofkapellmeister berufen wurde. Ihm folgte Carl Reinecke (geb. 23. Juni 1824 zu Altona, gest. 10. März 1910 zu Leipzig). Dieser war dem Gewandhauspublikum keine neue Bekanntschaft mehr, denn bereits am 16. November 1843 hatte er sich hier als Pianist mit dem Vortrage von Mendelssohns Serenade und Allegro giojoso (op. 43, D dur) vorgestellt. Unter ihm vollzog sich der Umzug aus dem ehrwürdigen alten Gewandhaus, dessen Saal 103 Jahre für die Konzerte gedient hatte, in welchem Grössen allerersten Ranges aufgetreten waren und unsäglich viel Schönes und Herrliches erklungen war, in das neue Haus, welches die Direktion im Südwesten der Stadt gebaut hatte und das durch ein Musikfest in Gegenwart des Königs und der Königin von Sachsen an den Abenden des 11., 12. und 13. Dezembers 1884 eingeweiht wurde. Reinecke, ebenso vorzüglich als Dirigent wie als Komponist und Pianist, legte nach 35jähriger Tätigkeit die Leitung der Konzerte am Ende der Saison 1894/95 nieder. Gleich seinem Vorgänger Rietz hat Reinecke die hervorragende Stellung, welche die Leipziger Gewandhauskonzerte von alters her im deutschen Musikleben einnehmen, in der rühmlichsten Art zu wahren gewusst.


Grosser Saal im neuen Konzerthaus zu Leipzig

Seit 1895 führt Arthur Nikisch den Taktstock im Gewandhause. Geboren am 12. Oktober 1855 zu Lebeny Szent Miklos (Ungarn) trat Nikisch nach Absolvierung seiner Studien am Wiener Konservatorium als Violinist in das dortige Hofopernorchester, in welcher Stellung er bis zu seiner Berufung als zweiter (später erster) Kapellmeister für das Leipziger Stadttheater (1878) blieb. In Leipzig wirkte er bis zum Jahre 1889 und ging dann nach Boston als Leiter


Carl Reinecke


Arthur Nikisch

der dortigen Sinfoniekonzerte (1889—1893). Nach Ablauf zweier Jahre verliess er Amerika wieder und nahm den ihm angebotenen Posten als erster Kapellmeister und Operndirektor in Pest an. Auch in dieser Stellung blieb er nicht länger als zwei Jahre (1893—95). Als Nachfolger Carl Reineckes von der Gewandhausdirektion nach Leipzig berufen, kehrte er dahin zurück und bekleidet dieses Amt noch bis heute, obwohl schon öfters von auswärts Versuche gemacht worden sind, ihn zur Kündigung seiner Leipziger Stellung zu veranlassen. Über Nikischs Dirigententätigkeit am Gewandhaus heute schon ein endgültiges Urteil abzugeben, müssen wir uns versagen, weil sein Wirken noch nicht der Geschichte angehört. Dass er zu den gefeiertsten Dirigenten der Gegenwart gehört, ist bekannt.

Bildnisse von Johann Friedrich Doles und Johann Philipp Christian Schulz waren trotz aller Bemühungen nicht zu beschaffen.



Dem Gedächtnis Rochus von Liliencrons

Von Dr. **Max Unger**

Nicht viel über ein Jahr ist seit dem Tag vergangen, wo der Nestor der deutschen Historiker, Germanisten und Musikgelehrten, Rochus von Liliencron, geistig noch frisch und körperlich verhältnismässig rüstig auf 90 Jahre eines reichgesegneten Lebens zurückblicken konnte. Ein Ereignis, das unter den Künstlern und Wissenschaftern aller Zeiten nur selten seinesgleichen gehabt haben wird. Es mag denn dem greisen Gelehrten damals auch eine besondere Freude gewesen sein, dass ihm die Vertreter gleich zweier verschiedener Wissenschaftszweige, sowohl die Germanisten unter Leitung Erich Schmidts als auch die Musikwissenschafter unter der Ägide Hermann Kretschmars Ehrengaben in Form von inhaltlich schwerwiegenden und auch äusserlich umfangreichen Festschriften darbrachten.

Noch sollte es ihm vergönnt sein, eine kurze Spanne des zehnten Dezenniums zu erleben: am 5. März vormittags 11 Uhr hat er in den Armen seiner Tochter, der Freifrau von Rheinbaben in Koblenz, das Zeitliche gesegnet. Nachdem der Verstorbene nach Berlin übergeführt worden war, fand am Nachmittag des 9. März unter reicher Beteiligung der Vertreter der deutschen Wissenschaft die feierliche Beisetzung des Verstorbenen statt.

Rochus von Liliencron wurde als Spross einer alten holsteinischen Familie, die nach dem Ende des Dreissigjährigen Krieges in den Reichsfreiherrnstand versetzt worden war, am 8. Dezember 1820 in Plön geboren und besuchte hier und in Lübeck das Gymnasium. Literatur und Musik zogen ihn schon früh ganz besonders in festen Bann, ohne dass er bereits daran dachte, in ihnen das Betätigungsfeld seines Lebens zu sehen. Vielmehr wandte er sich an den Universitäten in Kiel und Berlin erst der Theologie, dann der Rechtswissenschaft zu, um schliesslich noch einmal umzusatteln und endlich das Studium der Germanistik zu ergreifen.

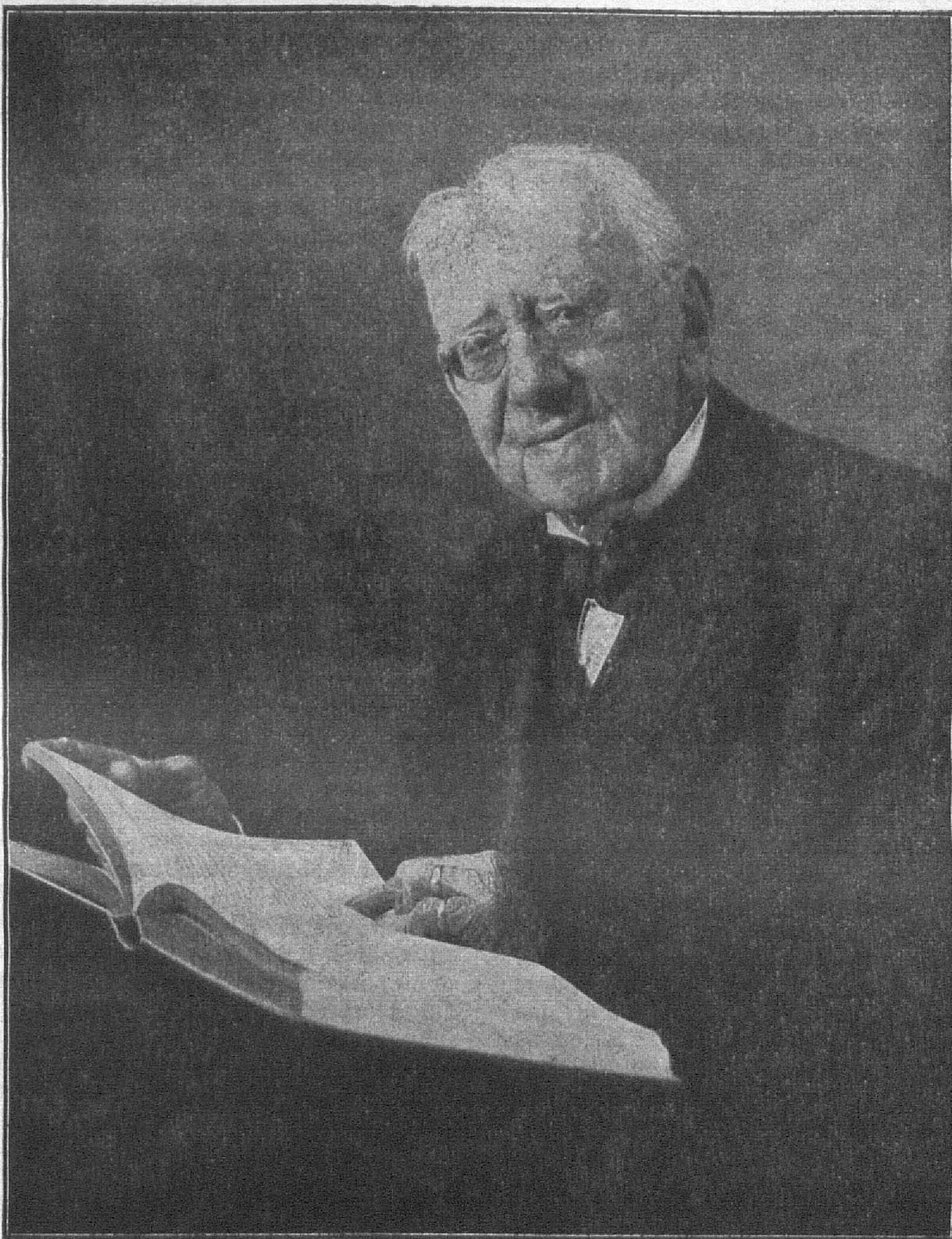
War er in jüngeren Jahren auf musikalischem Gebiete von Modekomponisten wie Herz, Hünten und Genossen, jenen Scheingrössen, denen Robert Schumanns Kampf galt, befangen gewesen, so änderte sich das mit wachsender Erkenntnis und durch den Umgang mit bedeutenden Musikern und Musikgelehrten wie Grädener und Otto Jahn in Kiel und Felix Mendelssohn in Berlin. An der Universität dieser Stadt brachte ihn das Wort der Savigny, Ranke, Schelling und Homeyer in seinen Studien vorwärts; andererseits gewährte ihm sein Verkehr mit den Brüdern Grimm und mit dem Mendelssohnschen Kreis mannigfache künstlerische Bereicherung, wie sein praktisches Musikertum durch den fördernden Unterricht Theodor Kullacks im Klavierspiel auf eine hohe Stufe erhoben wurde. Erst der erneute Besuch der Kieler Hochschule bestimmte den jungen Liliencron dazu, sich definitiv dem Studium der Germanistik zu widmen. 1846 erlangte er auf Grund seiner Dissertation „Über Neithart's höfische Dorfpoesie“ den Doktorhut und hielt sich dann kurze Zeit in Kopenhagen altnordischer Studien halber auf, um sich 1847 in Bonn zu habilitieren.

Nachdem er darauf einige Zeit in Berlin in politischen Diensten für Schleswig-Holstein und in Jena nochmals als Dozent gewirkt hatte, ging er 1855 als Intendant der Hofkapelle und Direktor der herzoglichen Bibliothek nach Sachsen-Meiningen, um endlich nach längerer erspriesslicher Tätigkeit einem Rufe der Münchner Akademie der Wissenschaften, deren Mitglied er auch 1869 geworden war, zu folgen. In München galt es, jenes Riesenwerk in die Wege zu leiten, das als eins der vorzüglichsten und wichtigsten Hilfsmittel für die Gesamtheit der deutschen Wissenschaften angesprochen werden muss: die Allgemeine deutsche Biographie. Nach drei Jahren zum Prälaten des ritterlichen Damenstiftes in Schleswig ernannt, liess er sich auf der heimatlichen Scholle dauernd nieder, um erst vor wenigen Jahren nach Berlin überzusiedeln.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein darzulegen, welche hohe Bedeutung Liliencron auch für die Germanistik und Geschichte besass. Wir müssen uns hier darauf beschränken, uns an sein erspriessliches Wirken im Dienste der Musikwissenschaft zu erinnern. Doch darf dabei keineswegs vergessen werden, dass bei ihm der Germanist und der Musikwissenschafter Hand in Hand arbeitete, dass er somit als leuchtendes Vorbild für die heute glücklicherweise mehr denn je einsetzenden Bestrebungen gelten kann, die einzelnen historischen Disziplinen miteinander in eine enge Verbindung zu bringen und damit der allgemeinen Kulturgeschichte die wirksamsten Dienste zu leisten.

Der Ertrag, den Liliencrons germanistische Studien für die Musikwissenschaft ergaben, liegt in mehreren Ausgaben mittelalterlicher Liedersammlungen aufgespeichert. Seine „Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnegesangs“, die 1854 erschienen, halfen das Verständnis für das Wesen dieser kostbaren Weisen im Zusammenhang mit ihren Texten kräftig fördern. Weitere Früchte seiner weitblickenden Interessen konnte er mit seinem 1865—1869 herausgegebenen vierbändigen Werk „Historische Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert“ vorlegen, in dem er ausser einem emsigen Forscherdrang und einer innigen Vertrautheit mit dem Stoff, der eine grosse Vielseitigkeit erheischt, auch einen feinen Sinn für das musikalisch Wertvolle und Bleibende bekundet. Obgleich die Praxis durch die Übernahme des Amtes in Kiel den Schwerpunkt seiner musikalischen Beschäftigung nach einer ganz anderen Seite, die gleich noch kurz berührt werden soll, verlegt hatte, so liess er doch noch einen Band über sein Lieblingsgebiet — diesmal nur über eine kurze Spanne Zeit — folgen: Noch im Jahre 1884 kam sein „Deutsches Leben im Volkslied um 1530“ heraus, und wieder hat man es nicht mit einer Arbeit zu tun, die lediglich nach trockener Studierzimmerluft riecht, sondern mit einem lebensvollen, kulturgeschichtlich interessanten Bilde.

Mit seinem kirchlichen Amt hing es eng zusammen, dass Liliencron, den Tiefstand der evangelischen Kirchenmusik seiner Zeit mit scharfem Blick erkennend, kräftig Hand zu einer Reform anlegte. Was Johannes Wolf darüber in seiner feinsinnigen Festrede *) bei der Liliencronfeier am 14. Dezember 1910 im Kgl. akademischen Institut für Kirchenmusik zu Berlin u. a. mit wenigen Worten gesagt hat, sei hier nicht versäumt mitzuteilen: „Die Grosstat Liliencrons ist es, aus der Geschichte der evangelischen Gottesdienste die Stellung der Musik erklärt und gezeigt zu haben, wie sie dem Gottesdienste eingegliedert werden müsse, um ihn als ein organisches Ganzes erscheinen zu lassen. Rastlos trug Liliencron einen Stein zum andern, bis der fest fundierte Bau seiner „Chorordnung" vollendet vorlag." Wie er aber das tat, wie er sozusagen Luthern erst die rechte Stelle in der Musikwissenschaft anwies, wie er sich besonders des Chorals annahm und was der einschlägigen Fragen für ihn mehr waren, das kann hier eben nur angedeutet werden. Wer sich darüber Rat holen will, der sei nur dringend auf Liliencrons „Liturgisch musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700" (1893) und vor allem auf seine 1900 erschienene „Chorordnung" verwiesen, deren Ziel es ist, „unter Wahrung des Bestehenden für jeden Sonn- und Festtag eine für Dorf und Stadt gleiche Liturgie vorzulegen, die charakteristisch die Beziehung zum Kirchenjahr ausprägt und dem Chore die organische Eingliederung ermöglicht..... Ein einheitliches Kunstwerk ist das Ergebnis, das mit der altehrwürdigen Form der Messe in Vergleich gestellt werden kann" (Wolf, a. a. O.). Es ist wohl kaum nötig zu erwähnen, dass gerade dieses aus Not und Praxis für die Praxis herausgeborene Werk der „Chorordnung" allein genügen würde, den Namen Liliencrons für lange Zeiten hochklingend zu erhalten.



Rochus Freiherr von Liliencron

Vergleichbar seiner Leitung des Unternehmens der Allgemeinen deutschen Biographie, der er übrigens selbst schriftstellerisch einiges beisteuerte *), ist es auf rein musikwissenschaftlichem Gebiete, dass er noch in hohem Alter, als die Leitung der „Denkmäler Deutscher Tonkunst" durch Philipp Spittas Heimgang verwaist war, ihrer Weiterführung seine bewährte Kraft widmete. Schon sind an das halbe Hundert dieser Sammlungen alter deutscher Musik unter seiner nimmermüden Führung dem, der für die Alten etwas übrig hat, zu Genuss und Studium in die Hand gegeben worden.

Manche kleinere Studie Liliencrons könnte noch dieser kurzen Übersicht über sein Wirken angereiht werden. Wir wollen uns das hier versagen, wollen nur noch kurz dessen gedenken, dass er auch tätigen Anteil an dem vom Kaiser vor mehreren Jahren befohlenen Volksliederbunde hatte. Dass er endlich auch als Novellist erfolgreich aufgetreten ist, ist leider schon beinahe vergessen. Und doch hätte es vor allem die feine Novelle „Wie man in Amwald Musik macht" (1874) mit ihrer prächtigen Milieuschilderung und der auf viel Gemüt und Humor beim Dichter deutenden Charakterisierung ihrer anziehenden Gestalten sehr verdient, gerade von Musikern viel gelesen zu werden, weil sie eine der besten musikalischen Erzählungen ist, die je geschrieben worden sind.

Rochus v. Liliencron wurde vielfach durch Ehrungen des Staates und verschiedener Institute ausgezeichnet. Er wird auch nach dem Tode nicht so bald vergessen werden. Wenn sich auch einzelnes, was er geschaffen hat, wie es auch dem besten Wissenschafter begegnen muss, überleben wird, so wird man seinen Namen trotzdem so lange nennen müssen, wie es eine deutsche Musikwissenschaft geben wird.

Neue französische Opern

„Les trois Masques" von Isidore de Lara
„Sangre y Sol" von Alexandre Georges

Monte Carlo, Anfang März

Es hat mir nicht leid getan, eigens wegen der Oper „Les trois Masques" von Isidore de Lara die Reise nach

*) Abgedruckt in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang XII, Heft IV.

*) Siehe daselbst vor allem seine erste, eingehendere Biographie des Pianisten und Komponisten J. B. Cramer.

Marseille unternommen zu haben. Hatte ich doch auf diese Weise einmal Gelegenheit, eine französische Provinzopernbühne ersten Ranges kennen lernen zu können und so einen reicheren Vergleichsmaßstab für französische Opernregie zu gewinnen. Hier in Monte Carlo geht die Regie vor allem auf die Mitwirkung ausgezeichneter Darsteller und auf ein prächtiges Ensemble aus, in Marseille war es in erster Linie der Zug nach Bühneneffekten, der die ganze Vorstellung der neuen Laraschen Oper charakterisierte, womit ich nicht durchaus der Theaterregie des Direktors Saugey in Marseille einen Vorwurf gemacht haben möchte. Die örtlichen Verhältnisse der düsteren Hafenstadt Marseille, die selbst an einem sonnenhellen Vorfrühlingstag wie unter einer Nebelschwade von Dunst und Staub zu versinken schien, bedingen förmlich ein Theater der Leidenschaften, und das altersgeschwärzte Opernhaus Marseilles, das mit seiner stereotypen jonischen Säulenvorhalle schon die ganze Dutzend-Renaissance mitteleuropäischer Theaterbauten ausströmt, ist auch innen, in der fast beängstigenden feuergefährlichen Enge und der ganzen Bauart, wie geschaffen für die Aufführung derartiger sensationeller Opern, wie de Lara's „Trois Masques“. Ist schon die zu Grunde liegende Méresche Schauergeschichte von einer nervenaufwühlenden Fantastik sondergleichen erfüllt, so hat es der Komponist nicht verschmäht, die gruselige Stimmung namentlich der beiden Schlussakte noch zu vertiefen; ich sage absichtlich zu „vertiefen“ und meine damit ausgesprochenermassen, dass de Lara bestrebt war, die krassen Effekte des Méreschen Dramas echt dramatisch aus der Zuspitzung der Handlung zu erklären. In den beiden ersten Aufzügen musste sich naturgemäss auch der Komponist damit begnügen, die alte herkömmliche Form der romanischen Oper so gut als möglich mit seiner Musik zu erfüllen. Man ersieht aus diesem Libretto (ob de Lara es ganz eigenhändig aus dem Méreschen Drama entwickelt hat, geht aus dem Programm nicht deutlich hervor, und ein Textbuch konnte ich trotz eifrigen Bemühens nicht auftreiben!), dass die heutigen französischen Librettisten noch immer starr an der Schablone der Tradition kleben bleiben und es nicht über sich gewinnen, ein konzis gesteigertes, zwei- oder allerhöchstens dreiaktiges Musikdrama zu gestalten (die Einakter bilden natürlich eine Gattung für sich!). Mit gekünstelter Ruhe schleppt sich die Handlung in den ersten Akten vorwärts; der erste Akt geht noch einigermassen an. Der alte Bösewicht Vescotelli gibt hier seinem Todfeinde della Corba drei Tage Bedenkzeit: „Hat sich bis dahin Dein Sohn Paolo nicht entschlossen, meine Tochter Viola, die er verführt hat und die schon ein Kind von ihm unterm Herzen trägt, zu heiraten, dann wehe Dir!!“ Also der alte Vescotelli. Und seine drei Söhne stehen mit düsteren Mienen und aufgepflanztem Bajonett daneben, und wir wissen: das werden im letzten Akt die „Drei Masken“ sein, die Paolo ermorden und die seine Leiche in das Haus des Vaters zerren, auf einen Stuhl drücken und eine schauerliche Karnevals-Szene vollführen. Doch zwischen diesen Akten verlangt das französische Publikum, zumal das in den oberen Rängen des Marseiller Opernhauses, etwas fürs Gemüt und etwas Heiteres. So wird denn das Register „Kindheitserinnerungen und Ammenliebe“ gezogen! Das muss Effekt machen und hatte ihn natürlich auch! Das Wiegenlied der Amme Mancìecca, unter dessen süssem Refrain „Nina, Nana-Nina, Na-naa!“ der Vorhang nach dem zweiten Akt langsam fällt, muss allabendlich wiederholt werden und bildet die übrigens auch musikalisch bemerkenswerte „pièce de résistance“, die der Novität schon an sich eine grosse Zahl von Aufführungen verbürgt. Dann aber folgt gar ein dritter Akt, der eine Verbrennung des Prinzen Carneval mitten in der Fastnacht, unter Fackelschein und mit Begleitung eines grossen — Bigotphon-Orchesters bringt, ein Musikstück von nicht nur stärkster äusserlicher Wirkung, sondern von einer sehr geschickten Technik durchzogen und polyphon schön durchgefeilt. Die Musik des letzten Aktes aber darf schlechthin als sehr gelungen bezeichnet werden. Mit einer Kühnheit, die man allerdings in den ersten Aufzügen vergebens sucht, erhebt sich de Lara hier zu einer individuellen Ausdrucksweise, die durch eine eigenartige Harmonik und eine sehr farbenreiche Instrumentation noch erhöht wird. Bei dieser Orchestration fällt allerdings eine übermässige Anwendung der Pikkoloflöte in der schrillsten höchsten Lage ebenso sehr auf wie eine sehr dicke Stimmführung; hier tritt eben das Streben de Laras, Theatermusik um jeden Preis zu schreiben, besonders störend hervor. Seine Melodik hat im übrigen, abgesehen von dem besagten, recht gut gelungenen und auch harmonisch feingearbeiteten Wiegenlied, etwas gesucht Sprunghaftes, ohne den Mangel an melodischer Eigenart dadurch verdecken zu können. Immerhin zeigt die Partitur der „Trois Masques“ nach den vorhergegangenen Werken de Laras einen Fortschritt, was Verinnerlichung des Ausdruckes und Streben nach persönlichem Ausdruck anbetrifft, der allerdings noch lange nicht erreicht ist. Vielleicht ist dem Autor noch ein voller Erfolg beschieden, wenn er ein weniger theatralisches Textbuch als Vorlage erhält. Ganz ausgezeichnet war die Aufführung am Marseiller Opernhause vorbereitet. In der Rolle des unglücklichen Opfers korsischer Blutrache, zeigte Herr Nuibo von der Pariser Grossen Oper ein ungewöhnliches darstellerisches Geschick und eine grosse Wärme gesanglicher Deklamation. Eine Prachtleistung war die Amme Mancieeca des Frl. Marie de L'Isle von der Pariser Komischen Oper. Musikalischer Leiter des Ganzen war der umsichtige Kapellmeister Rey (Marseille).

Dass die Pariser Komische Oper überhaupt noch immer den vorzüglichsten französischen Opernsänger-Stamm besitzt, das merkte man auch dem wohl durchdachten Spiel und dem Gesang des Tenors de Salignac an, der die undankbare Rolle eines in eine spanische Tänzerin unglücklich verliebten Guitarrespielers in Alexandre Georges' Oper „Sangre y Sol“ („Blut und Sonne“) mit einer Erlebefreudigkeit verkörperte, die sich ohne Zweifel an den Schönheiten der Partitur begeisterte. Denn das Textbuch aus der dilettantischen Feder einer reichen Dame, der merkwürdiger Weise der Berufslibrettist Henri Cain die Hand geführt hat, sucht an Hilflosigkeit und Flüssigkeit der völlig skrupellosen Mache seines Gleichen. Es ist einfach eine verwässerte Carmen, diese „Spanierin“ Luz, die einen armen Guitarristen erst in der Schlußszene des letzten Aktes zu lieben beginnt und sich dann plötzlich ersticht, da er sie verhöhnt! . . Unbegreiflich dass ein Musiker von dem reichen Können eines Alexandre Georges (dessen romantische Oper „Miarka“ vor Jahren an der Pariser Komischen Oper einen grossen Erfolg erzielte) absolut keinen rechten Librettisten findet. Diese Frage der Librettos sollte doch endlich überhaupt einmal mehr als bisher zu denken geben. Hat sich doch auch unser Eugen d'Albert unlängst voller Verdruss über sein jahrelanges vergebliches Suchen nach einem literarisch wertvollen Textbuch geäussert, und wenn man auch in Frankreich und Italien von Seiten der Komponisten nicht immer ausgesprochen literarische Ambitionen hat, so scheint es doch, als beginne sich auch der Romanen eine gelinde Verzweiflung angesichts der stereotyp wiederkehrenden Librettostoffe zu bemächtigen. Es ist immerhin ein sehr erfreuliches Zeichen für die künstlerische Innerlichkeit und Aufrichtigkeit Alexandre Georges', wenn er dieses dilettantische Buch mit einer durchaus feinen Musik erfüllt, die nirgends den Charakter einer vorübergehenden Gelegenheitskomposition aufgeprägt zeigt, obwohl sich doch ein Musiker von der Intelligenz eines Georges hätte sagen müssen, dass seine Oper des hilflosen Textbuches wegen nach wenigen Achtungsaufführungen werde abgesetzt werden müssen! Die ganze Anlage der Musik, das Vermeiden jeglicher theatralischen Aufdringlichkeit zeugt von einer Diskretion, wie sie nur ein echter Künstler aufzubringen vermag. Namentlich die Instrumentation hat eine durchaus individuelle Prägung, und in der Durchführung der sich durch die ganze Oper ziehenden spanischen Tänze zeigt Georges ein heutzutage noch dazu in romanischen Landen höchst seltenes Bemühen, dramatische, nicht bloss äusserlich-illustrative Ballettmusik voller Leben und rhythmischem Esprit zu schreiben. Daneben finden sich aber auch Lyrismen von zartestem Reiz.

Man muss es, wie gesagt, aufrichtig bedauern, dass dieser Hochbegabte absolut keinen kongenialen Librettisten findet! Über die Aufführung vermag ich kein abschliessendes Urteil zu fällen, da der Direktor des Nizzaer Kasinos, in dem ich der Uraufführung bei der Generalprobe beiwohnte, den Wunsch ausdrückte, diese Generalprobe (zu der die Presse jedoch offiziell geladen war!) nur als Arbeitsprobe ansehen zu wollen. Herrn de Salignac glaubte ich aber nennen zu müssen.

Arthur Neisser



„Ich aber preise die Liebe“

Lyrisches Spiel in zwei Aufzügen von Max Morold
Musik von Josef Reiter

Uraufführung am 3. März im Dessauer Hoftheater

Schon einmal ist die Dessauer Hofoper für Josef Reiter erfolgreich eingetreten. Sieben Jahre mag es her sein, und damals betraf es das Tanz- und Singspiel „Der Totentanz“. Das Libretto zu „Ich aber preise die Liebe“ behandelt den Besuch Klopstocks bei Bodmer in Zürich im Jahre 1750.

Bodmer hatte den Sänger des „Messias“ zu sich eingeladen, damit er, umgeben von der herrlichen Natur der Schweiz, dort sein erhabenes Werk vollende. Morold, der Textdichter des Totentanzes, ist auch der Verfasser des neuen Textbuches. Wie er den an sich einfachen Stoff reich zu gliedern gewusst, wie er ihn in kunstvoller Weise aufbaute, und wirkungsvolle Steigerungen herbeiführte, wie er ihn mit einer kleinen Liebesepisode reizvoll durchwob, all das lässt den feinsinnigen, bühnengewandten Dichter erkennen. Von trefflicher Wirkung ist auch die Einbeziehung einer reichen Zahl Klopstockscher Zitate, durch die das Ganze in der Diktion wie aus der Mitte des 18. Jahrhunderts herausgeboren erscheint.

Wie seine österreichischen Landsleute Schubert und Bruckner ist auch Reiter eine echte Musikantennatur und als solche von einer gewinnenden Ehrlichkeit. Die Einfachheit und schlichte Natürlichkeit seiner Musik wirkt in unseren Tagen doppelt angenehm. Überall merkt man es, dass sie ihren Quell im tiefsten Grunde des Herzens hat, der berechnende Verstand ist zu einem bedeutend geringeren Teile an ihr beteiligt. In der Melodie liegt Reiters stärkste Seite. In dieser Hinsicht weiss er oft sogar einen echt volkstümlichen Ton zu treffen. Bei alledem ist Reiter doch durchweg in gesunder Art fortschrittlich gesinnt. Sein Ausdrucksvermögen zeigt ihn als grossen Stimmungskünstler. Zartlyrische Stimmungen zu schaffen, sie wirkungsvoll zu vertiefen, liegt seiner Eigenart besonders gut. Dabei fehlt es ihm aber auch nicht an Kraft für dramatische Akzente und gross angelegte Steigerungen.

Mit voller Hingabe hatte sich Generalmusikdirektor Mikorey des Werkes angenommen, und sicherte ihm so einen vollen Erfolg. Unter den Darstellern zeichnete sich besonders Herr Nietan als Klopstock aus. Aber auch alle übrigen Mitwirkenden boten ihr Bestes. Mit vieler Sorgfalt hatte man sich die Gesamtinszene des Werkes angelegen sein lassen, zu der Prof. Hans Frahm prächtige neue Dekorationen zur Verfügung stellte. Die der Vorstellung beiwohnenden Autoren wurden durch die starken Beifallskundgebungen der Zuhörerschaft zu öfteren Malen vor die Gardine gerufen.

Ernst Hamann

Rundschau

Oper

Barmen

Kienzls „Kuhreigen“ übte auch bei den Wiederholungen im Februar auf das Publikum eine starke Anziehungskraft aus. Während der Faschingszeit trat neben Tannhäuser, Lohengrin, Götterdämmerung, Zauberflöte, Madame Butterfly und Tiefland die Operette merklich in den Vordergrund. Namentlich machte sich die moderne Operette (keusche Susanna, polnische Wirtschaft, Zigeunerliebe, Graf von Luxemburg) recht breit. Der Direktion gereicht es zum Verdienst, dass sie auch die Pflege der besseren Operette sich angelegen sein lässt.

H. Oehlerking

Berlin

Vom Hofopern-Neubau. Das Hauptthema der Musikergespräche dieser Woche hatte den Neubau des Königl. Opernhauses zum Gegenstand. Durch die Verhandlungen im Abgeordnetenhause war die Frage akut geworden, und nachdem auf vielseitiges Drängen sogar eine öffentliche Ausstellung der Pläne erfolgte, wurde die Diskussion allgemein. So weit man bis jetzt Einblick in die Sache nehmen konnte, sind zunächst erst einmal die Architekten daran, ihr Wort zu reden; und das tun sie auch tüchtig. Denn was die Geheimkrämerei der Regierung mit dem „internen Wettbewerb“ zutage gefördert hat, darf sich eigentlich nicht im hellen Tageslicht sehen lassen. Selbst in der zweiten, noch engeren Konkurrenz ist nichts als leidliches Epigonengebilde hervorgebracht worden, bei dessen Anblick man sich immer wieder fragen muss, was denn eigentlich die von der Regierung Auserkorenen angefangen haben würden, wenn es keinen Schinkel gegeben hätte. Vorläufig sieht es nun so aus, wie wenn zwei Entwürfe in einen verbaut werden sollen, dessen Ausführung einem routinierten, aber auch gänzlich erfindungslosen Regierungsbaumeister übertragen werden dürfte. Wenn nicht alles täuscht, so bekommen wir in dem neuen Gebäude im Tiergarten ein Kunstwerk von derselben erhebenden Durchgeistigung und dem gleichen markanten Ausdruck des künstlerischen Strebens unserer Zeit, wie es schon in der Siegesallee ein für alle Male so herrlich dokumentiert worden ist. Das genügt doch sicherlich für Berlin.

Die Quo vadis?-Sünden der Kurfürstenoper scheinen doch etwas schwer auf dem Gewissen von Direktor Moris gelastet zu haben. Vielleicht auch auf dem Kassenetat. Denn er hat uns am Freitag eine ganz famose Neueinstudierung von Smetanas Oper „Die verkaufte Braut“ geboten. Gerade in diesem Werk findet der rege realistische Regiegeist Moris' ein dankbares Betätigungsfeld. Er setzte uns zwar etwas derbe, aber doch auch wiederum sehr sicher herausgearbeitete Charaktere in Kezal (Artur Pacyna, ausserordentlich intelligent und gesanglich hervorragend), Wenzel (Hans Siegfried, ergötzlich dämlich, täppisch und virtuos stotternd) und Springer (Richard Selle, ein Zirkusdirektor, der noch heute auf dem Lande die glänzendsten Geschäfte machen müsste) vor. Die Marie Tania Oumiroffs nahm sich sehr nett, adrett und reizvoll aus, während Kurt Frederich (Hans) diesmal als Sänger besser zur Geltung kam wie früher, aber etwas erlernt spielte. In den übrigen Rollen hielten sich durchweg beachtenswert Egon Hefter (Kruschina), Paula Weber (Kathinka), Willy Kaiser (Micha), Anna Seebold (Michas Frau) und Helene Selia (Esmeralda). Ganz besonders zu loben ist die Chorregie, die dafür sorgte, dass das ländliche Festtagstreiben neben der Haupthandlung beständig weiterging und das Bühnenbild sehr nahe an der Wahrscheinlichkeit blieb. Franz Rumpel setzte gleich an die Ouvertüre sein und des Orchesters bestes Können, das sich während der Vorstellung durchaus auf gutem Niveau hielt. Die originellen volkstümlichen Tänze bekundeten ein selten anzutreffendes choreographisches Stilgefühl der Ballettmeisterin Irma Bataky. Unter solchen Bedingungen Smetanas frühlingsfrisches Meisterwerk zu hören, macht sicherlich Jedem Freude. Der Beifall deutete direkt darauf hin, dass Direktor Moris nun wieder einen Schlager hat.

H. W. Draber

Elberfeld

Der Spielplan erfuhr durch die Einstudierung von Samson und Dalila, der Zauberflöte, der lustigen Weiber und besonders durch die Erstaufführung der „Barbarina“ eine wertvolle Bereicherung. Da das letztere Werk in unserer Zeitschrift bereits ausführlich besprochen wurde, genügt es, zu berichten, dass dem Autor auch bei uns ein ungeteilter Erfolg beschieden war. Neitzel führte uns hier selbst seine „Barbarina“ mit jugendlichem Temperament vor. Die einzelnen Rollen waren bei den Solisten ohne Ausnahme gut aufgehoben: E. Hansa: Titelrolle, A. Würthele: Cocceji, M. Otto: Lord Stuart, A. Kettner: Giuletta, Birrenkoven: Rösike. Die Zuschauer bereiteten Komponisten und Mitwirkenden lebhaften Beifall.

Heubergers Operette „Das Baby“ vermochte nicht recht zu zünden, was allerdings wohl zum Teil in einer nicht völlig ausreichenden musikalischen Vorbereitung seinen Grund gehabt haben mag. Holm-Stuttgart trat erfolgreich als Gast auf in der Zauberflöte, Walküre und den lustigen Weibern.

H. Oehlerking

Leipzig

Die Strausswoche im Neuen Theater vom 27. Februar bis 2. März rückte die Verdienste des mit dem zweiten Abend, der Elektra, aus seinem hiesigen Verhältnis scheidenden Leiters der Oper, Dr. Hans Loewenfeld, nochmals in das hellste Licht. Nicht minder die der Direktion Volkner, die in der Ausstattung von Elektra, Rosenkavalier und Feuersnot Stilvolles und Hervorragendes geboten hatte, und des unermüdlichen musikalischen Leiters Pollak. Der Hauptanteil des Interesses konzentrierte sich natürlich auf die für den Zyklus als örtliche Neuheit einstudierte „Feuersnot“. Unserer Bühne ist es zu danken, dass sie mithalf den Bann durchbrechen, der lächerlicher und höchst bedauerlicher Weise den Treffer ins Schwarze, den Text und Musik dieses genialen Einakters darstellt, dem grössten Teil des deutschen Theaterpublikums vorenthält. Die Oper schlug hier mit ihrer köstlichen Frische des Ganzen, dem reichen und bewegten vokalen Teil und der wunderbaren Instrumentierung geradezu zündend ein; die Hervorrufe aller Beteiligten, einschliesslich Dirigenten, Spielleiters und Direktors wollten kein Ende nehmen. Herr Buers als Kunrad erwies sich durch das Bedeutungsvolle in Tongebung, Deklamation

und Spiel als völlig der grossen Aufgabe gewachsen, das Stück in seiner einzigen grösseren Solopartie zu tragen, bestens unterstützt von der liebenswürdigen Diemut des Frl. Marx. Weitere Hauptfaktoren des Gelingens waren gleichfalls bestens zur Stelle: das Gelingen der ungewöhnlich schwierigen Chöre und Solistenensembles und das fulminante Klappen der wichtigen szenischen Effekte. Möge der lebensprühenden Oper noch eine Reihe voller Häuser beschieden sein; jedes Publikum ehrt sich, wenn es durch die verdiente Würdigung von so viel Geist, Witz und dabei doch tiefem Ernst, an dem Kampf des Lichtes gegen die Finsternis Anteil nimmt.

Bei den übrigen drei Abenden, „Elektra", „Salome" und „Rosenkavalier" ist zunächst die geniale Verwandlungskunst von Fräulein Sanden in den Titelrollen der erstgenannten, wie als Oktavian Rofrano hervorzuheben, dann die unheimlich wahre Klytemnestra der Frau Grimm-Mittelmann, Klinghammers charakter- und stimmungsvoller Orest, Frl. Bartschs mit blühender Schönheit des Tons und der Empfindung übergossene Chrysothemis, Buers' weihevoller Jochanaan und — auch hier sei der Charakterisierungskunst des Darstellers und Sängers besonders gedacht — sein derb wirkungsvoller Baron Lerchenau. In der wichtigen Rolle des Herodes musste leider wieder der ausgezeichnete Gast, Herr Bolz (Stuttgart) aushelfen, dessen Stil nicht ganz zu dem hiesigen der Salome passt. Möchte uns noch eine Reihe von Aufführungen dieses Werkes mit einem einheimischen Herodes und einer verbesserten Dekoration, vor allem einer weniger desillusionierenden südlichen „Himmelspracht" beschieden sein. Das Orchester, von so vielen Seiten in Anspruch genommen, leistete auch in diesem Zyklus wieder Hervorragendes. Dr. Max Steinitzer

Konzerte

Berlin

Der Philharmonische Chor unter Siegfried Ochs führte in seinem letzten Vereinskonzert Joh. Seb. Bachs „Hohe Messe" in Hmoll auf. Das Riesenwerk gehört zum ständigen Repertoire des Vereins, es erscheint damit fast alljährlich vor seinen Hörern. Unter diesen Umständen ist es so gut wie selbstverständlich, dass in der Wiedergabe der Chöre eine grosse Sicherheit herrscht und dass auch Verständnis für den geistigen Teil der Aufgabe bei den Singenden vorhanden ist. Die Chorleistung war bewundernswert, in Form und Ausdruck eine schier vollendete. Die Vokalsolisten, Frl. Eva Lessmann, Frl. Maria Philippi, Herr George A. Walter und Herr Hofopernsänger A. Stephani waren sichtlich bestrebt ihr Bestes zu geben; ganz ihren anspruchsvollen Aufgaben gerecht zu werden, war ihnen allerdings nicht immer gegeben. Um den orchestralen Teil machte sich das Philharmonische Orchester verdient: die obligaten Instrumentalpartien wurden von den Solisten des Orchesters den Herren J. Thornberg (Violine), A. Harzer (Flöte), A. Vonderbank und Chr. Sauerzweig (Oboi d'amore), Fr. Schweinitz und C. Leuschner (Fagotte), Osc. Schumann (Horn) und O. Feist (Trompete) vortrefflich ausgeführt. Der Orgelpart lag bei Herrn Bernh. Irrgang in bewährten Händen.

Eine technisch recht leistungsfähige, musikalisch gut gebildete Pianistin ist Frl. Fanny Weiland, die sich mit einem Klavierabend vorstellte. Als Hauptwerk hatte sie Beethovens Adur-Sonate op. 2 No. 2 im Programm, die sie sicher und verständnisvoll vortrug, mochte ihr die völlige Ausschöpfung des Gehaltes der Komposition auch noch nicht gelingen.

Der Violinist Henri Bloch brachte unter pianistischer Beihilfe von Herrn Otto Bake u. a. das Adur-Konzert von Mozart, die Dmoll-Suite von Bach und Saint-Saëns' „Havanaise" zum Vortrag. Herr Bloch hat noch an seiner Ausbildung zu arbeiten; sein technisches Können ist ansehnlich entwickelt bis zur absoluten Sicherheit aber noch nicht gediehen. Der Tongebung fehlt Schönheit und Sauberkeit, dem Vortrag Temperament.

Das Berliner Oratorien-Quartett (Charlotte Kimpel, Elisabet Christian, Paul Bauer, Otto Werth) gab ein Konzert, das, Kompositionen von Mozart, Händel, Verdi, Bruch und Brahms umfassend, recht erfreuliche Resultate zeitigte. Die Sänger, stimmlich sämtlich gut begabt, sind gut miteinander eingesungen, halten auf saubere Harmonie und Akkuratesse im Rhythmischen, sprechen den Text deutlich aus und schattieren und charakterisieren recht gut. So konnte man mit Vergnügen ihren verschiedenen Darbietungen, unter denen ich als besonders gelungen und eindringlich im Vortrag das „Benedictus" aus Mozarts Requiem und das „Domine Jesu" von Verdi hervorheben möchte, folgen.

Einen freundlichen Erfolg hatte die Sängerin Hildegard Krey mit ihrem Liederabend. Die Stimme, ein umfänglicher dunkelgefärbter Mezzosopran, ist schön, der Klangcharakter besonders in den höheren Lagen und bei mittlerer Tonstärke sehr sympathisch. Mit lobenswerter Deutlichkeit sprach Frl. Krey den Text und befleissigte sie sich einer möglichst sauberen Intonation, wie schliesslich der Vortrag Intelligenz und warmes Mitempfinden erkennen liess. Bemerkt sei, dass die junge Konzertgeberin mit Kompositionen von Brahms und R. Strauss einen durchaus sympathischen Eindruck machte.

Nicht das gleiche Urteil lässt sich über die Vorträge des Tenoristen Jan Trip fällen. Sein Tenor, der in der Höhe allerdings noch nicht recht ausgiebig ist, klingt sympathisch an; gegen die Intonation ist im ganzen nichts einzuwenden, auch nichts gegen die Deutlichkeit der Aussprache. Aber seinem Vortrag wusste der Sänger keinen besonderen Reiz zu verleihen: eine Reihe Gesänge von E. Wolf-Ferrari und P. Ertel, die ich hörte, sang er mit ziemlich gleichförmigem, mattem Ausdruck.

Von den beiden Konzertgebern, die sich im Choralionsaal hören liessen, der Sopranistin Chiarina Fino Savio und dem Harfenisten Luigi Maria Magistretti, erregte mir das letztere besonderes Interesse durch die glänzend virtuose Manier, mit der er seine ungewöhnlich voll- und schönklingende Harfe behandelte. Es war ein Genuss, dieser künstlerischen Produktion zu lauschen. Die Sängerin brachte altitalienische Gesänge von Giordani, Carissimi, Pergolesi und Lieder von Grieg und Sibelius zu Gehör; sie vermochte durch irgendwelche besonderen Vorzüge nicht zu bestechen.

Im Klindworth-Scharwenkasaal debütierte die Sopranistin Elisabeth Jäger, die durch die Schlichtheit und Natürlichkeit ihrer Vortragsweise für sich einnahm. Ihre Stimme ist weder sehr ausgiebig noch sonderlich modulationsfähig, aber von angenehmem Klangcharakter. Frl. Jäger sang Lieder und Gesänge von Herm. Goetz, Wagner, H. Wolf, R. Philipp, Schumann und ihrem Begleiter Jennö Kerntler.

Adolf Schultze

Einen für den Monat März vielversprechenden Anfang machte der Klavierabend von Maria Carreras. Ihre Kunst zeigt stark individuelle Prägung und ihr grosses Können tritt in den Dienst eines ebenso temperamentvollen wie grosszügigen Erfassens der künstlerischen Werte. So gestaltete sie die Wandererfantasie wie aus einem Guss, während sie in dem liebenswürdigen Vecchio minuetto von Sgambati auch der musikalischen Kleinkunst mit Erfolg opferte. Leider ist von Leo Podolski minder Gutes zu berichten. Pianistische Anlagen offenbarte er zweifellos, in einigen Chopinschen Etüden kam es zu recht achtbaren technischen Leistungen, aber sein Pedalgebrauch ist derartig unerträglich, dass sein Spiel, bevor hier nicht Abhilfe geschaffen wird, künstlerisch nicht diskutabel ist. Dass man der Kunst Emil Freys an seinem 2. Klavierabend nicht so recht froh werden konnte, lag an seinem bunt durcheinander gewürfelten Programm, das nicht weniger als 7 Komponisten zu Worte kommen liess. Er ist ja gewiss anzuerkennen, wenn Künstler darauf ausgehen, Neuland zu entdecken und sich zum Wortführer selten gehörter Musik machen, aber ein gewisses Stilgefühl sollte auch hier obwalten. Nach den grandios gespielten Händel-Variationen die gekünstelten Tonpoesien eines Medtner anhören zu müssen, bedingt eine Akkomodationsfähigkeit, welche an Kritiklosigkeit grenzt. Wollte man den Pianisten Paul Weingarten nach der Interpretation der Sonate op. 111 von Beethoven beurteilen, so würde man seiner künstlerischen Individualität nicht ganz gerecht. Seine Domäne ist das Fantasiestück. In einer Dvořák-Nummer (vom Konzertgeber für Klavier 2 händ. zum Konzertvortrag eingerichtet), auch in Schuberts Scherzo op. 53 und in den Brahms-Walzern entfaltete der Künstler soviel echtes Musikertum, dass er vom Publikum mit Recht lebhaft bedankt wurde. K. Schurzmann

Freiburg i. B.

Unsere Konzertsaison ist vielleicht nicht so dicht besetzt, wie in anderen Städten, dafür bietet sie unter Wegfall des Entbehrlichen immer noch eine Fülle von Kunstgenüssen, die imstande sind, den Bedarf des musikliebenden Publikums zu decken. Es wären in erster Linie zu nennen: Die von Herrn Harms arrangierten Künstlerkonzerte und die Solistenkonzerte, deren Arrangement die beiden Musikhäuser: Ruckmich und

Liebers haben. Dann ist in den Konzerten des Oratorien- und des Männergesang-Vereins Gelegenheit geboten, gute und tüchtig ausgeführte Chorwerke zu hören. Unter Anna Hegner als Primgeigerin erfährt die Kammermusik eine gediegene und künstlerisch-rationelle Pflege. Das Freiburger, städtische Orchester ist mit Sinfoniekonzerten vertreten, und im Musentempel der Stadt hört man so manches Gute in der Oper. In gedrängter Kürze und unter Auswahl des Interessantesten möge hier meine erste Konzertschau folgen. Der November-Monat brachte eine stattliche Reihe von Konzerten. Als erstes verzeichnen wir den Seb. Bach-Abend mit den Herren Reger und Wolfrum am Klavier. Es wurden 4 Klavierkonzerte (ohne und mit kleiner Orchesterbegleitung) des Altmeisters gespielt. Trotz der gleichbleibenden Form, ermüdete das gewichtige Programm keineswegs, denn es brachte der unerschöpfliche Inhalt stets neue geistige Anregung. Das A moll-Konzert, prächtig, namentlich im Schlußsatz (alla breve) vorzüglich von Wolfrum interpretiert, löste starken Beifall aus. Im folgenden Konzert für 2 Klaviere in C moll exzellierten die beiden Künstler im schönen Wetteifer um die „Palme des Ruhmes", die beiden zuerkannt werden musste. Hörten wir hier vortrefflich Klavier spielen, so waren die Leistungen der Klaviervirtuosin, Frau Elly Ney, einer geistvollen Spielerin, ebenfalls durchaus bedeutende, ja hervorragende Kunstleistungen. Perfekte Technik, gereifte Auffassung, Energie, Temperament und Grazie; dabei solid-musikalisch als Kammermusik-Partnerin. Als Solosachen brachte Frau Ney Klavierwerke von Brahms: Ballade (op. 10), Capricco (op. 76) und zwei Walzer (op. 39) zum Vortrag. Auf einen hier einsetzenden warmen Beifall gab die Künstlerin noch einen „Ungarischen" (in D moll) von Brahms zu, der mit Verve und Elan herauskam. Das ist einmal eine Vollblut-Künstlerin. Im Kammermusik-Teil (sämtlich Brahmssche Werke, op. 33, op. 99) war als Cellist Herr Lennart von Zweygberg beschäftigt. Er verfügt über ein tüchtiges technisches Können, sein Ton ist modulationsfähig, davon der Künstler in einer (überlangen) Suite für Cello allein, von Seb. Bach, erfreuliche Proben gab. Eine mehr zu innerer Reflexion geneigte Gemütsart. Ein psychologisch-interessantes Gegenstück zur impulsiven, fortreissenden Eigenart der Pianistin. Dann hatten wir hier Willy Burmester (11. Nov.). Neues kann über diesen Meister des Geigenspieles kaum gesagt werden. Er spielte Beethoven (Kreutzer-Sonate) glatt, schön, aber ohne den Hintergrund, den hier Joachim vollendet zu schaffen verstand. Die grosse Inspiration fehlte. Im Burmesterschen Sinne war dieser Beethoven gelungen; in des Meisters Geiste ist er's nicht gewesen. Auf seiner Höhe stand der grosse Lyriker auf der Geige mit Mendelssohns Violinkonzert. Hier war er in seinem Element. Schwungvoll ist der 1. Satz gebracht worden; das Andante cantabile war eine Quelle des Wohllautes, und brillant schloss der Virtuos mit dem Finalsatz ab. Das war die Introduktion zu den Triumphen, die Burmester an diesem Abend noch feiern sollte. Denn jetzt kam eine Reihe von kleinen Stücken, die der unvergleichliche artiste en miniature entzückend spielte. Die erste Serie brachte Übertragungen aus der grossen Wiener Musikepoche (1714—1827); die 2. Serie enthielt Übertragungen von Tschaikowskys Tondichtungen. Alles in vollendeter, bekannt meisterhafter Ausführung, die einen Beifallssturm entfesselte. Man war erst nach dem Anhören der Schumannschen „Träumerei" eines andauernden Applaudierens müde. Einen feinsinnigen, tüchtigen Pianisten, zugleich einen vorzüglichen Begleiter, lernten wir in Herrn Schmidt-Badekow (Berlin) kennen. Auch als Solist leistete der Künstler in Stücken von Kaun, Scriabine und Ant. Rubinstein ganz Hervorragendes.

V. Em. v. Mussa

Graz

Seit Jahren ist die Orchesterfrage der wunde Punkt des Grazer Konzertlebens. Allgemach hatte der steiermärkische Musikverein seine durch viele Jahrzehnte gepflogenen Sinfoniekonzerte aufgegeben und sich immer mehr dem Schulwesen zugewandt, — das in völkischer Begeisterung gegründete städt. Orchester mit Martin Spörr an der Spitze wurde nach etlichen Sturm- und Drangjahren von den Vätern der Stadt schnöde im Stiche gelassen, und so blieb einzig und allein das Opernorchester, dessen Verwendung im Konzertsaale von der Laune des Theaterdirektors abhing. Vergeblich war das Streben des Orchestervereins gewesen, die leidigen Orchesterverhältnisse in geordnete Bahnen zu bringen.

Nun scheint endlich mit dem neuen Bühnenleiter Julius Grevenberg der Mann gekommen zu sein, der es mit der Lösung unserer Orchesterfrage ernst nehmen will. Er erhöhte die Leistungstüchtigkeit des Opernorchesters durch entsprechende Verstärkung und gab dem Orchester eine gewisse Selbständigkeit, mit der es nun in der Lage ist, allmonatlich ein Sinfoniekonzert zu Gunsten des Ferienfonds der Musiker zu geben und ausserdem sich noch bei anderen Veranstaltungen zu beteiligen. Grevenberg hat sich durch diese kunstfreudige, opferwillige Tat die Grazer Musikfreunde zu grossem Danke verpflichtet. Bei den Sinfoniekonzerten, die bisher glanzvolle Aufführungen alter und neuer Meisterwerke, von Haydn bis Strauss, brachten, bewährte sich Opernkapellmeister O. Posa als ein hervorragender, Plastik und Dynamik beherrschender Dirigent.

Redlich mühte sich um die Förderung der Orchesterverhältnisse der Deutsche Konzertverein mit seinen strebsamen Dirigenten Professor Meissl und Lemberger. Der vornehmlich aus Akademikern bestehende Verein gab mit schönem Erfolge ein „Konzert unter dem Weihnachtsbaume" mit stimmungsreichen Orchester- und Gesangswerken und führte die Begleitung zu einem Konzerte des temperamentvollen italienischen Geigers A. Serato aus, ein Wagnis, das jedoch glückte.

Ernster künstlerischer Geist wehte aus der stilvollen Wiedergabe des „Weihnachtsoratoriums" von Bach durch den Singverein unter Sangwart Franz Weiss. Unsere vortreffliche Primadonna Fanni Pracher, Frl. v. Karajan und die Herren Legat und Pampichler sangen die Soli; sorgsam studiert waren die stark besetzten Chöre und tadellos begleitete das Opernorchester. Schönen künstlerischen Erfolg erzielte Franz Weiss auch als Chormeister des Männergesangvereins, der diesmal vornehmlich vaterländische Tondichter berücksichte. So kamen Chorwerke von Rudolf Wagner, Rudolf Weis v. Ostborn, Kamillo Horn, Josef Reiter, Roderich v. Mojsisoyics, beifälligst aufgenommen, zu Gehör. Leopold Suchslands Chor „Meerfahrt", ein klar aufgebautes, stimmungsreiches Werk, erlebte seine Uraufführung und fand wie S. v. Hauseggers „Der arme Kunrad", ein Stimmungsbild aus der Not des württembergischen Bauernbundes im Jahre 1525, lebhafte Anerkennung.

Unter dem Leitgedanken „Ein Stück Nachtpoesie in Töne" führte Dr. Julius Weis v. Ostborn mit dem deutsch-akad. G. V. Gothia in den Rahmen passende Werke von Roland Lass, Hutter, Heuberger, Schubert, Bruckner und Marx vor. Besondere Aufmerksam erregte die Uraufführung des Marxschen Männerchores „Abendweise" mit Begleitung von Blasinstrumenten, Pauken und Orgel. Angelehnt an eine alte Weise, von der Solotrompete gebracht, löste die harmonisch feingeratene Tondichtung grosse Wirkung aus. Stramm hielt sich unter Ehrenchormeister V. Ortner der Grazer Männerchor, der u. a. Podbertskys grossangelegten Männerchor „An den Nordsturm" und Josef Pembaurs „Die Wettertanne", ein tonmalerisch reich ausgeschmücktes Chorwerk mit Orchesterbegleitung, als Neuheiten voll zur Geltung brachte.

Der R. Wagner-Verein stellte sich mit einer „Schillerfeier" ein, bei der M. Plüddemanns selten gehörte Ballade „Der Taucher" gesungen wurde. Anregende Kammermusikabende waren der bewährten K.-M.-Vereinigung Kuschar und der Schule des steierm. Musikvereins zu danken. Bei einem Orgelkonzerte des hervorragend tüchtigen Alois Kofler kamen auch die Werke des Wiener Tonmeister Kamillo Horn, dessen gehaltvolle Lieder und Klaviersachen immermehr den deutschen Konzertsaal erobern, zu begeisterter Würdigung.

Liederabende gaben Baron Kulmer, Olga Nowotny, Hanna Rauscher und Johanna Pollegeg. Im weiteren Sinne konnten den heimischen Kunstkräften Marie Soldat-Roeger und Guido Peters zugezählt werden. Die berühmte Geigerin aus Joachims Schule enthusiasmierte ihre Landsleute mit dem im Geiste ihres klassischen Meisters gespielten Beethoven-Konzerte unter Begleitung des Winderstein-Orchesters, und Guido Peters spielte mit dem Fitznerquartett sein neues Klavierquartett, ein anziehendes, frei geformtes, fantasiereiches Werk mit einem bestrickenden Scherzo, das besonders stürmisch aufgenommen wurde.

Eine Überfülle von Konzerten lieferten auswärtige Künstler oder richtiger gesagt deren Agenten und „Konzertdirektionen". Die vom Orchesterverein angeregte Konzertreform, das künstlerische Bedürfnis und auch die materielle Leistungskraft des Publikums in Einklang mit den Veranstaltungen zu bringen, war durch die Hochflut des wandernden Virtuosentums gründlich gescheitert. So erschienen, allerdings vielfach freudig begrüsst, Konzertgrössen, wie die Pianisten Lamond, Grünfeld, Pauer, Lalewicz, Dohnanyi, Lindsay, die Geiger Culbertson, Serato, Weinmann, Burmester und Steffi Geyer, die Sänger Jörn, Heinemann, Naval, Slezak und Viktor Heim (letzterer hatte mit seiner phänomenalen Atemtechnik und seiner meisterlichen

Kunst derartigen Erfolg, dass er ein zweites Konzert gab), ferner Laura v. Wolzogen, Klotilde Wenger, Ida Isori, Lula Mysz-Gmeiner, das Terzett Brünner, das Koschatquintett u. a. Kammermusikalische Genüsse boten Pablo Casals unter Begleitung der tüchtigen heimischen Pianistin Elsa Burger, das Quartett Fitzner und das russische Trio. Prof. Hans Winderstein erzielte mit dem Leipziger philharmonischen Orchester grosse künstlerische Erfolge. Julius Schuch

Halle a. S.

Nun haben wir hier auch Beethovens „Jenaer Sinfonie“ gehört. An ihrer Echtheit ist wohl kaum zu zweifeln, und so verdient das melodisch reizvolle, prächtig klingende Werk aus menschlichen und historischen Gründen unser wärmstes Interesse. Kapellmeister Mörike hatte für den kleinen Nachkömmling viel Liebe übrig, hielt auf Klarheit im Aufbau wie auch auf ausdrucksvolles Spiel. Das Stadttheater-Orchester liess es leider etwas an klanglicher Delikatesse fehlen. Mozarts köstliche Haffner-Serenade und solistische Gaben des rühmlichst bekannten Felix Senius ergänzten das Programm. Ein weiteres Konzert mit Berlioz' Harold-Sinfonie, Webers Freischütz-Ouvertüre und R. Strauss' Bläsersuite zeigte das Stadttheater-Orchester von sehr vorteilhafter Seite. Als Solistin holte sich Edyth von Voigtländer mit dem Violinkonzert von Brahms einen grossen Erfolg.

Die Winderstein-Konzerte gehören hier zu den erlesensten Genüssen. Das Orchester entfaltet wirklich in allen Gruppen viel Glanz, Wohllaut und Klangschönheit, und Prof. Winderstein muss als ein schwungvoller, den verschiedenen Stilen mit gleicher Liebe entgegenkommender Dirigent gelten. Jüngst bot er fein ausgearbeitet und poetisch empfunden die D moll-Sinfonie von Schumann sowie das Adagio aus Bruckners Streichquintett. Tel. Lambrino zeigte sich mit Tschaikowskys B moll-Konzert als temperamentvoller, gross gestaltender Pianist.

Zu einem musikalischen Ereignis wurde ein Konzert des Berliner Klingler-Quartetts. Die Künstler spielten ein gewähltes Programm: Schuberts D moll-Quartett, Beethovens Streichtrio op. 9 Nr. 1, Brahms' A moll-Quartett und lösten ihre Aufgaben mit tiefem Ernste. Joachimscher Art und Auffassung fühlte man sich nahe. Im Hinblick auf Verschmelzung und Unterordnung bildet das Klingler-Quartett ein ideales Ensemble. Der Primgeiger ist hier auch wirklich der geistige Führer, wie es sein soll.

Die Robert Franz-Singakademie brachte erstmalig Peter Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad“ zu konzertmässiger Aufführung und zwar in der klangvoll-glänzenden Bearbeitung von Felix Mottl (Verlag C. F. Kahnt Nachf.). Als Seele des Ganzen stand Kgl. Musikdir. Alfred Rahlwes am rechten Platze. Seine von ernst-künstlerischem Willen und musikalischer Intelligenz zeugende Art, das Kunstwerk geistig zu durchdringen und in Klarheit und ruhigem Aufbau erstehen zu lassen, imponierte auch diesmal. Es zeigte sich von neuem, dass der Verein in diesem sympathischen Künstler eine vortreffliche Dirigentenkraft gewonnen hat. Der Chor liess es nicht an sinngemässer Deklamation, musikalischer Sicherheit, edlem Klang und abgetönter Vortragsweise fehlen. Nur was die Reinheit anbetrifft, blieben einige Wünsche offen. Die Solisten — Erik van Horst (Kalif), Anton Kohmann (Mustapha, Nuredin), Marg. Bruger-Drews (Margiana), Alice Aschaffenburg (Bostana), Kammersänger F. Schwarz (Barbier) — leisteten zum Teil Ausgezeichnetes. Das Stadttheater-Orchester erwies sich als äusserst schlagfertiger Instrumentalkörper.

Ein Bachkonzert veranstaltete der Pauluskirchenchor aus Anlass der hier tagenden Missionskonferenz. Instrumentale und vokale Darbietungen wechselten, ein ganzer Stab von Solisten — besonders seien die stimmbegabte Sopranistin Gertrud Freygang und der Leipziger Straubeschüler Hans Köhler genannt — trat in Tätigkeit. Als Hauptwerke hoben sich aus dem Programm die Kantaten „Sie werden aus Saba alle kommen“ und „Du Hirte Israels, höre“ hervor, die recht anerkennenswert wiedergegeben wurden. Der Dirigent des Chores, Organist Carl Boyde, hat sich mit seinen volkstümlichen Veranstaltungen um das kirchenmusikalische Leben schon manches Verdienst erwerben. So auch von neuem mit diesem Konzert.

An Solistenkonzerten sind hervorzuheben: der Abschiedsliederabend von Susanne Dessoir, die noch einmal ihr kleines, selbstgewähltes Gebiet mit bekannter Meisterschaft vorführte und herzlich gefeiert wurde; ein anregender Balladenabend von Herrn. Gura, endlich ein Liederabend der hochintelligenten Altistin Anna Graeve.

Das Winterkonzert der studentischen Sängerschaft Fridericiana brachte in geschickter, den Bedürfnissen studentischen Singens ganz entsprechender Auswahl, Chöre teils mit, teils ohne Orchester von Schubert (Widerspruch), Goldmark (Frühlingsnetz), Mendelssohn, Dürrner u. a. Als Neuheit fand M. Oestens „Der Pilot“, ein melodisch sehr gefälliges und ansprechendes, die Gegensätze des Textes wirkungsvoll festhaltendes, im Orchesterpart massvoll farbenreiches Chorwerk mit glücklich eingefügtem Baritonsolo viel Anerkennung. Die Fridericianer hinterliessen in bezug auf Singfreudigkeit, musikalisches Verständnis und musikalische Schulung ausserordentlich vorteilhafte Eindrücke. Die solistische Kraft des Konzertes stellten sie aus ihren Reihen. Herr stud. phil. et mus. Johannes Hobohm, ein Schüler Jos. Pembaurs in Leipzig, stellte sich mit Schumanns Konzert A moll und zwei anspruchsvollen Lisztschen Stücken als ein ganz ungewöhnliches Klaviertalent vor, dem man guten Gewissens eine glänzende Zukunft voraussagen kann. Als Orchester bewährte sich die Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal nach jeder Richtung hin. Paul Klanert

Kopenhagen

In Deutschland wird man wohl gleich fragen: Wie spiegelte sich das Liszt-Jubiläum im Auslande wider? Was Kopenhagen betrifft, muss man leider antworten: Der Hundertjahrstag dieses Genius hat in unserem Musikleben sehr wenig Spur nachgelassen. Die Sache ist nämlich die, dass Franz Liszt als Komponist hier nur wenig gekannt oder anerkannt ist. Von seinen Klavierwerken hört man gern zum Schluss eines Virtuosenkonzerts ein paar Stücke an — als leckeres und kitzelndes Dessert — von den Sinfonischen Dichtungen werden ab und zu Les Préludes und Tasso in populären Konzerten gespielt. Das ist so zu sagen der ganze Liszt für Kopenhagen. Natürlich kommen die Klavierkonzerte, namentlich von fremden Virtuosen gespielt, hin und wieder vor. Sehr selten die h moll-Sonate. Ich erinnere mich, dass vor wenigen Jahren noch ein hervorragender ausländischer Klavierspieler mich fragte: „Kann man die Liszt-Sonate noch in Kopenhagen spielen?“ „Ja warum nicht? Ich glaube, die Mehrheit wird sie jetzt so ziemlich geniessen können“. — „Nein“, versetze der Künstler, „du hast mich missverstanden; ich dachte das Stück wäre bei Euch zu abgedroschen wie öfters bei uns“. In der Hinsicht konnte ich ihn also ganz beruhigen; aber der kleine Dialog mag die Stellung Liszts hier und in Deutschland illustrieren. Das Jubiläum wurde also in der Presse ganz kurz, ohne tieferes Eingehen oder — gar nicht besprochen. Im Konzertsaal kam Liszt ein paarmal zum Worte: Arthur Friedheim spielte im Tonkünstlerverein das Es dur-Konzert und gab einen eigenen Lisztabend, und der Musikverein führte zum erstenmal hier Bruchstücke aus Christus auf, wozu sich das Publikum ziemlich ablehnend verhielt. Bei dem Tonkünstlerverein war übrigens die Hauptnummer eine Erstaufführung von Bruckners B dur-Sinfonie (unter Louis Glass), die leider nicht im Stand war, die Kopenhagener recht zu fesseln. Der Musikverein feierte neben Liszt das Andenken Joh. Svendsens durch seine D dur-Sinfonie; dagegen scheiterte, wie es schien „aus inneren Gründen“, ein projektiertes Gedächtnis-Konzert der Kgl. Kapelle für ihren verstorbenen Chef. Schade!

Dass eine Parsifal-Aufführung unter Seeber v. d. Floe stattfand, hat schon eine Notiz der „Neuen Zeitschrift für Musik“ mitgeteilt. Es verhielt sich damit ganz eigenartig. Veranstalter war ein spezielles Komitee und viel Streit ging voraus. Herr Seeber von der Floe wollte sich mit dem Kopenhagener Orchester nicht begnügen und hat unter starkem Protest der hiesigen Musiker das Blüthnerorchester aus Berlin mitgebracht. Dann kamen am ersten Abend im Rathaussaal, wo wenigstens 2—3000 Zuhörer waren, Auszüge aus dem 1. und 2. Aufzug von Parsifal zur Ausführung. Unter den Solisten zeichnete sich allein Herr Werner-Engel (ein deutscher, hier bisher unbekannter Sänger) aus. Am folgenden Abend wurden im Konzertpalais, wo kaum die Hälfte von Zuhörern dabei waren und sein konnten, erst Bruchstücke aus dem 2. Akt und zwar in keiner Hinsicht befriedigend aufgeführt, um dann mit Amfortas Klage (als Wiederholung vom ersten Abend) zu schliessen. Ob eine derartige Parsifal-Vorführung in Deutschland „passieren“ würde, ist wohl zweifelhaft, ob sie irgendwie verdienstlich ist, mag dahingestellt bleiben. Künstlerisch-respektvoll ist die jedenfalls nicht. Zu einem Blüthner-Orchester-Abend stellte sich Kapellmeister Carl Nielsen neben Herrn Seeber v. d. Floe und dirigierte seine Sinfonie

„Die vier Temperamente“. Die hohen Qualitäten des Blüthnerorchesters wurden mehr von Kennern als vom grossen Publikum gewürdigt. Hoffentlich kehrt das Orchester einmal unter günstigeren Umständen wieder. — Einen grossen Publikumerfolg hatte Safonoff, der in seiner pathetischen Weise wieder Tschaikowsky eindringlich werden liess. Zum erstenmale besuchte uns der prachvolle Techniker auf der Geige César Thomsen, zu seinem Konzert kam nur ein sehr kleines Publikum und die Rezensionen forderten zu keiner Wiederholung auf. Viel mehr Glück hatte der einheimische Geiger Peder Møller, der in einem eigenen Konzert mit Orchester Zeugnisse einer bedeutenden Virtuosität ablegte. Der „Dänische Konzertverein“ konnte durch seine einheimischen „Neuheiten“ leider weniger interessieren. Die Solistenkonzerte, die ganz zahlreich waren, aber keine „neue Namen“ brachten, nötigen zu keinem besonderen Berichte. William Behrend

Leipzig

Mit dem achten Philharmonischen Konzert bot Herr Prof. Winderstein einen glanzvoll verlaufenen Beethovenabend. Ausser der F dur-Sinfonie hörte man mit Interesse eine Wiederholung der sogenannten Jenaer Sinfonie, jenes jetzt vielberedeten „Jugendwerkes“, das wohl kaum aus Beethovens Feder stammt. Innere Anzeichen einer Echtheit habe ich nicht entdecken können. „Gelehrten“ Herausgebern ist in künstlerischen Angelegenheiten nicht zu trauen. Diese Sinfonie ist so hübsch und harmlos in jeder Beziehung, dass sie irgend ein dörfischer Haydn-Nachahmer komponiert haben kann. Als Solist des Beethovenabends wirkte Konrad Ansorge mit (Klavierkonzerte G- und Es dur), einer der ernstesten und gereiftesten Künstler, denen man heutzutage (wie selten!) begegnen kann.

Eine würdige Aufführung von Bachs Johannespassion fand am Busstag in der Thomaskirche durch den Bachverein unter Prof. Straubes sicherer und schwungvoller Leitung statt. Besonders Chor und Orchester zeichneten sich aus. Über das Werk selbst und seine Rangstellung innerhalb des Bachschen Kreises sind wohl die Meinungen geteilt. Uns will es scheinen, als ob die Matthäuspassion durch keine andere verdunkelt werden könne. Es war etwas „Zeitliches“ an Bach, dass er überhaupt mehr als eine Passion komponieren konnte. Selbstverständlich bleibt es trotzdem sehr verdienstlich, hin und wieder die anders geartete Johannispassion vorzuführen. Zu nennen sind noch mit Anerkennung die Solisten: Eva Lessmann, Martha Stapelfeldt, W. Rosenthal, M. Seiffert (Klavier), G. Deetjen (Orgel) und Mitglieder des Städtischen (Gewandhaus-) Orchesters.

♯

Der zweite Klavierabend des einheimischen Pianisten Sándor Vas machte einen wesentlich günstigeren Eindruck als der erste dieses Konzertwinters. Der Vortrag des Spielers war durchgeistigter, feiner abgewogen, seine Technik wieder ausgefeilter und ziselierter. Der junge Künstler treibt auch weiterhin eine anerkennenswerte Programmkultur, und zwar möchte ich darunter nicht bloss die äusserliche Seite der chronologischen und sonst gut passenden Zusammenstellung begriffen wissen, sondern auch das Bestreben, vom Schematismus abzuweichen, von den bekannten Komponisten nämlich nicht immer bloss das Alltägliche auf den Konzertzettel zu setzen. Das konnte schon für die B dur-Humoreske von Schumann, musste aber noch mehr für Chopins Polonaise-Fantasie in As dur gelten. Beide Werke gelangten zu eindringlicher Wiedergabe und liessen sehr vorteilhafte Schlüsse auf die musikalische Intelligenz des Konzertgebers ziehen; nur hätte man bei Schumann hier und da etwas mehr davidsbündlerische Verschleierung der Absichten, bei beiden stellenweise eine deutlichere Herausschälung des Melodiekerns wünschen mögen. Die beiden genannten umfangreichsten Nummern der Vortragsfolge wurden von einer Bachschen Suite, einigen Stücken Skrjabins, der trotz allen Suchens sich selbst nicht finden will, und Strauss-Tausigs Valse-Caprice „Man lebt nur einmal“ umrahmt. Diese machte, wie sichs gehört, den „Kehraus“ des Konzerts und wird ganz mit Recht trotz dem verächtlichen Lächeln der Besserwisser als gesunde Kost immer wieder gern gehört.

Im Vertrauen auf den guten Ruf, den der Pianist Mark Hambourg im Ausland geniessen soll, ging ich voll hochgespannter Erwartung hin in ein Konzert. Um so grösser war meine Enttäuschung. Dass er technisch Aussergewöhnliches leisten würde, davon war man vorher überzeugt. Immerhin muss demgegenüber konstatiert werden, dass er sich schon in dieser Hinsicht oft nicht wenig gehen liess. Dieses „sich gehen lassen“ drückte überhaupt seinem ganzen Spiel und Auftreten einen fatalen Stempel auf. Welche Eigenmächtigkeiten allein schon in Rhythmus, Takt und Dynamik, und zwar nicht bloss bei den Impressionisten Scott und Debussy, sondern vor allem bei Chopin, von dem gleich zwei Sonaten auf dem Programm standen. Und das alles berührte einen um so empfindlicher, als man hinter all der Unzulänglichkeit eine Persönlichkeit zu ahnen vermochte, die von einem leidigen Amerikanismus ganz in den Hintergrund gedrängt worden ist.

Am Busstage gelangte unter Dr. Göhlers Leitung durch den Riedelverein der Händelsche „Messias“ in der Alberthalle zur Aufführung. Der Dirigent stellte aufs neue die ihm eigenen vorteilhaften Qualitäten heraus: feinen Sinn für jeweilige Stileigentümlichkeiten, nur selten getrübte Präzision der Führung und straffes Zusammenhalten der Sänger und Instrumentalisten. Nur wären ein paar zu eilige Tempi und der oft allzu aufdringliche Klang der dreifach besetzten Cembali zu beanstanden gewesen. Dass die Orgel, die von Herrn Max Fest gespielt werden sollte, fehlte, wird wohl an einem technischen Mangel derselben gelegen haben. Unter den Solisten (Frau Tilly Cahnbley-Hinken, Frau Berta Grimm-Mittelmann, die Herren Paul Reimers und Friedrich Plaschke) leisteten besonders der Sopran und der Bass Vorzügliches. Die beiden Mittelstimmen schienen in rein gesanglicher Hinsicht nicht ihren guten Tag zu haben, machten das aber durch eine äusserst verständige Unterstreichung des Musikalischen so gut wie quitt. Chor und Orchester (die verstärkte herzogliche Hofkapelle aus Altenburg) hielten sich auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit.

Die Kunst des noch jungen Geigers Jan Prosteau, eines Schülers von Jenö Hubay, liegt noch sehr im Argen. Weder technisch noch musikalisch vermag sie vorläufig — trotz manchen guten Anlagen — auch nur mässig gestellten Anforderungen zu genügen. Sein Vortrag ist fast durchgängig auf ein monotones Mezzoforte eingestellt, sein Ton ungleichmässig und des öfteren von unangenehm pfeifendem Beiklang. Und da es sich mit seinem musikalischen Empfinden noch nicht besser verhält, so konnte man froh sein, dass der Konzertgeber sein Programm nicht mit innerlich anspruchsvolleren Werken belastet hatte: Ausser den üblichen leichter wiegenden Kostproben des Schlusses gab es Tartinis Teufelstriller-Sonate und ein Konzert von Vieuxtemps. Wer mochte es da dem begleitenden Herrn Max Wünsche (der sich im übrigen dem Solisten gewandt anschmiegte) verdenken, dass er sich bei dem Konzert des französischen Komponisten, um die nötige variatio delectans hineinzutragen, ein bischen zu eigenmächtig auf dem klangreichen Blüthner „auslebte“? Dr. Max Unger

Wien

Wie sehr sich das geistige Niveau der alle Sonntage nachmittag im grossen Musikvereinssaale stattfindenden Populär-Konzerte des Wiener Konzertvereins gehoben hat, bezeugt die Tatsache, dass man dem ständigen Publikum dieser Veranstaltungen am 18. Februar mit grösstem Erfolg Bruckners siebente Sinfonie (E dur) darbieten konnte. Bekanntlich in jeder Hinsicht ein Riesenwerk, das schon durch den komplizierten polyphonen Bau an die musikalische Bildung, Fassungskraft und Aufmerksamkeit der Hörer ausserordentliche Anforderungen stellt. Und siehe, das „volkstümliche“ Publikum bestand dabei aufs beste, es applaudierte so begeistert, dass die trefflichen Musiker (allerdings in diese grosse Aufgabe eingespielt wie vielleicht kein zweites Orchester!) sich nach jedem der vier Sätze von ihren Sitzen dankend erheben mussten und der ausgezeichnete Dirigent M. Spörr zuletzt wiederholt stürmisch gerufen wurde.

Ähnliche Ovationen empfing Oskar Nedbal, als er am 29. Februar an der Spitze des Tonkünstler-Orchesters dasselbe geniale Werk aufführte. Es galt durch diese Bruckner-Aufführung für Nedbal eigentlich eine künstlerische Scharte auszuwetzen. Er hatte nämlich schon am 21. Januar 1909 Bruckners Siebente an derselben Stelle dirigiert, aber damals wurde man grösstenteils enttäuscht. Von einem so überzeugten, ja begeisterten „Brucknerianer“ (und als solcher hatte sich Nedbal schon vor seiner Übersiedlung nach Wien als Dirigent der philharmonischen Konzerte in Prag gezeigt), war man doch berechtigt, künstlerisch Ausgefeilteres, klarer Disponiertes zu erwarten. Statt dessen hörte man zwar eine sehr temperamentvolle, aber viel zu flüchtige, übereilte Wiedergabe, deren ungünstiger Totaleindruck nunmehr der im edelsten Sinne ehrgeizige Dirigent nach drei Jahren durch die in neun (!) Proben sorgfältigst vorbereitete letzte Reprise glänzend wettmachte. Sie stand der von F. Löwe am 14. Februar gelegentlich der Enthüllung des neuen Brucknerdenkmals in der Universität

dirigierten weder technisch noch geistig irgendwie nach. Jemand bemerkte: Löwe (der freilich nach wie vor der berufenste Bruckner-Interpret bleibt) und Nedbal wären ihm als Dirigenten der gewaltigen Siebenten wie zwei grosse Schachspieler vorgekommen, die bei einem Meisterturnier, jeder ihr bestes gebend, mit einem glänzenden „Remis“ endigten. Ob es von Nedbal gerade ein glücklicher Gedanke war, am 29. Februar, unmittelbar den rauschenden, eminent aktuell wirkenden Prachtklängen der Brucknerschen Siebenten ein in Zeichnung und Forte dagegen doch ungemein bescheiden erscheinendes, wenn auch freilich sehr liebenswürdiges klassisches Werk wie Mozarts Violinkonzert (Nr. 5 A dur) folgen zu lassen, muss wohl bezweifelt werden. Indes das vorzügliche Spiel des Solisten, Fritz Kreislers (der sich freilich erst in den effektvollen Joachimschen Kadenzen so recht zeigen konnte), versetzte das Publikum doch mehr in die rechte Stimmung, so dass es an den genialen kleinen Überraschungen des Finales wohl einen ungetrübten Genuss haben mochte. Jedenfalls war Kreisler mit der lieblichen Mozart-Schöpfung eine ungleich dankbarere Aufgabe zugefallen, als er sie ein paar Wochen vorher hier mit dem neuen (schwülstigen, mehr phrasen- denn gedankenreichen) H moll-Konzert von Elgar zu lösen hatte; ein so recht „invita Minerva“ geschriebenes Werk, das selbst ein Grösserer: Eugène Ysaye unserem Publikum kürzlich nicht geniessbar zu machen wusste.

Welche Stürme von Beifall entfesselte dagegen Ysaye, als er mit Pablo Casals das Doppelkonzert für Violine und Violoncell von Brahms spielte! So bis in die kleinste Note vollendet und durchgeistigt hatte man diese mit Ausnahme des liedartigen Adagios nicht eben leicht zugängliche Komposition hier noch nicht gehört. Selbst bei der ersten Wiener Aufführung — in einem philharmonischen Konzert von 1888 — nicht, obwohl damals ebenfalls zwei Künstler allerersten Ranges und zugleich ausgesprochene Vertrauensmänner Brahms', J. Joachim und R. Hausmann, solistisch mitwirkten, die trotzdem der Novität nur einen schwachen Achtungserfolg verschafften. Es fehlte diesen beiden illustren Spielern doch das Impetuose, unmittelbar das Publikum mit sich fortreissende, das diesmal von Ysaye und Casals ausging. Als ganz hervorragenden Cellisten hat sich letzterer kürzlich auch wieder an einem Sinfonieabend des Konzertvereins gezeigt, Schumanns selten gehörtem (in den Händen schwächerer Spieler einfach verlorenem) Violoncellkonzert op. 129 (A moll) besonders in dem zauberhaft gespielten Adagio zu einer Wirkung verhelfend, die den durchweg edel gedachten, aber doch nicht mehr volle Schaffensfrische verratenden Spätwerken bisher in Wien nicht vergönnt war. Dass er als Bach-Spieler fast ohne Rivalen dasteht, offenbarte der spanische Gast an diesem Abend noch weiterhin durch den kongenialen Vortrag der (unbegleiteten) Violoncellsuite Nr. 2 in D moll.

Das alljährlich stattfindende Konzert der Wiener Mozart-Gemeinde (zugunsten eines künstlerischen und pädagogischen Zwecken dienenden, in Salzburg zu erbauenden grossen Mozarthauses) wurde diesmal von dem neuen Direktor des Salzburger Mozarteums, Paul Gräner, geleitet, der sich in Wien als Komponist stimmungs- und gehaltvoller Kammermusik einen geachteten Namen erworben.

Als Dirigent war er uns noch fremd und hat sich nun auch in dieser Eigenschaft am 1. März durch seine ebenso feinfühlige wie energische Interpretation von Mozarts grosser G moll-Sinfonie (Köchel 356), das vielleicht schönste der berühmten Brandenburgischen Orchesterkonzerte von J. S. Bach (in G dur) und einer selbstkomponierten Sinfonie (D moll) vollauf bewährte. In der G moll-Sinfonie erfreuten wir uns endlich einmal wieder der rechten, vor allem das innige Melos wiedergebenden poetischen Wiedergabe des herrlichen ersten Satzes, der sonst gewöhnlich viel zu flüchtig herabgespielt wird. Das reizende Andante erschien uns allerdings etwas verschleppt. Eine geradezu musterhafte Darstellung erfuhr dafür das prächtige Bachsche Konzert mit dem ergreifend seelenvollen Adagio, das der Dirigent förmlich aufs feinste nachzudichten wusste.

Über Gräners neue Sinfonie möchten wir nach einmaligem Hören nicht aburteilen. Gewiss bezeugt auch sie wieder des Autors schönes Talent und ernstes, edles Streben. Freilich auch einen gewissen Hang zu Sentimentalität, lange Partien der Novität scheinen sich in melancholischer Träumerei zu verlieren. Am meisten wirkt zunächst das straffer rhythmisierte Scherzo, das aber nicht selbständig schlicht, sondern in ein hochpathetisches, immer leiser erklingendes Final-Adagio übergeht, welches zuletzt auch auf die mysteriöse, langsame Einleitung des ersten Satzes bezug nimmt. Die Instrumentation ist durchaus wirksam, obgleich — wie auch die kontrapunktische Gestaltung — mehr eklektisch als individuell-persönlich, an allerlei Klassisches, wie Modernes (Wagner, R. Strauss, G. Mahler) anklingend. Selbstverständlich hielt sich das — leider nicht sehr zahlreich erschienene — Publikum vor allem an die Vorzüge des Werkes und zeichnete den Komponisten durch lebhaften Beifall besonders nach dem wahrhaft poetisch beginnenden und endigenden Adagio sowie am Schlusse des Ganzen aus.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Über einen soeben entdeckten Komponisten berichtet die Frankf. Zeitung: Durch eine Verkettung von Umständen, ja eigentlich durch einen Zufall hat Gabriel Pierné, der Leiter des Colonne-Orchesters in Paris, einen Musiker von — wie es scheint — ausserordentlicher und origineller Begabung entdeckt, der seit mehr als dreissig Jahren in der Stille seine Werke schuf. Er ist ein bescheidener, ja schüchterner alter Herr, ein geborener Italiener namens Fanelli, der aber bereits lange vor 1870 von seiner Heimat Bologna nach Paris übersiedelte und sich seit zwanzig Jahren mühselig als Musiker durchschlug. Bescheiden nahm er im Orchester seinen Platz ein und erfüllte seine Pflicht, ohne dass einer seiner Kollegen je auf die Vermutung gekommen wäre, dass dieser einfache alte Musiker daheim in seinem Pulte grosse Kompositionen barg. Nie hatte Fanelli sich dazu aufraffen können, auch nur eine seiner Arbeiten einem bekannten Dirigenten einzureichen. Erst als die Not den alten Musiker mit harter Faust anpackte, fand er unter dem Druck der Verhältnisse den Mut, einen der ersten Konzertleiter Frankreichs, eben Herrn Pierné, anzusprechen mit der Bitte, ihm doch gelegentlich Notenschreibarbeiten zu übertragen; er habe eine Frau und ein Kind und müsse versuchen, durch kleine Nebenverdienste daheim die Not zu lindern. Pierné hatte Mitleid und versprach dem Alten Arbeit. Das Weitere erzählt er selbst wie folgt. „Um seine Handschrift zu zeigen, gab mir Fanelli Notenseiten. Beim ersten Blick fesselte mich die Harmonisierung. Sie ist das Eigenartigste und Modernste, was ich bisher kennen gelernt habe. Das Manuskript selbst war offenkundig alt. Ich suchte auf dem Titelblatt den Namen des Komponisten: Fanelli. „Wer ist Fanelli?“ fragte ich, und er antwortete: „Das bin ich.“ Ich bat ihn, mir die, wie er sagte, „alten Noten“ dazulassen. Am Nachmittag sah ich die Partitur durch und mein Staunen wuchs. In dieser Komposition sind alle Prinzipien moderner Musik verkörpert. Die sinfonische Entwicklung von ausserordentlicher Kraft und Schönheit; es schien mir kaum glaublich, dass dies bereits 1883 komponiert sein soll. Ich war begeistert. 1882 habe ich den Rompreis bekommen, aber damals stand unsere Kunst noch auf einem ganz anderen Standpunkt als die Fanellis. Die modernen Russen waren uns unbekannt, wir begannen damals damit, Wagner zu hören. Und schon zu jener Zeit war Fanelli uns allen vorausgegangen. In seinem Werke waren bereits alle jene Tonalitäten, die Auflösung der Nonen und kühnen Harmonien verwendet, die erst jetzt in die Kunst der Komposition eingezogen sind. Ganz wundervoll ist die Behandlung der einzelnen Instrumente. Als ich Fanelli vorschlug, das Werk aufzuführen, fiel er aus den Wolken. Er verstand mich nicht. Er meinte, er wolle lieber etwas Neues komponieren; aber ich setzte meinen Willen durch. Die aufgeführte Sinfonie ist nur ein Teil aus einer Folge, die „sinfonische Bilder“ heisst; sie entstanden in Anlehnung an Gautiers „Roman einer Mumie“. Fanelli besitzt noch eine ganze Reihe fertiger Kompositionen, sinfonische Dichtungen, Quintette usw., die jetzt alle aufgeführt werden sollen.“ Bei dem Konzert, in dem die Sinfonie gespielt wurde, sass Fanelli inmitten der Kapelle. Als er die langvergessenen Klänge seines Werkes zum ersten Male von einem Orchester wiedergegeben hörte, kamen ihm die Tränen in die Augen; aber auch die Musiker waren ergriffen und mit ihnen das Publikum. Nach der Aufführung bedankte sich Fanelli bei dem Dirigenten mit den Worten: „Ich bedauere nur eines: dass meine Tochter nicht hier sein konnte. Sie wäre glücklich gewesen, aber sie steht vor dem Examen und hat keine Zeit. Tausend Dank, Mr. Pierné, und guten Appetit.“ Der letzte Wunsch klang sonderbar; der Dirigent forschte Fanelli aus und erfuhr schliesslich, dass der unglückliche Komponist den ganzen Tag noch keinen Bissen gegessen hatte. Während das elegante Paris Fanelli stürmisch bejubelte, hatte der Alte nur den einen Gedanken: etwas zu essen. Er besass nicht einen Sou. Man hat sofort dafür gesorgt, dass diesem Übelstande für die Zukunft ein Ende gemacht ist.

„Ariadne auf Naxos“. Das neue Bühnenwerk von Rich. Strauss und Hugo von Hofmannsthal: „Ariadne auf Naxos“ mit der vorher zu spielenden, in 2 Akte zusammengezogenen Komödie: „Der Bürger als Edelmann“ (von Molière), zu der der Komponist eine Ouvertüre und verschiedene grössere Musik-Einlagen schreibt, erscheint wie alle bisherigen Opern von Rich. Strauss im Verlage und Bühnenvertriebe von Adolph Fürstner (Berlin-Paris). Die erste Veröffentlichung wird in Paris bei genannter Firma erfolgen. Diese zuerst in Frankreich stattfindende Publikation eines deutschen Werkes hat für die Autoren und den Verleger den Vorzug, dass das Werk hierdurch den auf dem internationalen Markt den Werken französischen Ursprungs gesicherten umfangreicheren Urheberrechts-Schutz geniesst. Insbesondere kommt dem Werke in allen Ländern der Berner Literar-Union, deren Gesetze die fünfzigjährige Schutzfrist nach dem Tode des Autors gewähren, dieser längere Urheberrechts-Schutz zugute.

Händelsche Partituren unter dem Hammer. Als Händel bei Georg II. von England noch als Hofkomponist wirkte, fanden seine Handschriften und Partituren im Buckingham-Schlosse ein Heim, das sie nun mit dem Britischen Museum vertauscht haben. Die Musikforscher aber wissen seit einiger Zeit, dass eine kostbare und wichtige Sammlung von Originalpartituren Händelscher Werke, die Johann Christoph Smith niedergeschrieben, sich im Besitze der Familie Granville befindet. Diese Sammlung wird am 29. März in London bei Sotheby versteigert. Der kostbare Schatz an Händelpartituren wurde von Bernard Granville zusammengebracht; Granville war der Bruder der Frau Delany, der Korrespondentin Swifts, und ein Freund von Händel, der ihm zwei Gemälde schenkte. Die Sammlung ist seitdem stets im Besitz der Familie geblieben und enthält die vollständigen Partituren folgender Werke: der Opern Admeto, Alessandro, Amadigi, Ariodante, Deidamia, Giulio Cesare, Imeneo, Lotario, Ottone, Riccardo, Rinaldo, Rodelinda, Scipione, Siroe Tamerlano, Teseo; der Oratorien und Kantaten: Acis und Galatea, L'Allegro ed il Pensieroso, Athaliah, Deborah, Esther, Israel in Ägypten, Joseph, Messiah, Samson, Saul, Il Trionfo del Tempo. Ferner an Kirchenmusik vier Bände Anthems, Tedeen und Jubilaten, an Kammermusik eine Reihe von Kantaten und Duetten und ausserdem mehrere Orgelkonzerte, Instrumentalkonzerte und kleinere Kompositionen. Diese Partituren sind für die Musikgeschichte und für die Händelforschung besonders wertvoll, weil sie die Änderungen enthalten, die Händel nach Vollendung der Urschrift an den einzelnen Werken vorgenommen hat; sie stellen dadurch vielfach die endgültige Fassung vor. So ist zum Beispiel in der Partitur des Messias die berühmte Arie „Du bist zur Höhe gestiegen“ für Sopran gesetzt, während sie in der Urschrift noch für Bass erschien. „Wie schön sind Deine Füsse“, die in der Urschrift als Sopransolo gesetzt ist, erscheint in der Granvilleschen Partitur als Duett für zwei Altstimmen mit einem angegliederten Chor; in der endgültigen Fassung des Werkes ist dann das Sopransolo wieder hergestellt. In England wird bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, dass die von Chrysander besorgte Händel-Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft sich ausschliesslich auf die Autographen im Britischen Museum stützt und dass der Herausgeber dieser Ausgabe die Granvillesche Partitursammlung nicht kennen gelernt hat, wenngleich ihre Existenz ihm bekannt war. Die Sammlung enthält auch eine kostbare Handschrift von Händel, die Urschrift eines Gesangtrios „Se tu non lasci amore“; auf der letzten Seite finden wir die Signatur: G. F. Hendel, li 12 di Luglio, 1708, Napoli. Diese Handschrift ist der einzige unanfechtbare Beweis dafür, dass Händel Neapel besucht hat. Auffällig ist die veränderte Namensschreibung, aber Händel pflegte sich in Italien stets Hendel zu schreiben.

Wagner über Schopenhauer. Der Dichter Georg Herwegh, damals mit Wagner als Verbannter in der Schweiz lebend, brachte diesem im September 1854 das Buch „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Die Bekanntschaft mit diesem Werk war die entscheidendste innere Wohltat seines ganzen Lebens. Der Inhalt berührte ihn gerade nach den Enttäuschungen, die ihm die Revolution mit ihren so trüben, wieder in die äusserste Reaktion führenden Folgen gebracht hatte, ganz ausserordentlich tief und bestimmend. Sogleich gibt er den Freunden in der Ferne Kunde von diesem ihm so wichtigen Ereignis. Bülow ist der erste, der zur teilnehmenden Lektüre aufgefordert wird. „Ein grosses Geschenk ist mir geworden durch die Bekanntschaft mit den Werken des grossen (35 Jahre lang absichtlich von den Professoren ignorierten) Philosophen Schopenhauer. Seine Hauptwerke musst Du Dir sogleich kommen lassen. Du wirst staunen, wenn Du diesen Kopf kennen lernst.“ (26. September 1854.) Ausführlicher heisst es dann (im Dezember desselben Jahres) in einem Briefe an Liszt, dieser Mensch sei ihm „wie ein Himmelsgeschenk in seine Einsamkeit gekommen“. Es sei der grösste Philosoph seit Kant, dessen Gedanken Schopenhauer, wie er sich ausdrücke, vollständig erst zu Ende gedacht habe. „Was sind vor diesem alle Hegels usw. für Charlatans! Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat ihn erst der Philosoph.“ Endlich an August Röckel, den alten Mitkämpfer von 1848/49, der im Zuchthause zu Waldheim in Sachsen 13 Jahre schmachten musste. Hier fühlt Wagner das Bedürfnis, gerade diesem Freunde in seiner unglücklichen Abgeschlossenheit genauere Kunde über den Philosophen zu geben. Vor allem aber lässt er ihm das Hauptwerk Schopenhauers ins Gefängnis senden. Ein Brief darüber, datiert Zürich, 5. Februar 1855, schliesst mit den bezeichnenden Sätzen: „Auch auf Dich wird das Buch einen grossen, entscheidenden Eindruck machen: ja, vielleicht wirst Du, wenn Du dessen je bedarfst, aus ihm einzig den Trost schöpfen, dessen gerade der kräftigste Geist bedarf. Dagegen haben nun wir ein neues, erhabenes Interesse für den ferneren Austausch unserer Gedanken gewonnen; ich dachte immer an Dich dabei und übersende Dir nun mit einem wahrhaft feierlichen Ausdruck dies Werk, das in einer sehr entscheidenden Katastrophe meines inneren Lebens mich zur Ausdauer und Kraft der Entsagung gestärkt hat. Lies es nun, ich kann Dir keine grössere Wohltat erzeigen!“

Von der Festspielkirche hatte Pfarrer Kühnold im „Deutschen Pfarrerblatt“ geschrieben, dass sich die Kirche des Weihespiels Richard Wagners, des Parsifal, annehmen möchte. Dr. Scheffer spinnt in der Zeitschrift „Die Kirche“ die Anregung weiter und fragt, ob es nicht zweckmässig wäre, wenigstens in den grösseren Städten je eine Kirche zur Festspielkirche auszubauen.

Weberbriefe. Eine Gesamtausgabe von Carl Maria v. Webers Briefen soll bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen. Der Herausgeber, unser Mitarbeiter Dr. Georg Kaiser (Dresden-A., Striesener Strasse 41, II.) bittet die Besitzer von brieflichen Handschriften des Meisters, ihm diese auf kurze Zeit zur Einsicht freundlichst zu überlassen und sichert unversehrte Rücksendung zu. Es handelt sich um eine ernste wissenschaftliche Veröffentlichung.

Kreuz und Quer

Altenburg. Am Palmsonntag wird Otto Taubmanns Deutsche Messe in Altenburg, wo Stadtkantor Börner voriges Jahr die überhaupt zweite Aufführung des hochbedeutenden Werkes veranstaltete, zur Wiederholung kommen. Am Karfreitag findet die erste Aufführung der Messe in Dessau statt, bei der der Altenburger Chor ebenfalls mitwirken wird.

Basel. Hier ist ein Ausschuss zusammengetreten, um nach dem Beispiel anderer Städte, eine Gesellschaft zur Pflege Richard Wagnerscher Kunst- und Lebensanschauungen zu gründen. Das Programm soll in Form von Vorlesungen, Vorträgen, periodischen Berufungen bekannter Redner und Aufführungen verwirklicht werden.

Berlin. Enrico Caruso wird bei seinem diesjährigen Opernhaus-Gastspiel in Berlin den Lohengrin in deutscher Sprache singen.

— Der Berliner Tonkünstler-Verein versendet soeben den von dem langjährigen Vorsitzenden Adolf Göttmann verfassten Bericht über das 67. Vereinsjahr.

— Dem Violoncellvirtuosen Willy Deckert (Charlottenburg) wurde vom Fürsten Leopold zur Lippe der Orden der Lippischen Rose für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Brüssel. Die Musiker im Théatre de la Monnaie, im ganzen 78 Mann, haben am 29. Februar beschlossen, ihre Kündigung einzureichen, wenn nicht ihr Gehalt erhöht wird. Seit Jahren verlangen die Musiker eine Erhöhung ihres Gehaltes und eine Gehaltsskala; man hat aber immer wieder verstanden, sie hinzuziehen. Die Spielzeit der Brüsseler Oper geht Ende April zu Ende. Wenn die Musiker in den Ausstand treten sollten, kann die Oper nicht spielen, da Brüssel ein zweites geschultes Orchester nicht besitzt.

Budapest. In Budapest ist vom Ungarischen Streich-Quartett ein Schönberg-Abend geplant, bei welchem Kammermusik-Werke und Lieder zur Aufführung gelangen sollen. Während Schönberg als Komponist bei stets wachsendem Interesse für seine Werke noch immer verschiedenartige Beurteilung findet, hat sein grosses theoretisches Werk, die „Harmonielehre", das vor einigen Wochen erschienen ist, allgemeines Aufsehen und rückhaltlose Würdigung in allen Musikkreisen erzielt. Das geistreiche und vielseitig anregende Buch wird auch jene, die zu dem Komponisten Schönberg keine Beziehungen finden konnten, von den überragenden Fähigkeiten und Kenntnissen dieser eigenartigen Persönlichkeit überzeugen. Auf diese „Harmonielehre" werden wir noch näher zu sprechen kommen.

— Im Königlichen Opernhaus in Budapest fand nach langen Vorbereitungen und vielerlei Schwierigkeiten Puccinis Mädchen des Westens in Anwesenheit des Komponisten in mässig guter Darstellung freundliche Aufnahme.

Frankfurt a. M. In die Lehrerschaft von Dr. Hochs Konservatorium sind am 1. März der Pianist Herr Willi Prenner für Klavierspiel und Herr Dr. Adolf Stübing für Theorie eingetreten.

— Der 24. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag findet am 22. und 23. Oktober in Frankfurt a. M. statt. Bei der Zentralausschußsitzung wird u. a. über das Thema verhandelt werden: „Unsere Kirchenkonzerte und die gottesdienstliche Aufgabe unserer Kirchenchöre" (Leitsätze: Pfarrer Wilhelm Herold-Memmingen). Bei der Hauptversammlung wird Prof. Spitta-Strassburg über: „Kirchenbau und Kirchenmusik" sprechen.

— In der Charwoche (3., 4. und 5. April) findet das Geistliche Musikfest in der städtischen Festhalle und im Saalbau unter Leitung von Willem Mengelberg statt. Am 3. April wird in der Festhalle die VIII. Sinfonie von Mahler aufgeführt. Eine Matinée Amsterdamer Künstler (Solisten, Chor und Orchester) wird am 4. April im Saalbau gegeben. Den Beschluss macht eine Aufführung der Matthäus-Passion von J. S. Bach am 5. April in der Festhalle. Die Hauptproben sind nicht öffentlich. Weiteres ist aus der Anzeige im vorliegenden Hefte zu ersehen.

Görlitz. Fritz Volbachs B moll-Sinfonie erlebte bei ihrer ersten Aufführung im Konzerte des Vereins der Musikfreunde unter Leitung von Musikdirektor Jüttner einen durchschlagenden Erfolg.

Halle a. S. Hier verabschiedete sich Kapellmeister Mörike, der einem Rufe an die neue Charlottenburger Oper folgt, als Dirigent der Sinfoniekonzerte des Stadttheater-Orchesters. Fünf volle Jahre leitete er die Konzerte mit gereiftem Verständnis für die klassische und moderne Musik. Halle sieht den impulsiv empfindenden Dirigenten ungern scheiden, und so lief denn der Abend in stürmische Ovationen für den sympathischen Künstler aus. Als Hauptwerk bot er zum Abschied Liszts Dante-Sinfonie, die äusserst wirkungsvoll herauskam und damit zum überhaupt ersten male in Halle erklang. Der von der hiesigen Konzertsängerin Doreluise Meiling neugegründete Meilingsche Frauenchor sang das Magnifikat im zweiten Teile der Sinfonie sicher, tonschön und mit Ausdruck, erwies sich aber für den exstatischen Schluss nicht stark genug. Solistisch wirkte Teresa Carreño mit, die u. a. Beethovens Esdur-Konzert und den Militärmarsch von Schubert-Tausig mit hinreissendem Schwung und kristallklarer Technik vortrug. P. K.

Hamburg. Ferruccio Busonis Oper „Die Brautwahl", zu der der Komponist nach E. T. A. Hoffmann den Text selbst geschrieben hat, wurde vom Stadttheater Hamburg angenommen und kommt hier im April zur Uraufführung.

Köln. „Der Clown," Oper von Comondo, erlebte ihre Uraufführung im Kölner Opernhaus. Erfindungen des italienischen Verismus sind wirkungsvoll, aber nicht originell verwertet, stellenweise sind freilich auch derb theatralische Behelfe verwendet.

Königsberg i. Pr. Prof. Robert Schwalm ist, im Alter von 66 Jahren gestorben. Er hat sich durch Männerchöre bekannt gemacht. Auch sein preisgekröntes „Flottenlied" wird viel gesungen.

München. Die Münchener Madrigal-Vereinigung (Dirigent Jan Ingenhoven) hat, wie wir den Berichten italienischer Blätter entnehmen, den deutschen Namen in Italien sehr erfolgreich vertreten. Die meist von der Societa del Quartetto veranstalteten Konzerte stellten die Vereinigung vor ein ausserordentlich empfängliches Publikum, das dem Ensemble und seinem Dirigenten, besonders in dem zweiten Mailänder Programm und dem zweiten Konzert in Venedig, einen Beifall von ungewöhnlicher Herzlichkeit spendete. Interessant ist die Beobachtung, dass neben italienischen Madrigalen durchweg Brahmssche Gesänge die unmittelbarste Wirkung ausübten. Wiederholt äussert sich das Bedauern darüber, dass es ausländischen Künstlern vorbehalten war, das italienische Publikum mit einer in Italien begründeten und auf ihren Höhepunkt gebrachten Kunst bekannt zu machen.

Neuyork. Die Saison der Metropolitan-Opera dauert 20 Wochen; die Kosten belaufen sich für diese Zeit auf etwa $1^1/_2$ Millionen Dollars. Zur Zeit sind angestellt: 17 Soprane, 12 Mezzosoprane und Altstimmen, 18 Tenöre, 12 Baritons und 12 Bässe, 6 Dirigenten, 7 Konzertmeister, 100 Orchestermitglieder, 5 Regisseure, 2 Chor- und 3 Ballettmeister. Fast alle sind aus Europa importiert und empfangen dreimal soviel Honorar, als sie in Europa verdienen würden. Der erste Operndirektor erhält ein Honorar für die Spielsaison von 30000 Dollars, der Kapellmeister Toscanini erhält ebensoviel. Die nicht festen Honorare sind viel höher. In dieser Hinsicht steht Caruso obenan: er erhielt für jedes Auftreten in der verflossenen Saison 2500 Dollars. Louise Tetrazzini erhielt bei ihrem letzten Engagement ebenso viel. Johanna Gadski und Geraldine Farrar werden mit je 1200 Dollars für den Abend honoriert; Emmy Destinn erhielt 1000 und Olive Fremstad, Berta Morena, Marie Matzenauer und Louise Homer jede 800 Dollars den Abend. Die Sänger erhalten ungefähr dasselbe Honorar, nur sind die Tenöre mit einigen hundert Dollars höher bedacht als die Baritons und Bässe. Oft treten an einem Abend fünf oder sechs solcher Sterne auf. Doch sind die Einnahmen im Metropolitan-House im Verhältnis ebenso gross. Ein Abend mit 6000 Dollars-Entrees bedeutet Verlust für die Kasse, bei 8000 Dollars-Entrees werden die Kosten gedeckt; die 10—12000 Dollars-Abende geben den Unternehmern Gewinn. Die Finanzstützen der Oper sind schon zufrieden, wenn ihre kostspielige Liebhaberei nicht mehr als 250000 Dollars jährlich kostet. Manche von diesen amerikanischen Millionären haben übrigens auch Kunstsinn und Musikverständnis. Jetzt ist von mehreren der Plan gefasst worden, eine Volksoper in Neuyork ins Leben zu rufen, wo man gute Kunst für wenig Geld wird geniessen können.

Stuttgart. Am 5. März beging der ehemalige Hofschauspieler Louis Wallbach in Stuttgart seinen 80. Geburtstag. Eine Reihe ansprechender Lieder, die einzeln oder in Bändchen erschienen sind, haben Wallbach auch in weiteren Kreisen bekannt und beliebt gemacht. Die schlichte Faktur, die ganze ungesuchte Ausdrucksweise dieser Gesänge deutet darauf hin, dass es dem Komponisten darum zu tun ist, etwas leicht Verständliches, Volkstümliches zu geben.

— Das Stuttgarter Hoftheater bringt am 15. März Heinrich Zöllners Oper „Zigeuner" zur Uraufführung.

Wien. Von Theodor Streicher, dem Komponisten der Wunderhornlieder, ist in Wien ein Streichsextett mit grossem Erfolg zur Uraufführung gekommen.

— Die Wiener Hofoper gibt Anfang April Siegfried Wagners Oper Banadietrich.

— Der Wiener Hofopernsänger Benedikt Felix, der vor kurzem in Pension trat, ist im Alter von 52 Jahren gestorben.

Neue Chorwerke

Kaun, Hugo, Der 126. Psalm für gemischten Chor (Solostimmen ad lib.), Orchester und Orgel. (Leipzig Jul. Heinr. Zimmermann 1911).

Als eins der besten grösseren Werke der Neuzeit dürfte der vorliegende Psalm Kauns zu bezeichnen sein. Seine Uraufführung fand am 14. November unter K. Greulich im Posener Bachverein statt und machte viel von sich reden. Das aus drei ineinander geführten Teilen bestehende, vornehmlich polyphon gehaltene Werk mit seiner interessanten, den Vokalpart nicht deckenden instrumentalen Unterstützung bereitet allerdings der Ausführung nicht geringe Schwierigkeiten. Trotzdem fällt der künstlerische Schwerpunkt nicht auf die Arbeit selbst, sondern auf den erhebend wirkenden Inhalt. Dem ersten, ruhig gehaltenen, harmonisch wirkungsvollen Abschnitt „Wenn der

Herr die Gefangenen Zions erlösen wird“ folgt als trefflicher Gegensatz im stürmisch bewegten Zeitmass der prächtige Satz „Da wird man sagen unter den Heiden“. Aus diesem ist die auf der Grundlage eines bedeutungsvollen Themas stehende Fuge „Da wird man sagen“ hervorzuheben. Nun folgt das in sehr reicher Modulation gehaltene kurze Solo- (oder Doppelquartett) „Der Herr hat Grosses an uns getan“. Diesem in einen Halbchor übergehenden Satz folgt der Rückgang in das stürmisch bewegte Zeitmass. Von besonderer Schönheit ist die a cappella-Stelle „Der Herr hat Grosses an uns getan.“ Nach längerem Zwischenspiel beginnt ein Sopransolo „Die mit Tränen säen“, das vom Chor aufgenommen wird. Der Schluss der Komposition ist wie alles in geschickter Weise polyphon durchgeführt. Die dreiteilige Fassung Adagio, Allegro, Adagio gibt dem ganzen Werke eine formal einheitliche Gliederung. Die dramatische Auffassung des Mittelsatzes, die stellenweis recht moderne Harmonik trüben nicht die Gesamtwirkung, und so ist der Psalm mit vollem Recht als ein hervorragendes Werk zu bezeichnen, um so mehr, als die Erfindung der Motive manches Neue aufweist, bei dem nicht eine Sucht nach origineller Gestaltung sich geltend macht.

Prof. Emil Krause

Neue Bücher

Keller, Otto. Illustrierte Geschichte der Musik. Vierte, vollständig umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. Preis geb. M. 20.—, kleine Ausgabe (ohne Illustrationen) M. 7.50. Bremen 1911, Verlag von Schweers & Haake.

Die vorliegende Kellersche Musikgeschichte ist ein Werk, auf das der Laie und der Musiker, der sich einen guten Überblick über die Historie der Kunst verschaffen will, nicht dringend genug verwiesen werden kann. Ihr kommt im besten Sinne die Bezeichnung „populär geschrieben“ zu. Dass sie sich auch bereits populär gemacht hat, beweist der Umstand, dass sie schon nach ungefähr einem blossen Dezennium bei der vierten Auflage angelangt ist. Die Anordnung ist ganz darauf zugeschnitten, sie für das Verständnis eines weiteren Leserkreises geeignet zu machen: Das wichtigste aus der Musik des Altertums ist in grossen Zügen auf den ersten vierzig Seiten erledigt, das Mittelalter nicht viel ausführlicher behandelt worden. Um so mehr Raum ist der neueren Zeit, insbesondere seit Beethoven zugestanden worden. Und das ist ganz in der Ordnung. Nur so kann das Werk den idealen Erfolg haben, den es anstrebt. Ebenso richtig ist es, dass der Verfasser auf den Ehrgeiz der Mitteilung eigner neuer Forschungsergebnisse verzichtete. Trotz alledem hat das Buch doch vor anderen Werken der Art ein eigenes Gesicht schon deshalb, weil man darin manche Notizen finden kann, die sonst oft nur schwer erreichbar sind. So ist bei wichtigeren neueren musikalischen Schöpfungen, soweit das möglich war, Datum und Ort der Uraufführung mit angegeben worden. Weiter ist der Verfasser ein eifriger Sammler sonstiger musikalischer Notizen und Aufsätze aus Tages- und Fachzeitungen, was seiner Musikgeschichte ebenfalls einen wesentlichen Vorteil gebracht hat. Hat Keller schon bei den Klassikern das Schwergewicht auf das Daten- und Tatsachenmaterial gelegt, so gilt dies noch mehr für die moderne Musik. Das ist wenigstens besser, als wenn er hier der Subjektivität die Zügel hätte schiessen lassen.

Der Verlag hat dem Werke eine vornehm anzusprechende Ausstattung mitgegeben. Zahlreiche wohlgelungene Bilder, Noten- und Handschriftenfaksimiles und Vignetten geben ihm ein einladendes Aussehen. Der Preis ist bei diesem schmucken Äusseren und bei dem reichen Inhalt (die illustrierte Ausgabe nahezu 1100 Seiten) als wohlfeil zu bezeichnen.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 17. März 1912, Nachmittag 1/2 2 Uhr.

Johannes Brahms: Choralvorspiele a) O Welt, ich muss dich lassen, b) O Traurigkeit! O Herzeleid! vorgetragen von Herrn Gottfried Deetjen aus Hamburg. Joh. Seb. Bach: Gethsemane. Johann Kuhnau: „Tristis est anima mea“ „Da Jesus in den Garten ging“. Altes Passionslied.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Das Volontärunwesen

Im praktischen Leben versteht man unter einem Volontär einen jungen Mann, der zum Zwecke seiner beruflichen Ausbildung und Vervollkommnung seine Kräfte einem Institute widmet, ohne hierfür eine Bezahlung oder sonst welche Gegenleistung zu erhalten. Es versteht sich von selbst, dass der Begriff nur einen vorübergehenden Zustand kennzeichnen will und dass jeder Volontär berufliche Selbständigkeit und entsprechende Gegenleistung an Gage oder Gehalt mit aller ihm zu Gebote stehenden Energie anstrebt, ein Streben, das denn auch seine Befriedigung je nach den Fähigkeiten des Einzelnen nach längerem oder kürzerem Zeitraum findet. Jeder Beruf hat und kennt diesen Volontärzustand, mag er Lehrling, Aspirant, Praktikant oder sonstwie genannt werden. Im Wesen dieser beruflichen Vorstufen liegen gewisse sittliche Momente. Der Volontär wird dazu erzogen, seinem Berufe aus rein idealen Beweggründen die volle Kraft zu widmen und diesen seinen selbsterwählten Beruf mit uneigennütziger Gesinnung zu lieben, Schwierigkeit und Ernst des Berufes werden ihm eindringlich nahe gebracht und es ist ihm Gelegenheit gegeben, seine Kräfte zu stählen. So eigentümlich es dem unbefangenen Beobachter erscheinen würde, wenn ein Volontär die Prüfungszeit seiner Wartejahre ohne Eifer und inneren Anteil verstreichen liesse, weil er für seine Arbeit nicht entlohnt wird, so sonderbar müsste ihm der vorkommen, der auch nach dieser Wartezeit, wo er längst das berufliche Rüstzeug hat, seine Fähigkeiten und seine Arbeitskraft einem Institute umsonst zur Verfügung stellt. Was während der Volontärjahre von sittlichem Einflusse auf den Einzelnen, seine Berufsauffassung und Berufsausübung war und als sittlicher Wert dem Ansehen des betreffenden Berufsstandes zugute kam, das wird hier zum Gegenteil, zur Unmoral. Denn wer umsonst arbeitet (oder umsonst für sich arbeiten lässt) sündigt gegen das Gesetz der Gerechtigkeit. Er schädigt das Ansehen seines Berufes und das seines ganzen Standes; er schädigt materiell seine Standesgenossen und hindert eine gerechte Würdigung der persönlichen Tüchtigkeit. Mag der umsonst Arbeitende ein Krösus sein, der nur zu seinem Vergnügen diesen oder jenen Beruf ergriffen hat, das ändert an der Richtigkeit des Gesagten nichts. Im Gegenteil. Ein Beruf aus Sport oder Luxus kann in unserer ernststrebenden Zeit nicht als voll angesehen werden. Er wird mehr oder weniger als Spielerei und dilettantenhafte Tändelei dem Spott anheimfallen. Schon ein Beweis, wie das Ansehen des eigentlichen Berufes bei der Gesamtheit leidet. Dann aber: Einer, der aus Liebhaberei diesen oder jenen Beruf ausübt, ist entweder zur pflicht- und ordnungsgemässen Ausübung desselben nicht befähigt oder er tut es aus rein persönlicher Eitelkeit. Beides wieder sehr schlimm für das öffentliche Ansehen des betr. Berufes. Hat aber jemand den vollen Ernst und die volle Verantwortlichkeit eines Berufes erfasst, kennt er seine Schwierigkeiten und versteht er es, ihrer auch Herr zu werden, so wird er schon aus Selbstachtung und aus Achtung vor seinen Kollegen und seinem Berufe niemals umsonst arbeiten, auch wenn er eine Bezahlung noch so wenig vonnöten hätte, denn er weiss, dass nur der Tüchtige an den ersten Platz gehört und dass gerade die Tüchtigen selten mit Glücksgütern gesegnet sind, dass also eine angemessene Bezahlung allein die Befähigteren zum Wettbewerbe anspornen kann.

Auf keinen Beruf des heutigen öffentlichen Lebens passt das oben Gesagte so gut wie auf den Kapellmeisterberuf; in ihm ist das Volontärtum zum Unwesen, ja zum Krebsschaden für den ganzen Stand geworden und das vornehmlich für den Stand der Theaterkapellmeister. Dem unbemittelten Talente ist es ungeheuer schwer, wenn nicht ganz unmöglich gemacht, in führende namhaftere Stellungen zu gelangen, da es zur Luxusmode geworden ist, dass junge Leute aus begüterten Familien — ob mit oder ohne Talent und wirklichen inneren Beruf — sich dem Kapellmeisterfache zuwenden, den Direktoren und Besitzern der Institute ihr Können und ihre Kraft völlig unentgeltlich zur Verfügung stellen, nur um möglichst bald ihren (mehr äusserlich gesellschaftlichen Beweggründen entspringenden) Trieb befriedigen zu können, mit ihrem Namen an die Öffentlichkeit zu treten. Wie weit hier von Direktoren und Volontären zum Schaden der Kunst gesündigt wird, soll hier unerörtert bleiben, aber den Rezensenten der Tagesblätter kann nicht dringend genug ans Herz gelegt werden, eine scharfe kritische Sonde anzulegen, um Spreu von dem Weizen zu

scheiden. (Wir wollen hierauf hier nicht näher eingehen; es ist ein Kapitel für sich, das wir gelegentlich einmal gesondert beleuchten werden). Aber nicht nur, dass auf pekuniäre Gegenleistung verzichtet wird, es sind uns Fälle bekannt, wo sich die Väter der Volontäre erboten haben, dem Theaterdirektor die ganze Ausstattung einer Oper zu bezahlen, wenn ihr Sohn zum Dirigieren kommt. Also man bezahlt noch, um in seinem Berufe arbeiten zu dürfen. Ein grösserer Tiefstand an Selbstachtung, Achtung vor seinem Beruf- und vor der Kunst ist kaum mehr denkbar. Und wenn man glaubt, dass es sich um vereinzelte Fälle handet, so irrt man. Die Agenten haben viele von freiwillig-kostenlosen Angeboten auf Lager.

Die sozialen Folgen dieser Luxusmode im Kapellmeisterfache sind mit Händen zu greifen. Welcher Theaterdirektor wird hohe Gagen oder überhaupt Gagen zahlen, wenn er einen konservatoristisch gebildeten, begabten Kapellmeister umsonst haben kann? Zweite und dritte Kapellmeisterstellen sind bei dem gegenwärtigen Usus schon ohnehin fast ohne jede Honorierung.

Unsere heutige Zeit sagt mit Recht, das Amt muss seinen Mann ernähren und umgekehrt kann man es verstehen, wenn der Aussenstehende von der unzulänglichen Bezahlung Rückschlüsse auf das Amt und seinen Mann zieht, Schlüsse, die natürlich nur zu ungunsten des Kapellmeisterfaches und seiner Berufsjünger ausfallen. Es ist deshalb auf keinen Fall zu viel gesagt, wenn wir behaupten: das Volontärtum in der heutigen Form schädigt den Kapellmeisterberuf und -stand materiell und ideell in empfindlichster Weise.

Hinsichtlich der materiellen Seite möchten wir noch kurz dem Einwand begegnen, der die Kapellmeister auf Nebenverdienste verweist. Solche sind für Leute, die von vormittag 9 Uhr bis mittag 2 Uhr und von 7—11 Uhr abends angestrengt zu arbeiten haben, von vornherein ausgeschlossen, ganz abgesehen davon, dass das musikalische Unterrichtsgebiet von so viel Nichtberechtigten und Dilettanten überflutet ist, dass dem Kapellmeister jede Gelegenheit hierzu fehlen dürfte. In ideeller Beziehung tritt eine empfindliche und durchaus nicht zu unterschätzende Schädigung dadurch ein, dass das gesellschaftliche und berufliche Ansehen von Seite des Gesamtpersonals am Theater leidet; denn wer wird einen gar nicht oder schlecht bezahlten Mann am Dirigentenpulte so achten wie sichs gehört? Das Urteil der Menschen hängt eben einmal zum weitaus grössten Teil vom Materiellen ab und bei aller Achtung vor Kunst und Können sind halt die Theaterleute auch Menschen. Wenn an einer ganz namhaften Oper der erste Kapellmeister kaum den dritten Teil des Gehalts eines Tenors zweiter oder dritter Grösse am gleichen Institute bezieht, so sind das sicherlich ungesunde Verhältnisse.

Wie ist nun dem Volontärunwesen abzuhelfen? Gewiss, dem Absolventen der Akademie muss Gelegenheit gegeben werden, sich praktisch einzuarbeiten. Das kann in 1—2 Jahren geschehen. Von da ab dürfte kein Volontär mehr in einer festen, eine volle Kraft erfordernden Stellung ohne Bezahlung verwendet werden, bezw. es müsste jeder so viel Standesbewusstsein, Selbstachtung und Liebe zu seiner Kunst besitzen, dass er eine unbezahlte Stellung unter keinen Umständen annimmt. Fühlt einer aber das Bedürfnis, sich noch längerer Praxis zu widmen, so soll man ihn als Assistenten einem ersten, zweiten oder dritten Kapellmeister beigeben, aber ihn nie dazu verwenden, den Posten als unbezahlte Kraft selbständig zu führen. Volontäre sollen mit der Partitur bewaffnet allen Klavier-, Chor- und Orchesterproben beiwohnen und sich so zu routinierten, allen Eventualitäten gewachsenen Kapellmeistern heranbilden, die dann ihrem späteren selbständigen Amte in ganz anderer Weise vorstehen können als dies zum grossen Teil heute geschieht, wo Leute am Pulte stehen, die kaum fähig sind, einer Posse oder einem Ballett in wünschenswerter Weise gerecht zu werden. Solche aus der Praxis herausgewachsene Leute, die unter der Anleitung eines tüchtigen Kapellmeisters alle wichtigen Werke durchlebt und sich zu eigen gemacht haben, stehen dann auch wohlgerüstet vor ihrem eigenen Personal, sind keinen Blössen ausgesetzt, wissen sich zu behaupten und nach ihrer Stellung auch pekuniär einzuschätzen. Auch das Publikum weiss und spürt es, wenn am Dirigentenpulte ein ganzer Mann steht statt eines unerfahrenen Mietlings oder einer nur der Eitelkeit fröhnenden Dirigentenpuppe.

Theaterdirektoren sollten schon vom Standpunkt der Künstlerehre aus und im Hinblick auf das Ansehen ihres Instituts dem Volontärunwesen durch entsprechende Gegenleistungen für ihre zweiten und dritten Kapellmeister steuern und die gehörige Heranbildung der Praktikanten und Assistenten sich angelegen sein lassen. Übrigens wäre bei den Konservatorien der Gründung einer besonderen ausschliesslichen Opernkapellmeister-Klasse unbedingt das Wort zu reden, wie denn überhaupt die Direktionen der Konservatorien im Erteilen der Reifezeugnisse vorsichtiger und sparsamer sein dürften. Was nützt es dem wirklichen Talente, wenn auch der Mittelmässige das Reifezeugnis bekommt! Die Talente richtig erkennen und ihnen die Wege gangbarer zu machen, wäre wohl eine der vornehmsten Aufgaben der Akademien und Konservatorien. Kein vernünftiger Mensch wird dem reichen jungen Manne es verübeln, wenn er eine Laufbahn ergreift, die ihm zusagt und sicherlich sind unter ihnen viele vollwertige Talente. Aber es darf nun und nimmer dahin kommen, dass die Theaterkapellmeister-Karriere zum Tummelplatz für Modelaunen der pekuniär bevorzugteren Kreise wird. Ob reich, ob arm — es sollte dieser Worte überhaupt nicht bedürfen in einer so ernsten Sache, wo nur Fähigkeit und Tüchtigkeit zu Wort kommen soll.

Für die Gagen der Theaterkapellmeister ist eine feststehende Norm zu schaffen:

1. Kapellmeister monatl. mindestens	800 M.
2. „ „ „	500 M.
3. „ und Chordirigenten „	300 M.
Assistenten mit selbständigem Wirkungskreis monatlich	150 M.

Volontärzeit nur ein Jahr ohne Entgelt!

Wir sehen, die verschiedensten Kreise können zur Gesundung dieser für unsere sozial so hochentwickelte Zeit unhaltbaren Zustände beitragen: Konservatorien, Theaterdirektionen, Musikrezensenten und nicht zuletzt der Kapellmeisterstand selbst. Mögen alle das ihre dazu beitragen im Interesse des Ansehens der deutschen Theaterwelt, des Kapellmeisterberufes und der musikalischen Kunst überhaupt.

F. M.-Fbg.

Die nächste Nummer erscheint am 21. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 18. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 12

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 21. März 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Das Vierteltonsystem und die moderne Musik

Von Dr. **Max Unger**

Einer der letzten von den Versuchen, die unser herkömmliches Dur- und Mollsystem zu erweitern oder zu modifizieren trachten, ist Richard H. Steins Einführung des Vierteltons.*) Obgleich diese Neuerung sehr geeignet erscheint, die Debatte über ihr Für und Wider anzuregen, hat sie, so weit ich im Augenblick zu sehen vermag, noch verhältnismässig wenig Beachtung bei der Kritik gefunden: Ich erinnere mich lediglich, dass sich seit der zweiten Auflage des Werkes, das die Vierteltöne praktisch verwendet, ein bekannterer Musikschriftsteller darüber in einer Fachzeitschrift enthusiastisch ausgesprochen hat, ohne die Gründe, die ihn dazu veranlassten, ein solches Urteil zu fällen, auch nur andeutungsweise darzulegen. Aber auch nach der ersten Bekanntgabe der Neuerung scheinen sich nur wenige Stimmen gemeldet zu haben, um dazu Stellung zu nehmen. Indem ich mich in folgenden Zeilen über die Sache äussere, glaube ich daher, dass ich zu vielen Lesern dieser Zeitschrift als von etwas ihnen Unbekanntem spreche. Stein geht in einem seinem Heft beigegebenen Vor- und Nachwort selbst theoretisch auf seine Vorschläge ausführlich ein und sucht dabei ihre Berechtigung zu begründen. Mit Bezug auf andere Spekulationen der letzten Zeit — auf die Anregungen Debussys — erklärt er: „So viel ich sehe, handelt es sich bei ihnen mehr um ein willkürliches Experimentieren, als um innere Nötigung. Damit ist eigentlich schon ein Urteil gesprochen. . . .“

Um aber den mit Steins Versuchen nicht vertrauten Lesern die Nachprüfung meiner Darlegungen darüber zu ermöglichen, ob sich sein eigener Grundsatz, ohne willkürliches Experiment und nur aus innerer Notwendigkeit heraus zu schaffen, mit seinen eigenen Neuerungsversuchen deckt, seien diese erst kurz erläutert.

Stein teilt einfach den Halbton noch einmal, wodurch er — temperiert genommen — der Oktave zwölf neue Zwischentöne einfügt, die er nach dem bei uns üblichen Verfahren durch Anhängung einer Silbe an den Tonbuchstaben (für die Erhöhung us, für die Erniedrigung os) bezeichnet. So entstehen für ihn z. B. von dem Tone c aus die folgenden zum Teil vierteltönigen Erhöhungen: (c), cus, cis, cisus, cisis (d) . . . . und die folgenden Erniedrigungen: (c), cos, ces, cesos, ceses (b). . . .

Wer Steins Darlegungen unbefangen und nur mit ein klein wenig urteilsfähigem Verstand studiert, der muss gleich nach den ersten paar Seiten nach dem Grund dafür forschen, weshalb der Verfasser des Heftchens denn gerade auf Vierteltöne, auf die nur einmalige Teilung des Halbtones, gekommen ist. Warum diesen nicht in drei Töne spalten, also Sechsteltöne schaffen? Steins Begründung ist denn auch schwach genug: Es sei das Natürlichste, dasselbe Verfahren, was auf den Ganzton angewandt wurde, nun auf den Halbton anzuwenden.

Warum aber dann den Viertelton nicht noch einmal teilen und gleich den Achtelton mit einführen? Diese Konsequenz müsste selbstverständlich erwogen werden. Aber gleich wird uns der Verfechter der Vierteltöneidee einwenden, dass dann unser Ohr nicht mehr fähig sei, solche feinere Unterscheidungen vorzunehmen, dass es doch für die Aufnahmefähigkeit des Ohres eine bestimmte Grenze geben müsse. Ich bin vollständig dieser Meinung, bin aber durchaus der Ansicht, dass unser Ohr schon beim Halbton der deutlichen, charakteristischen Unterscheidung der Töne, der verschiedenartigen Intervalle wegen Halt macht — ganz abgesehen von dem Teilungsprinzip, das mir eben ganz willkürlich erscheint.

Wir besitzen in der Musik schon etwas Ähnliches. Ich meine damit das Glissando der Streicher, welches als chromatische Folge in infinitum geteilter Töne aufgefasst werden kann. Die (fast unausführbare) langsame Folge aller dieser Zwischentöne würde unserm Ohr fraglos unbehaglich, jämmerlich, ja unerträglich werden, die schnelle ist ihm, vorausgesetzt, dass sie nicht zu häufig angewandt und zur Manier wird, von angenehmer Wirkung. Diese angenehme Wirkung liegt aber natürlich in ganz anderen Voraussetzungen als in einem mit unendlich oft geteilten Tönen operierenden System begründet.

Der aufgezeigte im Prinzip begründete wunde Punkt der Theorie ist aber nicht der einzige. Ein Übel zieht da das andere hinter sich her, und es ist kein Zufall, dass ein auf willkürlichen Voraussetzungen errichtetes Tonsystem musikalisch unbrauchbar ist.

Ich möchte das nur auf folgende Art darlegen. Selbstverständlich strebt Stein in erster Linie eine Erweiterung und Potenzierung der Möglichkeiten der Akkorde und ihrer Verbindungen an. Wenn wir nun irgend einen Ton in einem Akkord unseres herkömmlichen Systems um einen

*) Richard H. Stein. Op. 26. Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier. Neue Ausgabe (1909). M. 2,—. Verlag von Eisoldt & Rohkrämer, Berlin-Tempelhof.

Halbton erniedrigen oder erhöhen, so ändert sich natürlich der Zusammenklang folgendermassen: Entweder wird der Akkord ein ganz neuer durch sich selbst verständlicher oder es entsteht nur eine Modifikation des ersten, die sich aber immer durchaus charakteristisch von ihm unterscheidet. Dieses Charakteristische geht den Steinschen Versuchen vollständig ab. Unser Halb- und Ganztonsystem setzt den Halbton dem Ganzton immer deutlich entgegen. Dieser Deutlichkeit würden wir natürlich durch Einführung des Vierteltons verlustig gehen. Stein nennt das natürlich „Differenzierung". Ich leugne nicht, dass wir in kurzer Zeit fähig wären, den Viertelton so wie den Halbton bewusst zu hören. Aber an einen positiven Ertrag vermag ich dabei nicht zu glauben, und ich behaupte schlechtweg, dass sich mit Verwendung der Vierteltöne nicht ein einziger neuer Gefühlsinhalt erreichen lässt. Nicht ein einziges der von Stein im Nachwort mitgeteilten harmonischen Beispiele macht auf mich den Eindruck, als ob wir die gewollte Wirkung nicht genau so gut mit dem alten System erreichen könnten. Meint man wirklich, dass Wagner dem Tristan mit der Vierteltonchromatik noch grössere Gefühlsintensitäten habe verleihen können als mit der Halbtonchromatik? Wozu also dann der Aufwand?

Besonders lässt sich aber auch akustisch die Einführung von Vierteltönen in unser Tonsystem nicht rechtfertigen. Ohne tiefer in die musikalische Mathematik einzugehen, sei lediglich angedeutet, dass es durchaus kein Zufall ist, dass unser temperiertes Tonsystem ein geschlossenes Ganzes bildet. Das beweist allein die in sich zurückkehrende Runde des Quintenzirkels. Bekanntlich weist diese z. B. für fis und ges usw. akustisch eigentlich Schwingungszahlen auf, die voneinander ein wenig verschieden sind, aber natürlich nur so wenig, dass eine Identifizierung auf den Tasteninstrumenten angängig ist und dass nicht einmal das Zusammenspiel eines solchen mit einer rein spielenden Geige als unangenehm empfunden wird. Nirgends aber entsteht auf die natürliche Art der Quintenfortschreitung ein Viertelton. Es wäre aber zugleich eine Frage, des Schweisses eines tüchtigen Akustikers wert, den akustischen und musikalischen Zusammenhang unseres zwölftönigen Systems restlos zu erklären, nämlich zu beweisen, dass unser geschichtlich gewordenes System nicht ein Produkt des Zufalls und der Gewohnheit ist, sondern dass jener innerliche Zusammenhang notwendig existiert. Ich begnüge mich an diesem Punkte mit dem blossen Hinweis, dass die Kirchentonarten, die ja theoretische Konstruktion und Spekulation waren und sozusagen höheren Orts Sanktionierung genossen, denn doch schon früh der praktischen Ausführung nachgeben und sich allerhand Veränderungen, die in den meisten Fällen auf unser modernes Dur- und Mollsystem hindeuten, gefallen lassen mussten, um endlich vollständig von diesem verdrängt zu werden. Unser Tonsystem hat sich also praktisch durchgesetzt und zwar hauptsächlich auch durch den Einfluss der weltlichen Musik, die sich des Dur und Moll unbefangen schon längst bediente, und wurde, wie die Praxis der Theorie immer zuvorkommt, erst nachträglich durch die Theoretiker gutgeheissen.

Um gleich noch einen Blick in die Geschichte zu werfen: Die Misserfolge mit früheren Vierteltonsystemen hätten wagemutigen Verfechter der alt-neuen Theorie zum mindesten etwas vorsichtiger machen müssen. Weder die spätere griechische Enharmonik, die von Vierteltönen Gebrauch machte, noch ihre zur Zeit der Renaissance von Nicola Vicentino, Cyprian de Rore u. a. verursachte Wiederbelebung war von längerem Bestand: Sie trug eben schon infolge ihrer spekulativen Entstehung den Todeskeim in sich. An der für Künste und Wissenschaften so blütenreichen Wende des Mittelalters entsprang aber wenigstens aus jener Wiederbelebung für die Erkenntnis neuer harmonischer Folgen, die allerdings nichts mehr mit eigentlicher Vierteltonchromatik gemein hatten, ein ansehnlicher Nutzen. Ob das aber jetzt noch der Fall wäre, möchte ich billig bezweifeln.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass es schwerlich zu erwarten ist, dass mit der Spaltung des Halbtones eine nennenswerte Verfeinerung und „Differenzierung" des musikalischen Ausdruckes zu ermöglichen wäre. Die oben erklärten harmonischen Färbungen versprechen da nur wenig. Absolut neue Akkorde würden ja dabei nicht entstehen können, sondern nur eben Modifikationen von alten, die für unser Ohr infolge des heterogenen Ursprungs der Vierteltöne unangenehm genug klingen würden. Es soll aber nicht versäumt werden, darauf hinzuweisen, dass man der Meinung stattgeben könnte, es sei naheliegend, dass sich der musikalische Impressionismus an der Vierteltontheorie versuche. Das Resultat davon wäre vorauszusehen. In erster Linie produziert nämlich der Impressionismus Stimmungen und wieder Stimmungen, und das Gefühlsleben kommt bei ihm — ein noch viel zu wenig beachtetes Faktum — herzlich wenig auf seine Rechnung. Daher vermag uns das Anhören eines impressionistischen Musikstücks vielleicht mitunter lebhaft zu interessieren, es vermag uns aber nur selten zu erwärmen. Wo dies dennoch der Fall ist, da wird es sich nicht um einen reinen Impressionismus handeln: Er wird dann, wie man es auch z. B. beim späteren Debussy noch findet, mit der üblichen musikalischen Ausdrucksweise untermischt sein. Da es der musikalische Kolorismus in der Hauptsache mit der Abwägung des Klanges nach seinen eigenartigen Stimmungswerten zu tun hat, kann auf ihn keine allzu grosse Hoffnung gesetzt werden. Für tiefere Probleme, die nicht bloss interessante Klangprobleme sein, sondern Ewigkeitswerte enthalten sollen, steht dem Musiker allein unsere aus Halb- und Ganztönen zusammengesetzte Diatonik zur Verfügung. Die Ausdrucksmittel der Impressionisten — besonders die so unbestimmt wirkende, von ihnen so gern benutzte Ganztonskala — lassen das Gefühl des Hörers indifferent: Es wird demgemäss an unserer, mit den beiden Halbtonschnitten so klar und eindringlich ausgestatteten Diatonik liegen, dass sich durch unser überkommenes Tonsystem die verschiedenartigsten Affekte aussprechen lassen. Und da es trotz Hanslick wohl immer noch gilt, dass die Musik in erster Linie an die Seele appellieren muss, so wird wohl der radikale Impressionismus als eine nicht sehr lebenskräftige Erscheinung aufgefasst werden müssen, und es wird für die Vierteltöne von seiner Seite um so weniger zu hoffen sein, als sich die französischen Impressionisten selbst kaum dazu verstehen werden, weinerlich klingende Vierteltonfolgen an Stelle ihrer Ganztonskala zu setzen. Vom Impressionismus eines Schönberg soll noch gar nicht die Rede sein: Über den Debussyschen sind die Akten noch nicht geschlossen, über den Schönbergs noch kaum erst begonnen. Aber auch der Protektor der Vierteltontheorie würde sich wohl selbst dagegen sträuben, seinen Schützling dem Impressionismus preiszugeben. Diese Bezugnahme auf den Impressionismus gewährt indes noch die wichtige Lehre, dass es, um unser Tonsystem „differenzierter" zu gestalten, gar nicht einmal seiner Zerstückelung bedurfte: Debussy vereinfachte, vergröberte sozusagen das Tönematerial und erreichte dadurch tatsächlich eine Differenzierung. Wie billig und harmlos im Grunde dagegen Steins Methode.

Es erscheint mir zweifellos, dass ein Verfahren, welches auf so willkürliche Weise die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zu multiplizieren sucht, lediglich höchstens zu naturalistischen Zwecken verwendet werden könnte, vielleicht, um einen Vorschlag zu tun, zu dem Zwecke, um etwas Rätselhaftes, um Weinerlichkeit oder am besten das Nächstliegende, — um verstimmte Streichmusik zu charakterisieren. In unser System werden sich die Vierteltöne schwerlich einreihen lassen, werden somit Experiment sein und bleiben, ein Urteil, welches dem von Stein selbst gefällten, oben zitierten die Wage hält. Und es wird sich mit dem Vorschlag kaum mehr anfangen lassen, als dem Vater des Gedankens gelungen ist, dessen Hauptverfahren (abgesehen von einem vierteltonchromatischen Lauf, dessen Wirkung seine Schwierigkeit nicht im mindesten aufwiegt) in der grösseren Annäherung der bisherigen Halbtonschritte an den Auflösungston besteht, auch dann nicht, wenn man wirklich einmal der Sache zuliebe ein Vierteltonklavier bauen sollte*). Der Einwand ist durchaus nicht stichhaltig, nur die liebe Gewohnheit und der konservative Geist des Musikers seien an dem Widerstand gegen die Vierteltöne schuld; nein, es lässt sich eben geschichtlich Gewordenes durch blosse Spekulation und blosses Experimentieren, dem die innere Notwendigkeit mangelt, nicht differenzieren. Jene „Differenzierung" aber, die das Genie in die Kunst hineinträgt, ist von ganz anderer, innerlich notwendiger Art; sie ist zwar oft von einer gewissen Spekulation, aber wiederum auch von einem bestimmten künstlerischen Instinkt geleitet, dessen die Steinschen Versuche vollständig ermangeln.

Was Steins Meinungen anbetrifft, unser Tonsystem sei nicht weiter entwickelungsfähig, die musikalische Produktion müsse stagnieren, es liege vielleicht nicht an dem Mangel genialer Komponisten, dass es so sei, u. dgl. m., so sind das recht anfechtbare Privatansichten. Wenn er meint, mit Beethoven und Wagner seien für die Sinfonie und für die Oper Kulminationspunkte erreicht, die bei den herrschenden musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten weder wieder zu erreichen noch zu überbieten wären, so kann man ihm die Gegenfrage stellen: Haben es nicht Mendelssohn und besonders Schumann, wie auch Brahms vermocht, die Sinfonie in ihrer Art weiterzubilden? Meint Stein etwa, sie würden Bedeutenderes als Beethoven haben leisten können, wenn sie sich wirklich zur Übernahme der Vierteltöne verstanden hätten, ja nur Bedeutenderes, als sie ohne Vierteltöne geschaffen haben? Ich glaube ferner, dass sich unsere modernen Komponisten schwerlich nach einem neuen Tonsystem sehnen, und wenn Stein damit recht haben sollte, dass die Gegenwart eines wirklich genialen Komponisten ermangelt, so läge das sicher nicht daran, dass die gegenwärtigen Ausdrucksmöglichkeiten zu begrenzt wären, es läge sicher nur daran, dass ein Wagner eben vielleicht nur alle Jahrhunderte einmal, ein Beethoven vielleicht überhaupt nur einmal geboren wird.

*) Ohne Vierteltöne klingen die Stücke Steins übrigens viel besser. Sie überzeugen nicht im mindesten von der Notwendigkeit, Halbtonspaltungen anzubringen. Und das wäre doch die erste Bedingung für die Komposition solcher Stücke. Überhaupt lassen sie auch sonst nicht den berufenen Komponisten erkennen. Ein paar harmonisch interessante Stellen, die aber noch nicht einmal original sind —, das sind ihre einzigen Lichtseiten. Auffallen muss die oft geradezu kärgliche, ja fatale nichtssagende Monotonie der Begleitung.



Mehr Standesbewusstsein!

Dieser Tage erhielt ich folgenden typischen Brief:

„Hochverehrtester Herr Professor!

Der in grösster Verehrung sehr ergebenst Unterzeichnete erlaubt sich die höflichste und herzlichste Bitte entgegenbringen zu dürfen, dem Musiklustspiele dessen Sohnes . . . (— folgt der Titel des Stückes —), welches demnächst auch an der Berliner Oper zur Aufführung gelangen wird, ein gütigstes Wohlwollen verleihen zu wollen, für welche Berücksichtigung Ihnen verehrtester Herr Professor der junge und strebsame Komponist, sowie der ergebenst Unterzeichnete stets zu grösstem Danke verbleiben wird! — —

Das heitere Werk, welches durch Empfehlung unseres Musikdirektors U. U. hierselbst am Hoftheater mit grossem Erfolg zur Uraufführung kam, welcher demselben auch in Breslau, Nürnberg, Halle, Osnabrück und Cottbus zu Teil wurde, und weitere 20 Bühnen Annahme gefunden hat, ist bei X. Y. im Druck erschienen und würden wir uns unendlich freuen, wenn Selbes auch **Ihren** werten Beifall finden möchte! —

Mit der Bitte, dieses sehr ergebenste Anliegen gütigst verzeihen und berücksichtigen zu wollen, zeichnet in dankbarster Verehrung

hochachtungsvollst
Z. Z."

Soweit der Brief. Die Adresse lautet:
„Herrn Prof. H. W. D.
Componist etc. etc."

Wenn es sich in diesem Falle um einen jungen, unbekannten Komponisten handelte, dessen erste Oper zur Uraufführung kommt, und einen Vater, der mit Stolz, Hoffnung und Sorge zugleich diesem aufregenden Tage entgegensieht, so würde man selbstverständlich einen solchen Brief begreifen. Aber hier handelt es sich um ein Werk, das schon mit Erfolg herausgebracht worden ist, das dem Namen seines Komponisten Verbreitung geschaffen hat, und das infolgedessen auch bei seiner Berliner Première die Presse genügend interessieren muss, um sie vollzählig zu versammeln: ist da ein solcher Brief, der mit derartiger Deutlichkeit auf die anderwärts erlangte Anerkennung hinweist, noch am Platze? Wo bleibt da das künstlerische Standesbewusstsein? Zudem weiss ich wirklich nicht, wodurch ich mir diese triefende Verehrung zugezogen habe. Ein früher aufgeführtes Orchesterwerk desselben Komponisten habe ich nicht gerade glimpflich behandeln können.

Jeder Musikreferent bekommt oft Briefe ähnlicher Art, aber einen so nachdrücklichen sieht man doch wohl selten. Zudem ist er offenbar nicht nur der Ausdruck väterlicher Besorgnis, sondern der Herr Sohn scheint durchaus mit dieser Vertretung seiner Interessen einverstanden zu sein („und würden wir uns" etc. etc.). Da ist es denn doch wohl am Platze, einmal durch eine Veröffentlichung das Standesgewissen etwas aufzuwecken. Auch der Überschwang an Titeln ist ganz überflüssig. Besonders den „Komponisten etc. etc." nehme ich krumm, weil ich mich freue, sagen zu können, dass ich die Welt noch nicht mit eigenen Kompositionen belästigt habe. Also nochmals: Mehr Standesbewusstsein!

H. W. Draber

Rundschau

Oper

Dresden

Von unserer Oper ist auch diesmal noch nicht der grosse Wurf zu melden. Freilich erhielten wir am 2. März Charpentiers „Louise" in einer sehr hübschen, aber um 8 bis 10 Jahre verspäteten Erstaufführung. Dieses nun schon stark verblasste Werk noch bei uns aufzuführen, also viele erste Kräfte wochenlang durch die für die „Louise" nötigen Proben zu okkupieren, lag kein künstlerisch zwingender Grund vor. Das Werk ist vor Jahren in Deutschland öfters gespielt worden, und es lohnt sich nicht, näher auf die Handvoll musikalischer Schönheiten, die es enthält, einzugehen. Charpentier bedeutete einst eine Hoffnung; er hatte, so schien es, ein Fünkchen vom Wesen des Riesen Berlioz an sich; er schrieb einige sinfonische Werke, wie die „Impressions d'Italie", „La vie du poète", „Les fleurs du mal", die gewisses Aufsehen machten. Die Anfänge des musikalischen Impressionismus, wie ihn jetzt Debussy kühn

und mit grösserem Reize vertritt, sind bei ihm zu finden. Er fühlte sich den Hauptvertretern der modernen französischen Dichtung innerlich verwandt; aus dieser Poesie (Baudelaire z. B.) kamen ihm seine Anregungen. Er war auch einer von denen, die das Bohèmeleben der Montmartregrössen von Paris nicht nur kannten, selbst selbsttätig mitlebten. Und eine Frucht dieser Kunst und dieser Erlebnisse war eben die „Louise", die von Puccinis „Bohème" in Deutschland sehr hald verdrängt wurde. Charpentier verstand auch gar nicht, seinen Erfolg irgendwie rasch auszunutzen. Seit längerer Zeit steckt der Bedauernswerte in einer Nervenheilanstalt. Die Aufführung des Werkes hatte in Soomer (Vater) ihre Sehens- und Hörenswürdigkeit. Frau Plaschke-v. d. Osten war Louise. Lange dürfte sich die von Schuch herausgebrachte Oper nicht bei uns halten; sie ist langweilig. Dr. Georg Kaiser

Magdeburg

Auf dem Gebiet der Oper ist nur eine Neuaufführung von Bedeutung zu erwähnen: Kienzls „Kuhreigen". Dass das Werk rein musikalisch grosse Schönheiten enthält, ist nicht zu bestreiten. Dass es dem Erfolg des „Evangelimanns" gleichkommen werde, scheint mir mehr als zweifelhaft, da es ihm hierzu an rein dramatischen Qualitäten fehlt. Die Aufführung war mit Liebe vorbereitet und trug den Darstellern der Hauptrollen, den Damen Nelly Heyl und Anna Jakobs und den Herren Paul Struensee und Albrecht von Ulmann verdiente Anerkennung ein. Dr. Walter Haeser

Monte Carlo

Wer das Regietalent des hiesigen Operndirektors Raoul Gunsbourg an der Wurzel erkennen will, der schaue sich seine Bühnenbearbeitung von Berlioz' „Fausts Verdammnis" an. Ich habe das in Deutschland nicht immer vollwertig beurteilte Werk in Paris unter Colonnes Leitung wohl ein halb Dutzend Mal gehört, aber stets einen gewissen Widerspruch zwischen dieser dämonisch wilden, nur stellenweise lyrisch aufatmenden Musik und der Aufführung im Konzertsaal gefühlt, trotzdem Colonne grade diese Partitur mehr als eine andere beherrschte und in die Wiedergabe der mefistofelischen Partien seine ganze ihm zu Gebote stehende Leidenschaft versenkte. Nun ich Gunsbourgs vortreffliche Inszenierung der in Frankreich ungeheuer beliebten „Damnation" gesehen und gehört habe, möchte ich das hochbedeutende Werk — das gestehe ich hier ganz offen ein! — nie wieder im Konzertsaal vernehmen. Ich meine immer, ein grosser Teil grade auch des deutschen Konzertpublikums ist den grossen Chorwerken gegenüber nicht immer in seinem Urteil ganz ehrlich, wie sich denn überhaupt über das leidige Kapitel der Aufrichtigkeit in der musikalischen Kritik noch manches bisher Unausgesprochene sagen liesse; das Publikum klatscht dem Dirigenten, den Solisten, dem Orchester mechanisch zu, und die Kritik begnügt sich häufig genug damit, ihr Urteil auf die Aufführung zu beschränken und das Werk selbst — als „längst geschätzt!" — nicht weiter zu besprechen. Da rüttelt uns denn eine solche grandiose szenische Belebung, wie sie Direktor Gunsbourg der „Damnation de Faust" zu teil werden lässt, aus unserer „Gewohnheitskenntnis" der Partitur heraus und zeigt uns, welche Dämonie in dieser Partitur lodert und welche dramatische Spannung auch rein dichterisch in der knappen Zusammenfassung des Kampfes zwischen Faust und Mefisto unter Zurückdrängung der Gretchenepisoden enthalten ist. Um einige der gelungensten Szenen zu erwähnen, so bot die Inszenierung des Trinkgelages in Auerbachs Keller einen gradezu unübertrefflichen Eindruck: die grotesk mit Kohle geschminkten Zecher sassen da, zu Gruppen vereint, in rötlichen Wamsen, von einer fantastischen Lichtwelle überflutet, dann erhob sich der dicke Brander (Herr Chalmin), sang seine Ballade von dem menschenfressenden — — Floh, und nun kam ein Höhepunkt des Abends: die an sich schon prächtige Amen-Fuge wurde von diesem Chor ganz prächtig, parodistisch und kraftvoll zugleich gesungen, wie denn überhaupt die Chöre einen inneren Ausgleich schönster Art zeigten. Ausgezeichnete Vertreter ihrer Partien waren die Herren Rousselière und Allard als Faust und Mefisto; der letztgenannte Bassist ist meines Wissens ausserhalb Frankreichs noch nicht sehr bekannt, es ist ein Darsteller und Sänger von grosser Innerlichkeit. Ein wenig aus dem Stil der Aufführung fiel die Margarete der Madame Bréval. Diese sonst ausgezeichnete Künstlerin von der Pariser Grossen Oper hat eben die Höhe ihres Könnens augenscheinlich, namentlich gesanglich gewertet, bereits überschritten .... Eine überwältigende Leistung der maschinell-dekorativen Inszenierungskunst bildete der Ritt Fausts und Mefistos in die höllischen Abgründe. Auch die Balletts wahrten aufs beste den Charakter des Spukhaft-Visionären, und das Luftballett unter Herrn Heidenreichs Leitung tat das Seinige, um sich in das Gesamtgefüge der Aufführung einzugliedern. Das Orchester unter Jehins Leitung hätte mitunter noch leidenschaftlichere Tempi nehmen können, doch war dynamisch alles in bester Ordnung. Als Ganzes bildet Gunsbourgs „Damnation de Faust" jedenfalls mit Recht einen der Hauptanziehungspunkte der hiesigen Opernsaison. Arthur Neisser

Nizza

An der hiesigen Oper wurde kürzlich ein vieraktiges lyrisches Musikdrama „Gina" uraufgeführt, das sich kaum auf dem Spielplan halten dürfte. Der Librettist, Michel Carré, ein Sohn des bekannten „Faust"- und „Mireille"-Librettisten Gounods, hat da ein sehr altmodisches Buch gezimmert. Kostüm, Milieu, Empfindungen all dieser Leutchen aus der schlossumkränzten Touraine an den Ufern der hellen Loire, namentlich aber das Leiden der verträumten Buchbinderstochter Gina, die sich in ihrer Theatervernarrtheit an den erstbesten hergelaufenen Komödianten anhängt und sich aus Gram über dessen Untreue ertränkt — — all diese Charakteristika eines Volksstückes aus der Biedermeierzeit wirken heute ungemein verstaubt, selbst auch auf die Gemüter der viel stärker als wir mit ihren Traditionen verwachsenen Franzosen ein. Wenn sich dazu dann noch eine Musik gesellt, die, wie diejenige von dem bisher unbekannten Guiraudschüler Jacques Larmanjat, von akademischer Akkuratesse überfliesst und an bewussten Archaismen in Melodie, Rhythmus und Harmonie das denkbar Erlaubteste leistet, so kommt über den Hörer ein immer stärkeres Gefühl der Langeweile, so sehr er sich auch über Fluss der Arbeit als solcher und über die ruhige Klarheit der musikalischen Logik in Larmanjats Partitur vom rein fachmännischen Standpunkt aus freuen mag. Fast scheint es als läge die Begabung des noch jungen Komponisten (eines gebürtigen Parisers) auf lyrisch-instrumentalem Gebiete; eine Barcarole, eine Ballade, aber auch ein schlichter Männerchor müssen ihm gut liegen, da die Oper grade auf vokalem Gebiete eine nicht ungewandte, nur leider allzu vorsichtige Hand zeigt. Mit schöner Einfühlung in das Stimmungsmilieu dirigierte Kapellmeister Dobbelaer die treffliche Aufführung. Die Titelrolle wurde von Berte César von der Pariser Komischen Oper gesanglich sehr gut verkörpert. Arthur Neisser

Stuttgart

Beschlossene Sache scheint der Bau eines neuen Theaters in Ulm zu sein. Ist es so weit gekommen, so wird Ulm seine Selbständigkeit auf dem Gebiete der Oper aufgeben oder zum mindesten einschränken, da dann zu den dortigen Aufführungen Mitglieder der Stuttgarter Oper herangezogen werden sollen. Dadurch wird Ulm Filiale von Stuttgart, sichert sich aber künstlerische Kräfte, die es ohne Beihilfe des Hoftheaters sich nicht leisten könnte. Der Plan hat für beide Teile Verlockendes an sich, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass das Ineinanderaufgehen zweier Institute, so sehr es dem Geiste der Zeit entspricht und oft geradezu eine Notwendigkeit sein mag, auch zu Bedenken Anlass gibt.

Noch vor Abschluss der Saison hatten wir zwei Neuaufführungen. Die erste davon, „Zigeuner" von H. Zoellner, war sogar eine Uraufführung. Man kann dieser Neuheit auf dem Operngebiete mit dem besten Willen keine Bedeutung zumessen. Anfechtbar ist schon das Textbuch, das zwar theatralisch, aber nicht dramatisch ausgefallen ist. Sonst hätte schon einem dem Fortgange der Handlung durchaus im Wege stehenden Ballett kein Raum gegönnt werden dürfen. Hier hatte der Komponist allerdings reichlich Gelegenheit, seiner Musik Nationalkolorit zu geben, aber dies hätte ja auch ohnedies geschehen können. Die musikalische Charakterisierung der handelnden Personen ist Zoellner nicht gelungen. Alle seine Personen singen eigentlich dasselbe, und eben deswegen entbehrt sein Werk des richtigen Stils. Nicht ohne Reiz sind die farbigen Bilder, melodisch sind Singstimmen und Orchester behandelt, alle diese Vorzüge können jedoch über die Schwächen des Ganzen nicht hinwegtäuschen. Zoellner hat Besseres geschrieben als seine Zigeuner, gerade von ihm hatte man anderes erwartet. Die Aufführung ging sehr gut von statten. Das Werk fand Beifall, der namentlich auch dem anwesenden Komponisten und den Hauptdarstellern galt. Von letzteren er-

wähne ich Sofie Cordes und Karl Erb. Erich Band hatte die musikalische Einstudierung übernommen, Emil Gerhaeuser die szenische Leitung.

Vom gleichen Abend ist über die Aufnahme des heiteren Bühnenspiels „St. Foix" von H. v. Wolzogen und H. Sommer zu berichten. Der gefällige, im Verhältnis zu der harmlosen Handlung nur ein wenig zu gedehnte, im Orchester auch etwas schwer behandelte Einakter gefiel zwar, aber doch nicht in dem Masse, wie er es seiner glänzenden Wiedergabe seiner reizvollen Inszenierung und seiner Musik wegen verdient hätte. Werke wie „St. Foix" haben es schwer, auf der Bühne sich zu halten, sie appellieren nicht an die Masse und geben dem grossen Publikum zu wenig oder zu viel, wie man die Sache betrachtet. Dirigent der Neuheit war Max Schillings, die szenische Leitung hatte auch hier Emil Gerhaeuser. Die Hauptpartien lagen in den Händen von Marga Junker-Burchardt, Albin Swoboda, Georg Meader und Reinh. Fritz.

Alexander Eisenmann

Konzerte

Barmen

Das 5. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft war Hugo Wolf und Richard Strauss gewidmet. Das verstärkte städtische Orchester vermittelte mit grosser Hingebung und Ausdauer das Verständnis der Penthesilea, des Don Juan, Tod und Verklärung sowie des Vorspiels zum Corregidor. Den vokalen Teil bestritt die Kammersängerin Marta Leffler-Burchard, die mit ihrem umfangreichen, in allen Lagen gut ausgebildeten Organ namentlich den dramatischen Akzent trefflich wiederzugeben verstand. Eine Glanzleistung war die Wiedergabe der Ozeanarie aus Webers Oberon und des Liedes „Cäcilie" von Strauss.

Die sich steigernder Beliebtheit erfreuenden Soireen von Frau Saatweber-Schlieper schlossen mit einem hochinteressanten Abend diesen Winter ab. Die Frankfurter Bläser-Kammermusik-Vereinigung spielte unter gewandter Führung der Konzertgeberin mit echtem Stilgefühl die Esdur-Klavierquintette von Mozart und Beethoven. Lebhaften Beifall erntete Herr Hoensch durch den rhythmisch fein gegliederten und beseelten Vortrag der Sonate für Klarinette und Klavier op. 120, Fmoll, von J. Brahms.

H. Oehlerking

Berlin

Die Pianistin Frl. Vida Llewellyn, die in der Singakademie die Klavierkonzerte Emoll von Chopin und Bmoll von Tschaikowsky mit Orchesterbegleitung spielte, zeigte sich technisch gut vorgebildet. Wenn der jungen Künstlerin hier und da etwas weniger glückte, so ist das nicht von Belang; gerade schwierigere Partien gelangen ihr überraschend gut. Es fehlt dem Vortrag etwas Temperament, gar zu unindividuell gibt sich dieses Spiel, vor der Hand klingt es mehr erlernt, wohl erzogen als erlebt.

Freundliche Eindrücke gewann man in dem Konzert der Sopranistin Signe Giertsen. In Gesängen von Mozart, Brahms, Pergolese und Bizet zeigte sie eine helle, gut gebildete Stimme peinlichste Akkuratesse in der Intonation und hübsche Koloratur.

Alice G. Eldridge, eine jugendliche Pianistin, die im Bechsteinsaal konzertierte, ist begabt, aber noch unreif. Ihre musikalische Bildung steht hinter der technischen noch erheblich zurück. Bei Bachs Esmoll-Präludium und Beethovens Esdur-Sonate op. 81, die sie technisch im allgemeinen mit beachtenswerter Reife bewältigte, fand sich viel Anerzogenes und wenig Eigenes in der geistigen Beherrschung des Stoffes. Recht gut gelangen Chopins Cmoll-Nocturne op. 48 und Préludes F-, G- und Fisdur.

Eine begabte sympathische Sängerin ist Jane Tetzel-Highgate. Ihr Organ ist wohllautend und im grossen ganzen gut geschult, der Vertrag musikalisch verständig, wohldurchdacht aber nicht tief. Für leidenschaftliche Lieder reicht die Kraft nicht aus, das Heitere und Anmutige gelingt ihr besser. Frau Tetzel-Highgate sang, von ihrem Gatten Eugen Tetzel feinfühlig begleitet, Lieder und Gesänge von Brahms, Strauss, Rubinstein, Berger, Weingartner u. a.

Von dem hier schon bekannten Geiger Louis Persinger, der mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, hörte ich das Mozartsche Esdur-Konzert und den ersten Satz des Beethoven-Konzertes. Der Künstler blieb in technischer Beziehung beiden Werken nichts schuldig und sein Ton entbehrt bis zu einem gewissen Grade auch nicht der Modulationsfähigkeit. Aber im Vortrag überwiegt das bloss äusserlich sich dokumentierende Temperament die Poesie und Tiefe der Auffassung, so dass die Wirkung seines Spiels eine mehr äusserlich berührende als innerlich anregende ist. Das Orchester leitete an diesem Abend Herr Jacques Thibaud sehr umsichtig und gewandt.

Adolf Schultze

Hermann Brause erbrachte in seinem Liederabend wiederum den Beweis, dass er ein ebenso intelligenter Sänger, wie besonders in Löweschen Balladen plastisch gestaltender Interpret ist. Am gleichen Abend musizierten Karl Klingler und Richard Roessler zusammen; der Eindruck des Konzerts gipfelte in der Kreutzersonate von Beethoven, mit welcher beide Künstler ihr Bestes gaben, von einem verständnisvollen Publikum dankbar gefeiert.

Die Meisterschule der Musik-Akademie in Wien (Leiter Leopold Godowsky), führte in einem Konzert mit dem Philharm. Orchester vier junge Klavierbeflissene vor, welche für die Vortrefflichkeit ihrer Schulung beredtes Zeugnis ablegten. Die reifste Leistung des Abends war das 2. Konzert Rachmaninoff; ihr zunächst stand das in Cdur von Saint-Saëns.

Einen genussreichen Abend bot der Berliner Sängerverein unter der tüchtigen Leitung seines Dirigenten Max Eschke im 2. Winterkonzert in der Garnisonkirche. Das Requiem von Cherubini war dem Männerchor eine prachtvolle Aufgabe, welcher er sich mit bestem Gelingen entledigte. Frau Fischer-Maretzkis Kunst ist für die Kirche fast zu intim; manche Feinheiten, deren wir uns im Konzertsaal erfreuen dürfen, verflüchtigen sich hier. Die Rhapsodie von Brahms aber sang sie mit wunderbarer Tiefe des Ausdrucks.

Aline Sanden vom Stadttheater in Leipzig liess sich wegen Indisposition entschuldigen; ein leichtes Tremolieren hatte darin wohl auch seinen Grund. Der zarte Sopran der Sängerin kommt im Verein mit einer liebenswürdigen Anmut des Vortrags dem leichteren Lied-Genre zu statten. Ob sie für die Partie der Elisabeth stimmlich wie darstellerisch ausreicht, liess sich nach der Arie „Dich teure Halle" nicht mit Sicherheit entscheiden. Der mitwirkende Geiger Rudolf Weinmann blieb hinter den Erwartungen mit welchen man ihm auf Grund einer unerhörten Reklame seines Impresario entgegensah, zurück, indem ihn sein Stilgefühl z. B. in der Air von Bach sehr im Stich liess. Er verfiel in eine Sentimentalität, welche gerade Bachscher Kunst sehr schlecht bekommt.

Das sechste Aonnements-Konzert des Waldemar Meyer-Quartetts erfreute sich des ganz besonderen Zuspruchs des Publikums und dank der grossen Beliebtheit spielt es erzieherisch in unserem Konzertleben eine so bedeutende Rolle, dass es uns nicht ansteht, auf das näher einzugehen, was in künstlerischer Beziehung etwa noch zu wünschen übrig bleibt. (?) Nach dem Streichquartett op. 67 von Brahms sang Therese Funck mit wenig gut geschulter Stimme einige Lieder, unter Mitwirkung der Herren Richard Heber und Bruno Steinke gelangte sodann das Sextett op. 18 zu lebendiger Darstellung.

K. Schurzmann

Achter Sinfonieabend der Königlichen Kapelle. Nach dem etwas zahmen, allerdings durch die Ausführung reichlich lebhaften 7. Konzert, dessen Programm Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre, Philipp Rüfers Fdur-Sinfonie und die „Unendliche" in Cdur von Schubert umfasste, brachte Richard Strauss diesmal den mächtigen Bruckner-Torso, genannt „Neunte Sinfonie", Vincent d'Indys sinfonische Variationen „Istar" und, für etwaige etwas ramponierte Zuhörer Beethovens Cmoll-Sinfonie zum Vortrag. Wenn Strauss Bruckner dirigiert, ist er immer auf besonderer Höhe. Da erwacht in ihm etwas wie eine Kämpfernatur mit dem Willen: der Mann muss durchgesetzt werden. Dass Bruckner in den letzten Jahren mehr beachtet wird, liegt wohl daran, dass gewisse Dirigenten mit Klangfreudigkeit und unverbrauchtem Temperament an ihm ein dankbares Versuchsfeld ihrer Kräfte entdeckt haben. Es hilft nichts: die Brucknerschen Erhabenheitsbestrebungen, so rührend sie sich vom rein menschlichen Gesichtswinkel gemessen ausnehmen mögen, sind prächtige Bäume ohne Wurzeln, die das zu ihrer Erhaltung nötige Ernährungsquantum aus der Begeisterung nur einer Generation ziehen. So viel Schönes, Grossgedachtes und erhaben Erscheinendes in dieser Neunten wie auch in den anderen Sinfonien unleugbar vorhanden ist, es fehlt immer wieder die Wärme, die das Herzblut des Zuhörers belebt. (? Die Schriftleitung.) Die Aufnahme war sehr lau. Die Istar-Variationen d'Indys enhalten sehr aristokratische, ausserordentlich raffiniert instrumentierte Musik, mehr kühl

entworfene Gedanken als aus natürlichem Drang entstandene Werte. Das Werk hatte einen beträchtlichen Erfolg und es würde gar nicht verwunderlich sein, wenn unsere Dirigenten das sehr interessante Stück demnächst in ihr Repertoir aufnehmen würden. H. W. Draber

Braunschweig

Drei Sinfoniekonzerte der Hofkapelle im Hoftheater bildeten den Rahmen des Monats, im sechsten führte sich die Geigerin Palma von Pasthory-Berlin, im siebenten der Pariser Cellist Jean Gerardy sehr günstig ein. Ebenso wie die Solisten feierte man den Hofkapellmeister Hagel nach der Dante-Sinfonie von Liszt und nach der Sinfonie (C moll) von Brahms. Einen auserlesenen Genuss vermittelte die Sängerin Susanne Wolters, die, von Musikdirektor F. Saffe-Wolfenbüttel und dem Violinvirtuosen Giemser unterstützt, auch seltene Lieder mit Geige und Bratsche bot. In einem Konzert von Emmi Knoche, einer talentvollen Schülerin von C. Ansorge, fiel die mitwirkende Sängerin Frl. Dransfeld-Hannover wegen stimmlicher Indisposition vollständig ab. Der Abschied von Susanne Dessoir gestaltete sich äusserst herzlich, das Publikum konnte sich von der beliebten Künstlerin gar nicht trennen. Herr Gorn, der Nachfolger von Prof. Schrader, trat sein Amt als Domorganist an und wird sich bald in einem Konzerte dem Publikum vorstellen. Ernst Stier

Elberfeld

Im Februar-Konzert der Konzert-Gesellschaft kam Friedrich Kloses „Wallfahrt nach Kevelaer" zu Gehör. Das schon an sich durch eine packende Erzählung mächtig wirkende Heinesche Gedicht ist durch geschickte Verwertung von Melodien aus dem katholischen Kultus (Laurentianische Litanei, Sub tuum praesidium configimus, Marienlieder) sowie durch wirksame Stimmungsmalerei feinsinnig musikalisch illustriert. Wo eine gute Aufführung gewährleistet ist, wie es hier der Fall war, hinterlässt Kloses Melodram einen nachhaltigen, tiefen Eindruck. E. Stockhausen, Hofschauspieler Lang und Frl. Helene Gehling-Elberfeld zeigten ihre deklamatorische Kunst in Schumanns Manfred im günstigsten Lichte, wie überhaupt in beiden Werken (Melodramen) alle Mitwirkenden den Ansprüchen vollauf genügten.

Das 6. volkstümliche Sinfoniekonzert vermittelte die Bekanntschaft einiger moderner Kompositionen: Mahlers 4. Sinfonie, Il Autumno und Bachusfest von Alberto Gaseo. Ist die erstere Komposition des römischen Tondichters ein Idyll von sinniger Tonmalerei, so stellt das letztere Stück eine in ruhigen Bahnen einherschreitende Festmusik dar. H. Oehlerking

Leipzig

Josef Haydns Meisteroratorium „Die Schöpfung" ist herrlich wie am ersten Tage, da es entstanden war: nach mehr als hundert Jahren in wunderbarer Jugendfrische erstrahlend, eines der wenigen „modernen" Werke, bei denen der Seitenbegriff „Mode" gänzlich ausgeschaltet ist. Seiner Bedeutung entsprechend war die von Musikdirektor Gustav Wohlgemuth sicher und grosszügig geleitete Aufführung der Leipziger Singakademie, nachdem er zwei Tage vorher das Werk in einem Jugendkonzerte geboten hatte. Chor und Orchester (Winderstein) waren ausgezeichnet. Von den Solisten ragte die Sopranistin Ilse Helling besonders hervor. Auch die Herren Kohmann (Frankfurt a. M.) und Weissenborn (Berlin) sind mit Anerkennung zu nennen.

Das Hauptstück des zwanzigsten Gewandhauskonzertes war Robert Schumanns D moll-Sinfonie, eine (wie die Haydnsche Schöpfung) durchaus „moderne" Tondichtung, die uns zur Besinnung über die „Mode" des Tages aufzurütteln in ebenso hohem Grade geeignet war wie Schumanns Faustmusik (dritter Teil) kurz vorher in einer Aufführung unter Arthur Nikisch. Zeitlich zwischen beiden stand ja (in Leipzig) die ungeheuerlichste Modebanalität: die achte Sinfonie von G. Mahler, der es gewagt hat, eben gerade den Text des dritten Teiles von Schumanns Faustmusik in seiner theatralischen Manier zu komponieren. Dieser Faust war sehr erfolgreich. Effekt war ja damit zu machen: Wirkung ohne Ursache — — Mache. Ein Macher ist Robert Schumann freilich nicht im geringsten gewesen. Aber einer der ursächlichsten, deutschesten Musiker: einer, dem alle Theaterei verhasst gewesen ist. Die Helden der Mode (oder des Tages) machen euch was vor, die Modernen (Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms) geben ihr Herzblut. Nun: Schumanns D moll-Sinfonie, abgesehen von ihrem tondichterischen Gehalt, behauptet siegesgewiss ihren Platz in der Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik: nach Beethoven die erste sinfonische Dichtung ohne vorgeschriebenes Programm, also ohne die jetzt allgemach bekannte Hemmung der sinfonischen Dichtung als einer rein musikalischen Erscheinung. Herr Kapellmeister Mengelberg (Amsterdam) als Gastdirigent widmete der Schumannschen Sinfonie ungewöhnliche Sorgfalt im Zeichnerischen und im Vortrage, besonders dem ersten und dem langsamen Satze, verstand aber nicht, die weichen, träumerischen Züge zur Geltung zu bringen und legte den letzten Satz von vornherein gar zu sehr prestissimo an. Auch im Heldenleben von R. Strauss, dessen Vortrag ihn sonst als Meister des Orchesterdirigierens zeigte, bevorzugte er eine Mitwirkung des Zeigefingers der linken Hand, die seine Leistung als wesentlich didaktisch, zum mindesten als deiktisch kennzeichnete. Als Orchesterbegleiter des wundervollen, viel zu wenig gespielten Violoncellokonzertes von Dvořák war er ganz hervorragend. Nicht minder der spanische Violoncellist Pablo Casals, einer der bedeutendsten Cellisten, die man zur Zeit überhaupt hören kann. Sein Bachspiel, das er auf stürmisches Verlangen dreingab, war mustergültig in jeder Hinsicht. ♯

Eugen Richter, ein in Chemnitz wirkender jüngerer Organist und Schüler Homeyers und Fährmanns, tut recht daran, sich für Fährmanns Kompositionen kräftig ins Mittel zu legen. Wie anderwärts schon mehrfach, so brachte er auch uns einen Hans Fährmann-Abend. Es gab Gelegenheit, den Tonsetzer von verschiedenen Seiten kennen zu lernen und sich, obgleich man natürlich von jedem Gebiet nur wenig zu hören bekam, dennoch schon ein einigermassen abgeschlossenes Bild von ihm zu machen. Ich fand das Urteil, das ich mir längst über Fährmann gebildet hatte, nur bestätigt: dass er nämlich als Komponist für die Orgel weit bedeutender als für die Singstimme ist, dass er überhaupt mit in der vordersten Reihe der gegenwärtig ziemlich spärlich gesäten tüchtigen modernen Tonsetzer für sein Instrument steht. Seine Schreibweise ist aller Oberflächlichkeit abhold, verrät ein ebenso feines Formgefühl als Sinn für moderne Harmonik, die aber trotz häufigen Kühnheiten stets auf der sicheren Basis der Logik ruht. Das bewies von neuem seine achte Sonate (op. 46, Es moll), ein Werk von reichen inneren Werten, aus dem zugleich viel ehrliches Ringen um ein schwer erreichbares Ideal zu sprechen scheint. Viel Interesse vermag auch das H dur-Trio (op. 37) für Klavier, Violine und Cello in Anspruch zu nehmen, während die Liedervertonungen den textlichen Gehalt nur selten — am ehesten noch in der Balladenform — ausschöpfen. Dem Konzertgeber gebührt für den manualiter und pedaliter tüchtigen Vortrag der Sonate, der auch von einer grossen Gewandtheit in den Mischungen der Registerfarben Kunde gab, sowie für die Übernahme des Klavierpartes im Trio grosse Anerkennung. Die anderen Mitwirkenden (Herr Konzertmeister Hugo Hamann, Herr Emil Robert-Hansen und Frau Julia Rahm-Rennebaum) mögen sich mit einem Allgemeinlob begnügen. Die Sängerin schien indes stimmlich nicht in sonderlicher Verfassung, und Herr Fährmann begleitete sie merkwürdigerweise etwas eintönig. Der Konservatoriumssaal erwies sich für ein öffentliches Konzert als recht geeignet.

Der Beethovenabend Frederic Lamonds fand leider im Festsaal des Centraltheaters statt. So musste ein grosser Teil der intimen Stimmungen, die den Vorträgen des namhaften Beethovenspielers anhafteten, in dem Gepränge und Glanz des weiten Saales verpuffen. Wenn man auch nicht mit allem einverstanden sein konnte, was Lamond bot, so konnte man doch, wenn einem der Sinn für innerliches und versonnenes Spiel gegeben ist, an seinem Abend viel Freude haben. Der Spieler gab Beethoven so, wie ich mir etwa Schumann vorgetragen denke. Wie ein Maler, der mit dem Pastellstift ein Bild von romantischem Zauber schafft, dessen Konturen so weich sind, dass sie ein leichter Hauch hinwegzublasen vermag. So gespielt, liess dieser Beethoven den Wunsch nach einem Schumannabend Lamonds rege werden. Das Programm enthielt die C moll-Variationen, die Sonaten in A dur (op. 101), As dur (op. 26), C dur (op. 2 No. 3) und Es dur (op. 81 a) und das G dur-Rondo (op. 51, No. 2). Der Bechstein ging auf die oft nur angedeuteten Absichten des Spielers willig ein.

Einen weiteren Klavierabend gab Frl. Lotte Kaufmann, eine Spielerin, die zwar den Höhepunkt ihrer musikalischen Entwickelung noch nicht erklommen hat, die aber Aufmunterung verdient, da mancher kräftige Keim des Emportreibens zu

harren scheint. Obgleich sie schon einige Zeit konzertiert haben soll, merkte man einiger Zaghaftigkeit, die sie hindert, sich restlos zu geben, doch noch etwas die Schule an. Ihr Programm war bemerkenswert: Ausser dem festen Stamm der Mozart, Schumann und Chopin konnte man noch ein paar alte Herren, W. F. Bach (drei Polonaisen) und J. F. Fischer (ein Menuett), sowie zwei Werke ihres Lehrers Conr. Ansorge (D moll-Ballade und F moll-Sonate, op. 1) hören, deren Umfang ihren Wert allerdings nicht ganz aufzuwiegen schien. Der Vortrag von Frl. Kaufmann ist sehr verständig und wurde vorläufig den kurzen alten Stücken am besten gerecht. Für Schumann fehlt ihr noch der romantische Zug, für Chopin, den sie im übrigen recht stimmungsvoll auslegte, der blühend sinnliche Gesangston. Schon wegen der echten Weiblichkeit, die ihrem ganzen Spiel allein viel anziehendes verlieh, darf indes ihr Abend nicht zu den Nieten des Konzertwinters gerechnet werden.

Noch ist dieser „Konzertwinter“ nicht zu Ende, da lud uns der Oemichensche Gesangverein schon zu seinem „Frühjahrskonzert“. Mit dem „Fliegenden Holländer“ (Ouvertüre, Ballade der Senta und Chor der norwegischen Matrosen) und dem „Columbus“, dem von Heinr. Zöllner, gedichteten und wirkungsvoll komponierten Werk für Männerchor, Soli und Orchester, lief man von Stapel und hatte eine glückliche Fahrt, da unter dem geschickten Chormeister A. Piltzing fleissig geübt und auch für tüchtige Hilfskräfte gesorgt worden war. Fräulein Vera Schmidt, die einheimische Sopranistin, bewies mit ihrer Senta und Felipa (im Columbus), dass sie seit ihrem erfolgreichen hiesigen Liederabend viel hinzugelernt hatte. Besonders in der Höhe besitzt ihre Stimme wegen ihrer angelegentlichen Pflege des Kopftones einen eigenartigen Reiz, ihr Vortrag ist von innerer Empfindung getragen und doch zugleich weise gemässigt. Wir möchten sie bald bei ähnlichen Gelegenheiten wieder hören. Auch die anderen Partien des Zöllnerschen Werkes waren gut aufgehoben: Die Titelpartie bei Herrn Franz Frank, einem stimmlich wohlbegabten und musikalisch tüchtigen Bass-Bariton, dessen Gesang allerdings nicht durchgängig frei und mühelos klingt, der Rodrigo bei Herrn Karl Müller, der über auffällig schöne tenorale Stimmmittel verfügt, die sich aber leider — trotz einiger Schulung — noch nicht auf dem Wege richtiger Ausbildung befinden, was man sowohl aus dem etwas gepressten Beiklang als auch aus dem baldigen Versagen des Sängers zu ersehen vermochte. Die Regimentskapelle Nr. 107 und der Chor lösten ihre Aufgaben sehr brav.

Die volkstümlichen Sinfoniekonzerte, die die Windersteiner unter dem Stabe des Kapellmeisters P. Pirrmann veranstalten, erfreuen sich eines fleissigen Zuspruchs: das vom letzten Sonntag war wieder ausverkauft. Auf dem Programm standen die Cherubinische Ouvertüre „Die Abenceragen“, die C dur-Sinfonie von Haydn (No. 7), das Tschaikowskysche „Capriccio italien“, die durch den Dirigenten alle eine sachliche und liebevolle Auslegung erfuhren, und endlich drei Stimmungsbilder („Winternacht“, „Traumumfangen“ und „Erwachen der Elfen“) von Oscar Köhler, die der Komponist aufs beste einstudiert hatte und selbst aus dem Manuskript mit gutem Erfolge dirigierte. Es sind drei wohlgefällige, von romantischem Zauber getragene Stücke, die zugleich einen auf intime Instrumentation wohl eingestellten Sinn bekunden. (Die ersten beiden waren für Streichorchester, gelegentlich mit Harfe, das letzte mit Bläsern gesetzt.) Als Solisten hatte man Herrn Erich Klinghammer vom Stadttheater gewonnen, der mit dem Prolog zum „Bajazzo“ und mit mehreren Liedern, hierbei von Herrn Nestler aufs beste am Blüthner unterstützt, ebenfalls viel Beifall erntete.

Dr. Max Unger

Wien

Im vierten (ordentlichen) Gesellschaftskonzerte der Saison (6. März) wurde den Besuchern Schuberts herrliche Es dur-Messe durch Kapellmeister Schalk, den Singverein und das Konzertvereinsorchester nahezu mustergültig in Erinnerung gebracht. Und da sich auch die Soli (Frau Lilli Claus-Neuroth, Frl. Emma Hönig, Hr. Rudolf Ritter, Hr. Friedrich Zimmermann, Hr. Nikolaus Schwarz) in den rechten Händen befanden, kamen sowohl die edlen, bekanntlich überwiegend weichen Gefühlsakzente, als namentlich die wunderbare Klangschönheit des genialen Werkes einmal wieder zur vollen Geltung, dem entzückten Publikum begeisterten Beifall abgewinnend. Eröffnet wurde das Konzert mit einer Repriese von Richard Mandls farbenreicher sinfonischer Dichtung „Griselidis“ für Mezzosopran, Frauenchor, grosses (modernstes!) Orchester und Orgel, welche dem talentvollen Komponisten wie bei der von Nedbal an einem Sinfonieabend des Tonkünstler Orchesters geleiteten Wiener Uraufführung (7. Dezember 1908) lebhafte Ovationen einbrachte. Ähnliche Ehrungen — Beifall und Hervorruf — konnte Herr Mandl schon früher im 2. Abonnementkonzerte des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde (16. Februar) entgegennehmen und zwar für die Uraufführung eines „Hymnus an die aufgehende Sonne“ genannten Stückes für Streichorchester, Harfe und Orgel, zu welchem der Autor bereits 1896 eine Bergbesteigung des Chamossaire über Bex in der französischen Schweiz (Kanton Waadt) anregte, während das erklärende Programm des Orchestervereins die landschaftliche Szenerie irrig nach Südfrankreich verlegt. Mehr als eine sehr geschickte Nachbildung des die Masse berückenden Instrumentaleffektes, wie ihn zuerst der verstorbene Hofkapellmeister Hellmesberger in dem bekannten Händelschen „Largo“ aus einer schlichten Opernarie des Altmeisters und nach ihr Mascagni im einst vergötterten, jetzt bedenklich abgebrauchten Intermezzo seiner Cavalleria rusticana zustande gebracht, vermögen wir in dem Mandlschen Hymnus nicht zu erblicken. Es fehlt an einem festen thematischen Kern, auch ermüdet dieser schier endlose „musikalische Sonnenaufgang“ (jedenfalls viel länger dauernd, als ein „wirklicher“!) zuletzt — was freilich die eingeschworenen Parteigänger des Komponisten im Konzerte nicht zu empfinden schienen. Im übrigen bot das in Rede stehende Konzert noch Heinrich Essers (1818—1872) vortrefflich gearbeitete Orchester-Suite No. 1. F dur (in Wien zuerst 1864 aufgeführt: gleichsam ein freundlicher Gruss aus der uns jetzt freilich ziemlich fremd gewordenen damaligen Mendelssohn-Arie), Meyerbeers pompöse, im ganzen aber doch auch heute schon stark verblasste „Struensee“-Ouvertüre und dazwischen — als Perle des Abends — Mozarts köstliches, bis jetzt völlig unverwelkt gebliebenes A dur-Klavierkonzert (Köchel 488) mit Alfred Grünfeld als feinfühligst nachempfindendem Interpreten am Flügel. Stürmisch zu einer Zugabe genötigt, bot der liebenswürdige Künstler als solcher noch ein Stück Mozarts, nämlich das Menuett aus der Es dur-Sinfonie, leider aber so sentimental-manierirt der virtuosen Eigenart des Spielers zurecht gelegt, dass zwar das Publikum nun doppelt entzückt war, die Kenner des prächtigen Originals aber den Missgriff um so mehr bedauern mussten. Vollkommen befriedigten sämtliche Orchestervorträge, erfreulichst bezeugend, dass dieser einst von der Kritik mehr ignorierte Dilettanten-Verein sich unter seinem jetzigen Dirigenten Hofkapellmeister Julius Lehnert ganz auf jener künstlerischen Höhe erhält, zu welcher ihn namentlich der vorletzte artistische Leiter Hofkapellmeister Lutze emporgebracht.

Durch ein gar zu buntes Programm befremdete das siebente philharmonische Konzert (10. März veranstaltet). Die zuerst aufgeführten Novitäten von A. Glazounow („Poème Lyrique“ im Andantino für grosses Orchester op. 12) und J. Sibelius („Die Dryade“, Tonstück für Orchester op. 45 No. 1) hätten wohl durch wertvollere Stücke, womöglich einheimischer Komponisten, ersetzt werden können. Im Grunde recht belanglose Bagatellen, von dem Sibelius' Dryade wenigstens durch die Instrumentation einen gewissen exotischen bizarren Reiz übt, während der hässliche Salonstil des schon zwischen 1882 und 1887 geschriebenen „Poème Lyrique“ kaum durch das jugendliche Alter des Autors — Glazounow zählte damals 17—22 Jahre — entschuldigt werden kann. Entschädigt wurden freilich die Konzertbesucher durch die nächste Programmnummer: Ouvertüre und Bacchanale (Pariser Bearbeitung) aus „Tannhäuser“, welche hinreissender, ausdrucksvoller, klangschöner in Wien nie gehört wurde. In der kongenialen Wiedergabe dieser im Sturm der Leidenschaft, wie in süssesten, zärtlichsten Beruhigungstönen unübertroffenen musikalischen Erotik schienen sich Dirgent und Orchester erst in ihrem wahrem Element zu befinden und das Publikum stürmte und tobte vor Ekstase! Aber wie passte unmittelbar auf diese berückende, noch immer modernst aktuell wirkende Wagnersche Farbenglut das bescheidene Kolorit einer Mozartschen Jugendsinfonie? Wenigstens hatte man im letzten Augenblick die ursprünglich angekündigte, etwas gar zu leicht gehaltene Pariser-Sinfonie (Köchel 297) durch die weit bedeutendere Wiener (Köchel 385) in D dur mit dem prächtigen Oktavensprung-Motiv im ersten Satz ersetzt. Aber auch da kam das Publikum erst beim lieblichen Andante in die rechte empfängliche Stimmung.

Dass Ferdinand Löwe unser berufenster, idealster Bruckner-Interpret ist und bleibt, offenbarte er am letzten Orchesterabend des Konzertvereins (12. März) durch eine wahre Prachtaufführung der selten gehörten zweiten Sinfonie (C moll) seines Lieblingsmeisters, welche denn auch diesmal beim Publikum einschlug wie kaum je zuvor in Wien. Sie wird gerade von den exklusiven Brucknerianern strengster Observanz ein wenig

als Stiefkind behandelt, weil man ja deutlich merkt, dass ihr genialer Bildner eben diese Zweite im Verhältnis zu der überschäumenden, gigantisch dämonischen Ersten (die 1868 in Linz im Wesentlichen unverstanden geblieben) absichtlich einfacher, milder, ernstvoller halten wollte. Aber wie entschädigt dafür die blühendste Melodik (besonders im Andante), die schneidigste Rhythmik (in Scherzo und Finale) und wie kommt — eben im Finale — doch unversehens wieder der ganze, ungestüme, hyperkühne Bruckner zum Vorschein, der da dem Fluge seines Genius folgt, ohne links oder rechts umzublicken und ob er vielleicht irgendwo anstossen werde?

Eröffnet wurde das Konzert mit Beethovens König Stephan-Ouvertüre, die als Gelegenheitsmusik noch immer einen Ehrenplatz behauptet, worauf freilich ein ganz anderer, echtester, poesievollster Beethoven in Gestalt seines G dur-Klavierkonzertes folgte, das E. von Dohnányi am Flügel herzinnig nachdichtete, nur — rein musikalisch beurteilt — mit auffallend kleinem Ton. Das rührte wohl daher, dass sich der Pianist eigens für diesen Vortrag von der Firma Bösendorfer ein Klavier mit verengten Tasten herstellen liess: ohne dass wir wüssten warum? Auch mit neuen, eigenen Kadenzen hatte Dohnányi Beethovens Meisterwerk ausgestattet, die sich demselben stilvoll und zugleich solistisch wirksam anpassten, ohne sich gar so selbständig breit zu machen, wie die freilich weit polyphon-künstlicher gedachten Godowskys. Schon aus einem vorjährigen Kompositionskonzert Paul Gräners bekannt war die zweite Zwischennummer des Konzertes: eine Sinfonietta des genannten Autors für Streichinstrumente und Harfe op. 27. Über ein verschwiegenes Programm gesetzt, stellt sie wie man uns sagt eine Art instrumentales Kindertotenlied dar. Paul Gräner will angeblich die Verzweiflung schildern die ihn ergriff, als er einen herzigen Jungen verlor und wie er sich dann aus dem tiefsten Schmerz doch wieder zurecht fand. Als absolute Musik bleibt das Stück — so sehr auch hier wieder der edle Empfindungsausdruck und die kontrapunktische Gestaltungskraft anzuerkennen, etwas unklar und musste sich daher diesmal mit einem Achtungserfolg begnügen.

Prof. Dr. Theodor Helm

Auch heuer trat Frl. J. v. Halàczy mit einem Kompositionskonzert an die Öffentlichkeit. Zur Aufführung gelangten „Fragmente a. d. 14. Gesang der Ilias“ für Soli und Orchester, „Fragmente a. d. Oper Antinoos“ und Lieder mit Klavierbegleitung. Trotzdem sich vorzügliche Künstler, wie die Damen Annie Hecker, Edith Richter, Fr. v. Vukovics und die Herren Hermann Gürtler und Viktor Heim, mit ihrem ganzen Können einsetzten war kein Erfolg zu erzielen, da den Kompositionen jede Individualität fehlt. Lobend muss des Herrn Dr. Ludwig Kaiser gedacht werden, der das Orchester mit grosser Umsicht und Sicherheit leitete.

Einen wohlverdienten, ehrlichen Erfolg holte sich Toni Konrath mit einer sinfonischen Dichtung „Der entfesselte Prometheus“ und mit drei Orchesterliedern, welche in einem populären Konzerte des Tonkünstlerorchesters zur Aufführung kamen. Die Hauptvorzüge der Werke sind: schöne Kantilene, grosse Steigerungen und volle Beherrschung aller technischen Mittel. Fräulein Juliette Wihl aus Berlin, die im selben Konzerte das Bmoll-Konzert von Tschaikowsky spielte, hat eine glänzende Technik und schönen Ton. Dasselbe gilt von dem Violoncellisten Karl Klein, welcher am 18. Februar sein zweites Konzert veranstaltete. Besonders schön spielte er eine Bachsche Suite und, im Verein mit Frau Josa Hrdlicka, eine Sonate von Brahms und 7 Variationen von Beethoven. Frau Hrdlicka kann mit Recht als eine der besten Pianistinnen Wiens bezeichnet werden; ihre leichtfliessende, perlende Geläufigkeit, sowie ihr überaus feiner Vortrag berechtigen dazu. Fräulein Henriette Zerkowits, welche im gleichen Konzert mitwirkte verfügt über eine sehr sympathische schöne Stimme und gute Schule.

In einem Liederabend erwies sich Frau Irene Klein als gute Koloratursängerin. Sie hatte den Geiger Felix Lenz, über dessen vorzügliches Spiel wir unlängst zu berichten Gelegenheit hatten, zur Mitwirkung gewonnen. Ein interessantes Programm boten Josefine Donat (Violoncell) und Felix Rosenthal aus Breslau (Klavier) unter Mitwirkung des k. k. Hofmusikers Fr. Bartolomey (Klarinette) in ihrem Konzerte: Rosenthals Sonate für Klarinette und Klavier, Pfitzners Sonate für Violoncell und Klavier und zum Schlusse Brahms Trio für Klavier, Klarinette und Violoncell. Beide Sonaten, Neuheiten für Wien, wurden mit grossem Beifall aufgenommen.

Von sonstigen Novitäten fielen als besonders unangenehm auf zwei Klavierstücke von Arnold Schönberg und das „Lied?“ „Wie ein Bild“ von Egon Wellesz, welcher ein Schüler Schönbergs gewesen sein dürfte: die Begleitung zu seinem sogenannten Liede klang, als wenn der Pianist fortwährend daneben griff.

Prof. Gustav Grube

Kreuz und Quer

Berlin. Werner Funck, das frühere Mitglied des Berliner Königl. Schauspielhauses kehrt als Sänger in den Verband der Königlichen Theater zurück. Nach Vollendung seiner gesanglichen Ausbildung bei Dr. Alfieri wurde er als Heldentenor an das Königliche Opernhaus zu Berlin engagiert.

— Humperdincks Musik zu Werken von Shakespeare ist seit ihrem Bekanntwerden durch die Berliner Aufführung im Deutschen Theater und im Neuen Schauspielhaus bisher auf mehr als 40 Bühnen gespielt worden. Die Musik zum Wintermärchen hat soeben das Hoftheater in Stuttgart erworben.

— In der k. preuss. Akademie der Wissenschaften las Prof. Stumpf über die Veränderlichkeit zentral bedingter Gefühlsempfindungen. Die rein sinnlichen Gefühlswirkungen gleichzeitiger Töne haben sich seit dem Altertum nachweislich in bestimmter Richtung verändert. Ferner hat seit der Einführung von Dreiklängen der Molldreiklang, der für das unbeeinflusste Gehör geradezu unangenehm war, für Musikalische diese Eigenschaft verloren, da er als Schlussakkord gebraucht werden kann. Der Vortragende hält es nach Beobachtungen an Kindern für nicht unwahrscheinlich, dass auf diesem Gebiet eine Vererbung erworbener Eigenschaften wenigstens zur rascheren Ausbildung entsprechender Gefühlsempfindungen mitwirke.

— Die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte G. m. b. H. in Berlin, die am Ende des Jahres 1909 gegründet worden ist, um die gemeinschaftlichen Interessen der Komponisten, Textdichter und Musikverleger bezüglich Vervielfältigung ihrer Werke auf mechanischen Musikinstrumenten zu vertreten, hielt am 2. März ihre diesjährige ordentliche Generalversammlung ab. Die Anstalt bewährt sich mehr und mehr als eine für die Komponisten, Textdichter und Verleger nützliche Einrichtung. Die aus dem Verkauf der Lizenzmarken erzielten Einnahmen und damit die an die Bezugsberechtigten auszuzahlenden Summen haben eine erfreuliche Steigerung erfahren. Während im Jahre 1910 Mk. 71169 ausgezahlt wurden, ist diese Summe bis auf Mk. 173498,90 angewachsen. Die Zahl der Fabriken von mechanisch-musikalischen Instrumenten, welche mit der Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte ein Vertragsverhältnis eingegangen sind, ist ebenfalls angewachsen und beläuft sich zur Zeit auf 93 Fabriken, die von der Anstalt die Lizenzmarken beziehen. Auch die Zahl der deutschen und österreichischen Verleger weist einen sehr erfreulichen Zuwachs auf. Während bei der Gründung der Anstalt nur 43 Mitglieder vorhanden waren, erreichte deren Zahl am 1. März 1912 nicht weniger als 406, davon 261 Verleger und 145 Urheber. Am 31. Dezember 1910 hatte die Zahl der Mitglieder erst 278 Personen erreicht. Aus allen diesen Zahlen spricht deutlich der erfreuliche Fortschritt des Unternehmens.

Detmold. Am 1. und 2. Juni d. J. findet unter dem Protektorat, des Fürsten Leopold ein Musikfest in Detmold statt, das der Erinnerung des Meisters Haydn geweiht ist. Zur Mitwirkung ist Professor Marteau mit dem Joachim-Quartett, welches hier zum 1. Male als solches öffentlich auftritt, gewonnen worden. Ferner wirken Frida Hampel, Walter Kirchhoff und Karl Braun von der Berliner Hofoper mit. Der einheimische Komponist Professor August Weweler wird „Die Jahreszeiten“ dirigieren.

Dresden. Als Männerchorneuheiten für Dresden brachte der Dresdner Lehrergesangverein (Dirigent: Friedrich Brandes) in seinem Konzert am 12. März: die „Waldbilder“ von J. Schwartz, „Die Flamme“ von A. Brandt, den „Weissen Hirsch“ von S. Karg-Elert und „Auf der Wacht“ von J. Reiter. Ein Teil des Konzerts war Schubert gewidmet. Als Solistin wirkte die junge amerikanische Geigerin Cordelia Lee mit, als Begleiter P. Schirmer.

— Am 16. März waren 40 Jahre vergangen, seit dem Tage, an dem Generalmusikdirektor v. Schuch zum ersten Male am Dirigentenpult der Königl. Hofoper in Dresden gestanden und als Gastdirigent die Königl. musikalische Kapelle dirigiert hat. Nach diesem Gastdirigieren wurde Hr. v. Schuch am 1. August

1872 als Kapellmeister für die Königl. Hofoper verpflichtet. Das Jubiläum soll beim Beginn der neuen Spielzeit gefeiert werden. Als Tage sind der 21. und 22. September in Aussicht genommen.

— Zum Organisten unserer Kreuzkirche ist Bernhard Pfannstiehl, Organist an der Jakobikirche in Chemnitz, gewählt worden.

— Felix Draesekes Christus-Mysterium, dessen erfolgreiche Uraufführung kürzlich in Berlin stattgefunden hat, wird im Mai d. J. auch in Dresden zu Gehör gebracht werden, und zwar wird Direktor Bruno Kittel, der Leiter der Berliner Aufführung, auch die Wiederholung dirigieren. Es wirken der Kittelsche Chor und das Blüthner-Orchester aus Berlin mit.

— Die neue Oper Eugen d'Alberts, die nach Guimeras Drama „Die Tochter des Meeres" geschaffen ist, soll den Titel „Liebesketten" erhalten. Zwischen der Dresdner Hofoper und dem Komponisten schweben Verhandlungen wegen der Erstaufführung dieser Oper in Dresden.

Frankfurt a. M. Mit regem Interesse sieht man dem Geistlichen Musikfeste (3. bis 5. April) entgegen. Eine ausführliche Anzeige des Festes befindet sich im vorliegenden Hefte.

Graz. Der geschätzte Liederkomponist Joseph Marx brachte in seiner Vaterstadt Graz eine Reihe neuer Tonwerke zur Uraufführung. Die neuen Lieder, darunter 6 Vertonungen Paul Heysescher Gedichte aus dem „Italienischen Liederbuch" zeigten bei noch grösserer Ausdruckskraft einfachere Struktur. Besonderes Interesse erregten eine „Ballade" und eine „Rhapsodie" für Klavier, Violine Bratsche und Violoncello, die, jedes Werk in einem gewaltigen Satze, eine erfreuliche kontrapunktische Kunst offenbarten. Der Tondichter wurde lebhaft gefeiert.

Julius Schuch

Halle a. S. Der hiesige Lehrer-Gesangverein bot in seinem ersten Konzerte unter seinem neuen Dirigenten, Chordirektor Karl Klanert, mit grossem Erfolge ein wertvolles Programm von a cappella-Chören. In grossen Linien wurde die historische Entwicklung der Männerchorkomposition, von altdeutschen Liebesliedern an bis zur modernen Ballade, gezeigt. Die Beispiele waren ungemein typisch gewählt. Es waren u. a. Schubert (Wehmut), Loewe (Nachtreise), Marschner (Der Reiter), Andreae (Auf dem Kanal grande) Hutter (Heilke Torben) vertreten. Die vorzüglich geschulte und mit reizvoller Stimme begabte Konzertsängerin Elisabeth Frank aus Wittenberg, hatte ebenfalls ein historisches Programm (Entwicklung des Sololiedes) aufgestellt, wodurch der ganze Abend ein einheitliches Gepräge erhielt.

Karlsbad. Das Karlsbader Kurorchester wird im kommenden Mai eine Sinfonie von Gustav Cords aus der Taufe heben. Gustav Cords ist der Präsident des Allgem. deutschen Musikerverbandes.

Köln. Die Kölner Singakademie wird am Palmsonntag Carl Loewes geistliches Oratorium „Das Sühnopfer des neuen Bundes" zur ersten Wiedergabe in Köln bringen.

Leipzig. Hier starb, 62 Jahre alt, der Komponist und städtische Musikdirektor a. D. Hermann Necke. Necke wurde am 8. November 1850 zu Wiehe in Thüringen geboren und ist durch zahlreiche Kompositionen, Ouvertüren, Chöre, Lieder, Klavierstücke bekannt geworden. Bis 1910 war er städtischer Musikdirektor in Düren gewesen.

— Für die Sitzung der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft am 12. März waren zwei Interesse erweckende Vorträge angekündigt: Fräulein Marie His spendete einiges „Aus dem Legenden- und Balladenschatz des deutschen Volksliedes" und Herr Oberlehrer Fritz Gruner unterwarf „Neuere Bestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Stimmbildung" der Erörterung. Angeregt durch den letzten hiesigen Vortragsabend von Yvette Guilbert, hatte Frl. His zu den meisten der von jener dargebotenen altfranzösischen Balladen und Legenden die Gegenstücke — oft deren eine ganze Anzahl — aus den einschlägigen deutschen Sammlungen hervorgezogen. Mit der Guitarre in der Hand brachte sie ihre Beispiele auch selbst zu Gehör. Der andere Vortrag bot eine knappe Übersicht und Kritik über die wichtigsten neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der Stimmpflege seit einem Jahrzehnt (ungefähr 30 an Zahl). Herr Gruner teilte mit, dass man sich in der Praxis wenigstens auf dem Teilgebiet der Atmung trotz manchen kleinen Abweichungen oder verschiedenartigen Benennungen im allgemeinen einig sei, dass aber auf denen der eigentlichen Tonbildung und — damit im Zusammenhang — der Aussprache noch die grösste Verworrenheit herrsche. Wie der Vortragende über das wichtigste Teilgebiet, die Erzeugung des Gesangstones, denkt, sprach er in dem Satze aus: „Wenn man bedenkt, dass bis in alle Ewigkeit das Ziel aller Stimmbildung ist: die Gewinnung eines tief und reich hervorquellenden und durch Konzentration unterhalb der Stimmbänder gebändigten Atemstromes und die Erlangung eines guten Tonansatzes, d. h. des rechten Anschlagspunktes für den tontragenden Atemstrahl und der Miteinbeziehung aller Resonanzräume des Kopfes, so ist leicht ersichtlich, dass es nie eine allein seligmachende Methode geben kann. . . ." Die beiden mit Aufmerksamkeit angehörten Vorträge gaben den Anlass zu einer lebhaften Aussprache.

U.

— Am 28. Februar ist die frühere „Musikalische Gesellschaft", die eine Reihe von Jahren suspendiert war, wieder ins Leben gerufen worden, und zwar unter dem Namen „Alte Musikalische Gesellschaft" (zur Pflege der Kammermusik). Es wurde beschlossen, jeden Winter 6 Vortragsabende abzuhalten und zwar an jedem ersten Mittwoch des Monats im Hotel Sedan. Am 27. März soll, um die Wiederbelebung des Vereins zu dokumentieren, ein Musikabend stattfinden, zu dem besondere Einladungen versandt werden sollen. Beitrittserklärungen, Anfragen usw. sind an Herrn G. Siefert, Petersstrasse 17 zu richten.

Mainz. Zum besten des Orchester-Pensionsfonds gelangte im Sinfoniekonzert A. Gorters Ballade für Männerchor, Tenorsolo und grosses Orchester „Das Glück von Edenhall" zum ersten Male hier zur Wiedergabe. Die kraftvoll gesteigerte Tondichtung brachte dem Komponisten, der sein Werk selbst dirigierte, reiche Anerkennung.

München. Die Konzertgesellschaft für Chorgesang hat den nach München an die kgl. Akademie der Tonkunst berufenen Herrn Prof. Eberhard Schwickerath (Aachen) zu ihrem ständigen Dirigenten einstimmig gewählt; die bisherigen Gastdirigenten Kapellmeister Abendroth und Prof. Ochs wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt.

— Prof. Bussmeier wurde als Nachfolger Mottls zum Leiter der Akademie für Tonkunst in München ernannt. Der bisherige Stadtmusikdirektor in Aachen, Professor Eberhard Schwickerath, erhielt einen Ruf als Lehrer an die gleiche Anstalt.

Newyork. Die mit dem Preise von 10000 Dollars gekrönte amerikanische Oper „Mona", Musik von Parker, wurde zum ersten Male in der Metropolitanoper in Newyork gegeben. Sämtliche Rollen waren durch amerikanische Sänger besetzt mit Ausnahme der Tenorpartie, die der Deutsche Reiss sang. Das Werk fand eine beifällige Aufnahme.

Nürnberg. Am achten Deutschen Sängerbundesfeste in Nürnberg, das vom 27. bis 31. Juli stattfindet, werden aus dem Königreiche Sachsen 9100, aus der Provinz Sachsen 400 und aus Thüringen 1200 Sänger teilnehmen. Es haben sich bis jetzt insgesamt 1700 Vereine mit über 34000 Sängern angemeldet.

Paris. Saint Saëns erzählt in der Internationalen Musikzeitschrift („S. I. M.") manches Interessante aus seiner Jugend. Mehr als seine Mutter wirkte eine Grosstante auf ihn ein, die eine tüchtige allgemeine und besonders musikalische Bildung besass. Beiden Frauen fiel es auf, dass der Junge, als sie ihn vom Lande nach Paris zurückgenommen hatten, auf jeden Ton und jedes Geräusch Acht gab. Er hörte jeden Morgen dem Gesang des kochenden Wassers zu, den er mit dem Oboe verglich. Mit vier Jahren hatte Camille die elementare Klavierschule Le Carpentier bewältigt und verlangte etwas Besseres als die kindische Musik, wo „der Bass nichts zu sagen" habe. Mit fünf Jahren spielte er die leichteren Sonaten von Haydn und Mozart und machte besondere Ansprüche an die Zuhörerschaft. Er liess sich nur dann überreden, vor den Gästen der Mutter zu spielen, wenn man ihm versicherte, dass sich gute Musiker unter ihnen befänden. Als man ihn zum erstenmal in ein mässiges Orchesterkonzert führte, entsetzten ihn die Blechinstrumente so sehr, dass er ausrief: „Sie sollen schweigen, man hört die Musik nicht!" Man musste das Kind hinaustragen. Mit sieben Jahren erhielt er den ersten regelmässigen Klavierunterricht durch den damals geschätzten Stamaty, aber es kam bald zum Streit zwischen Lehrer und Schüler, weil sich dieser der Methode, für das Hochhalten der Hände eine Stange vor den Tasten anzubringen, nicht fügen wollte. Tante und Mutter sagten ihm daher voraus, er werde es zu nichts bringen, aber schon mit zehn Jahren war Saint-Saëns imstande, mit Orchesterbegleitung das Cmoll-Konzert von Beethoven und ein Konzert von Mozart zu spielen. Seine Mutter aber wollte nichts von seiner Laufbahn als Pianist wissen. Die Virtuosität sollte den

Sohn nicht von der Komposition ablenken, und darum sagte sie: „Mein Sohn wird vielleicht mit zwanzig Jahren öffentlich auftreten, aber dann seine eigene Musik spielen". Der Knabe komponierte alles, was man komponieren kann, aber der Meister erklärt heute, dass er diese Versuche nie der Öffentlichkeit übergeben werde.

Petersburg. Sergei Rachmaninoff, der bedeutende russische Komponist, ist als erster Kapellmeister an die Kaiserliche Hofoper in St. Petersburg berufen worden.

Stuttgart. Heinrich Zöllners neueste Oper „Zigeuner" erlebte ihre Uraufführung im Hoftheater zu Stuttgart unter grossem Beifall. (Siehe: Rundschau.)

Wien. Kammersänger Burrian wurde auf sechs Jahre der dortigen Hofoper verpflichtet. Die Dresdener Intendanz hat sich bereit erklärt, die gegen den Sänger angestrengte Klage wegen Kontraktbruchs zurückzuziehen.
— Ein Gustav Mahler-Heft hat die Wiener Halbmonatsschrift Der Merker ausgegeben. Es enthält u. a. Briefe Mahlers an verschiedene Musiker, Aufzeichnungen aus einem Tagebuch, in dem interessante künstlerische Gespräche mit Mahler und bedeutsame Äusserungen allgemeiner Natur noch am gleichen Tage aufgezeichnet wurden. Über Mahler selbst schreiben der Wiener Hofkapellmeister Walter, der Komponist Schönberg, die Wiener Hofopernsängerin Gutheil-Schoder, ferner Richard Specht, Paul Stefan und Arthur Seidl. Bilder von Mahler aus verschiedenen Lebenszeiten ergänzen den literarischen Teil.

Wiesbaden. Für das Zweite Deutsche Brahmsfest, das vom 2. bis 5. Juni in Wiesbaden stattfindet, sind sämtliche Plätze für alle Veranstaltungen bereits im Abonnement ausverkauft. Die Generalproben werden öffentlich zugänglich gemacht, worüber die Geschäftsstelle (Konzert-Bureau Emil Gutmann Berlin-München) Auskunft erteilt.

Verlagsnachrichten

Wagner-Ausgaben

Eine Volksausgabe der Schriften Richard Wagners, die auch die beiden letzthin herausgegebenen Ergänzungsbände enthalten und so das gesamte literarische Erbe des Bayreuther Meisters weiten Kreisen erschliessen wird, bereiten Breitkopf & Härtel gemeinsam mit dem Leipziger Verlage Siegel (R. Linnemann) vor. Für die Ausstattung wurde Prof. Tiemann gewonnen. Die technische Anordnung der Volksausgabe wird mit der Originalausgabe übereinstimmen, so dass die Hinweise, die in andern Werken, Zeitschriften usw. an Hand der grossen Ausgabe gemacht wurden, auch für das neue Unternehmen gelten.

Die Firma Breitkopf & Härtel kündigt weiter eine Gesamtausgabe der Wagnerschen Briefe an. Wagner war gleich Goethe der grosse Briefschreiber einer Zeit, in der der Brief einen erheblichen Teil der Gesamtlebensäusserungen ausmachte. Kein andrer der grossen schöpferischen Geister der Tonkunst hat wie er mit seinen Briefen den Kampf um sein Lebenswerk geführt und siegreich durchgefochten. Diese Briefe ergänzen seine Schriften und Dichtungen in einer Sprache, die leichter verständlich ist als seine Kunst- und Werbeschriften, weil er in den Briefen zwangloser als in literarischen Arbeiten seine Persönlichkeit offenbart. So ist Wagner der klassische Briefschreiber der deutschen Tonkunst geworden; in diesen Briefen nicht nur den Musikern, sondern jedem Deutschen verständlich. Das Haus Wahnfried wird diesem grosszügigen Unternehmen, zu dessen Sachwalter Carl Fr. Glasenapp bestellt wurde, eine Reihe bisher unveröffentlichter Briefe überlassen. An der Sammlung der über die ganze Kulturwelt verstreuten Briefe wird Hans v. Wolzogen mitwirken. Wieviel Arbeit da noch zu leisten sein wird, mag man u. a. aus der Tatsache ersehen, dass bei der Berliner Versteigerung der Alfred Bovetschen Sammlung viele bisher unveröffentlichte, selbst in den Altmannschen Regesten bisher nicht gebuchte Briefe ans Licht kamen. Darunter waren Briefe an Karl Gaillard (den Herausgeber der Berliner musikalischen Zeitung), die Familie Klindworth, die Sängerin Meyer-Dustmann, Josef Tichatschek, Hofrat Winkler-Theodor Hell (den Herausgeber der Dresdner Abendzeitung), den Intendanten v. Ziegesar-Weimar, die Sängerin Babnigg, den Leiter der Pariser musikalischen Union Segher, den Frankfurter Theaterkapellmeister Schmidt, den Züricher Musikdirektor Baumgartner, den Sänger Schnorr v. Carolsfeld, Auber, Franz Lachner, die Basler Musikverleger Gebrüder Hugh, E. W. Fritzsch (den Verleger der „Gesammelten Schriften" Wagners), Lenbach, den Frankfurter Intendanten Claar und das Dienerpaar Mrazeck.

Schott's billige Wagner-Ausgaben. Im Verlage B. Schott's Söhne Mainz erschienen soeben die Klavierauszüge zu Wagners: Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung Meistersinger und Parsifal in wohlfeiler unverkürzter Ausgabe mit dem Porträt des Meisters. Der Preis der Klavierauszüge zu 2 Händen mit übergelegtem Text, herausgegeben von Kleinmichel, beträgt je 4 Mark, der Klavierauszüge mit Gesang, herausgegeben von Klindworth, je 5 Mark. Die Ausstattung ist eine ganz vorzügliche und der Preis ein ausserordentlich billiger zu nennen, so dass jetzt jeder Wagnerfreund in den Stand gesetzt ist, die genannten Werke zu erwerben.

Liebhaber seien auch auf die Luxusbände (mit Pergamentrücken) hingewiesen.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 22. März 1912, Nachmittag $1/2$ 2 Uhr

Johann Sebastian Bach: Grosse Fantasie in Cmoll vorgetragen von Herrn Gottfried Deetjen (Hamburg). J. W. Frank: „O Herr, was hast du doch begangen". F. Mendelssohn-Bartholdy: Psalm 43: „Richte mich Gott". Sigfrid Karg-Elert: „Jesu, deine tiefen Wunden".

Die nächste Nummer erscheint am 28. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 25. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 13

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 28. März 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal und Urheberrecht*)

Von **Arnold Schönberg**

Als vor einiger Zeit die Frage diskutiert wurde, ob eine Verlängerung der Schutzfrist für den Parsifal anzustreben sei, wurden die dabei in Betracht kommenden Fragen nicht scharf genug auseinandergehalten. Manche, die ein unberechtigtes materielles Interesse daran hatten, suchten das hinter künstlerischen Sentimentalitäten zu verbergen, und nahmen dadurch jenen, deren Ansprüche berechtigt sind, den Mut, sich ihrer Haut zu wehren. Der Kunsthändler von heute liebt es, als eine Art Mäcen angesehen zu werden, und der Künstler glaubt ihm die Rührung, auch wenn er sie durchschaut, gerne; denn sie ist ja zu ehrenvoll für die Kunst. Wahrscheinlich kam man deshalb nicht zu einem Resultat, weil man sich nicht klar sagte, dass hier drei Fragen in Betracht kommen, die nicht miteinander verquickt werden dürfen: die Pietät gegen den Willen Wagners, die künstlerisch-moralische Angelegenheit des Weihefestspiels und, beides umfassend, die rechtlich-finanzielle, das Eigentumsrecht eines Autors betreffende. Während an den beiden ersten die Öffentlichkeit mit interessiert ist, insofern sie sich als die Hüterin ihrer idealen Angelegenheiten fühlt, ist die dritte hauptsächlich eine Standesfrage der Autoren und bis zu einem gewissen Grade auch der Verleger und Theaterdirektoren usw. Nur im Interesse der letzteren liegt es, über die wirklich künstlerischen und moralischen Fragen jenen Nebel zu verbreiten, der ihren Geschäftszwecken förderlich ist. Der Künstler aber darf sich ruhig bloss auf den Standpunkt seines Rechtes stellen und es wird sich zeigen, dass dabei auch die ihm wirklich naheliegenden idealen Angelegenheiten nicht zu kurz kommen. Es wird sich zeigen, dass die materiell-rechtlichen Ansprüche der Künstler immer die Sentimentalitäten der Händler, aber niemals ein ideales Interesse verletzen. Aber man muss klar auseinanderhalten: Künstlerisch-Moralisches und Finanziell-Rechtliches.

Zunächst über das Künstlerische:

Für mich, für mein Gefühl und für meine Einsicht steht es ausser jedem Zweifel, dass man in Bayreuth nichts anderes wünschen konnte, als man wünschte: die Verlängerung der Schutzfrist für Parsifal. Ein Sohn darf nicht über den letzten Willen seines Vaters hinweggehen und der Sohn dieses Vaters schon gar nicht. Für mich ist es klar, dass die Forderung Bayreuths wirklich nichts anderes bezweckt als den Wunsch Wagners, der dort heilig gehalten werden muss, zu erfüllen; ihn durchzusetzen ohne jeden Nebengedanken. Und das sogar dort, wo ein solcher Nebengedanke geradezu eine künstlerische Notwendigkeit wäre. Siegfried Wagner will rein nur das Vermächtnis Richard Wagners erfüllen; prinzipienstarr, selbst auf Kosten der Kunst. Der Sohn dieses Vaters, der übrigens als Künstler zweifellos das Opfer einer pedantischen Theorie ist, der nicht nach seinem Eigenwert geschätzt, sondern nach einem vermeintlichen Naturgesetz, demzufolge ein bedeutender Mann keinen bedeutenden Sohn haben darf, obwohl Johann Sebastian Bach zwei sehr bedeutende Söhne hatte und obwohl Siegfried Wagner ein tieferer und originellerer Künstler ist als viele, die heute sehr berühmt sind; der Sohn dieses Vaters kann nicht anders handeln, trotzdem — und das muss gesagt sein — sein Vater anders gehandelt hätte.

Bayreuth setzt sich mithin bloss für ein moralisches Prinzip ein, und ausschliesslich für ein solches. Nicht etwa für ein künstlerisches. Wohl entsprang Wagners Idee sowohl moralischen wie künstlerischen Absichten. Aber da die Entwicklung uns gelehrt hat, über beides anders zu denken, da beispielsweise Wagners Geschmack im Szenischen, im Malerischen von uns mit Recht nicht mehr geteilt wird, da seine moralische Absicht nicht ihren Zweck, sondern das gerade Gegenteil erreicht hat, fühlen wir uns an seinen Wunsch nur durch das Gefühl der Pietät gebunden. Und dazu kann man sich auf zwei Arten stellen. Einmal so, wie der Sohn; dann aber so, wie der Vater, der grosse Revolutionär, der die höchste Pietät gegen die Meister darin erblickte, das wirkliche Wesen ihrer Werke von dem zu befreien, was sterblich daran ist, um ihr Unsterbliches zu desto reinerer Wirkung zu bringen. Der es mit der Pietät nicht nur für vereinbar hielt, an den Willensäusserungen des Autors Änderungen vorzunehmen, sondern sogar für geboten: er war ja sicher der Erste, der Instrumentations-Änderungen in Beethovens Partituren vorschlug, der dort verbesserte, wo Beethoven fehlen musste, „weil unsere Weisheit Einfalt ist“.

Wagner hätte eine Idee, die, so schön und moralisch sie ursprünglich war, einmal von der Zeit überholt und zum Teil ad absurdum geführt wurde, als einen der grossen Irrtümer grosser Menschen erkannt; hätte ihn als solchen mit all der Zärtlichkeit geliebt, mit der Grosse an Grossen auch den Mangel lieben, aber er hätte seine übeln Folgen zu beseitigen getrachtet!

*) Aus dem Konzert-Taschenbuch (5. Jahrg.), herausgegeben vom Konzertbureau Emil Guttmann, Berlin-München.

Diese Idee hat sich ad absurdum geführt. Ihre Absicht, den geistig Höchststehenden einmal im Jahre einige Stunden der Weihe zu geben, verwirklicht sich heute deshalb nicht, weil zum grössten Teil nicht dieses höchststehende Publikum nach Bayreuth kommt, sondern fast nur der Kunstsnob aller Nationen und die in der Entwicklung zurückgebliebenen, mit ihrer Zeit verfeindeten alten Wagnerianer. Beides Typen, die gewiss nicht der Zuhörer sind, der Wagner vorgeschwebt hat, sind die Mehrzahl in Bayreuth, wie sie es überall sind; und von jenen Höchststehenden kommen nur jene, die reich und unabhängig genug sind, einen Modeort besuchen zu können. Aber die Künstler und die wirklichen Kunstfreunde, die kein Geld haben, müssen zu Hause bleiben, und ich kenne einen namhaften Musiker, der nicht mehr jung ist und den Parsifal noch immer nicht gehört hat, weil er nicht reich genug dazu ist. Abgesehen von den vielen Künstlern, Malern, Dichtern und Studenten, die in jede Wagnervorstellung gehen, aber den Parsifal nicht kennen.

Das kann Wagner unmöglich gewollt haben! Denn selbst, wenn es mehr Stipendien zum Besuch Bayreuths gäbe, erzielten die doch nur im Einzelfall eine Lösung, aber nicht prinzipiell.

Künstlerisch steht es noch schlimmer. Zunächst was das Technische anbelangt. An der Bewältigung der musikalischen, instrumentalen, gesanglichen, szenischen, malerischen und sonstigen Probleme, die ein Werk wie Parsifal enthält, muss man in der ganzen Welt gleichzeitig arbeiten. Wir wissen es ja, wie gross die Fortschritte im Orchestertechnischen seit Wagner sind, welche neuen Möglichkeiten durch die Arbeit bedeutender Musiker geschaffen wurden. Wer jemals Proben von Werken mitgemacht hat, die an die Ausführenden grosse Ansprüche stellen, weiss woran es liegt, dass der Wille eines Autors beispielsweise klanglich nicht durchzusetzen ist: so lange das Technische Schwierigkeit macht, gelangt kein Instrumentalist dazu, die Stellung seiner Stimme im Klangkörper haarscharf zu erfassen. Jeder spielt mit ungenügendem oder falschem Ausdruck, materiell meist zu stark, manchmal auch zu wenig voll. Erst wenn alle Schwierigkeiten ohne Mühe überwunden werden, und das geschieht bei Wagner erst heute, erst dann vermag ein Klang, ein Ausdruck zu entstehen, der den übrigen Formwerten homogen ist. Erst dann entsteht eine Einheit. Ich möchte zwei Zahlen sprechen lassen: spielt man in Bayreuth den Parsifal fünfmal im Jahr, so würde man ihn in Berlin oder Wien zehnmal spielen, die Musiker hätten also doppelt so viel Gelegenheit, ihre Fertigkeit zu vergrössern. Ich überschätze gewiss nicht die Technik. Aber „das Materielle ist ein Teufel“, den man erst durch die Technik austreiben muss, wenn man in die höhere Sphäre des Geistigen eintreten will. Und dazu ist der ernste Wetteifer ernster Künstler unerlässlich, der Vorbilder aufstellt und umstösst.

Als das prinzipiell Wichtigste, was gegen das Bayreuther Aufführungs-Monopol spricht, erscheint mir, dass ein Stil nicht entstehen kann, wenn man das Objekt, an dem er sich entwickeln soll, der Einwirkung des Lebendigen entzieht. Denn Stil ist nicht das, was man sich gewöhnlich darunter vorstellt. Ist nicht ein Treubewahrtes, lediglich nach innen sich Ausbauendes, aussen sich nicht mehr Entwickelndes, sondern das Gegenteil davon: ein sich stetig nach innen und aussen Veränderndes. Jenes Lustgefühl des Gleichgewichtes, der Ausgeglichenheit, das wir Stil nennen, — wie soll es entstehen, wenn der eine von beiden, in denen es lebt, sich gleichbleibt, während der andere sich verändert? Wie soll es da sein, wenn das Kunstwerk sich benimmt, wie man sich 1890 benahm, während der Hörer empfindet, wie man 1912 empfindet. Und dass da ein Unterschied vorliegt, wird auch der nicht bestreiten können, der über diesen Unterschied jammert.

Das Bayreuther Monopol ist wenig geeignet, einen Stil zu erzeugen, denn es hütet die Tradition. Und die Tradition ist das Gegenteil vom Stil, obwohl man beide oft mit einander verwechselt.

Ich muss mich aus diesen Gründen gegen das Bayreuther Aufführungs-Monopol entscheiden. Aber ich finde, man könnte Wagners Willen in seinem Geist erfüllen, wenn man die Aufführung des Parsifal nur an Festtagen gestattete, wie es beispielsweise mit Liszts Heiliger Elisabeth geschieht. Jedoch mindestens jede zweite Aufführung sollte ausschliesslich für junge Künstler gegeben werden, die unentgeltlichen Eintritt hätten. Das könnte man wohl von den vielen Theaterdirektoren, die jetzt an Wagner reich werden, verlangen. Und das ist die eine Idee, die ich hiermit der Öffentlichkeit zur Diskussion übergebe.

Nun zum Finanziell-Rechtlichen.

Da ist es zunächst unerhört, dass in einer Gesellschaft, die auf dem Privateigentum beruht, die Frage, ob ein Autor Anspruch auf die Erträgnisse seiner Werke habe, auch nur den leisesten Zweifel erwecken kann. Der Rechtszustand*) vor dem Bestehen des jetzigen Autorengesetzes, der es zuliess, dass die Künstler verhungerten, deren Werke den Händlern längst die grössten Erträgnisse einbrachten, ist etwas so Ungeheuerliches, das man begreift, wie diejenigen, die durch ihn Profit machten, ihre Schande zu verbergen trachteten, indem sie den Künstlern als Gnade, als Schutz, wie es sich in dem Wort „Schutzfrist“ ausdrückt, als Förderung gaben, was natürliches Recht ist. Es ist unglaublich: es gibt ausserhalb unseres Körpers kein einziges Eigentum, das so ganz Eigentum ist, wie das geistige. Und gerade dieses war vogelfrei. Weiter: es gibt kein Eigentum, das der Besitzer nicht seinen spätesten Nachkommen hinterlassen darf, ohne dass irgend ein gesetzlicher Einspruch erhoben werden kann. Aber das Eigentumsrecht an künstlerischen Werten ist auf dreissig Jahre beschränkt. Hier tritt wieder jener sentimentale Nebel in Funktion und will glauben machen, die geistigen und künstlerischen Interessen der Gesamtheit fordern, dass die Ausgaben der Werke billiger werden. Aber wenn man genau hinsieht, handelt es sich um etwas anderes. Nimmt man nämlich an, die Erben eines Autors bezögen über die heutige Schutzfrist hinaus etwa einen Anteil von 10 Prozent, so müsste ein Werk, das jetzt eine Mark kostet, eine Mark 10 Pfennige, eins für 10 Mark aber 11 Mark kosten. Das sind nicht so hohe Beträge, dass sie die breite Masse an der Anschaffung der Bücher und Noten hindern könnten. Denn die breite Masse hat für den Operettenschund und den Modekitsch, der viel teurer verkauft wird, immer Geld übrig. Und ausserdem: es ist durchaus richtig, wenn ein Künstler für seine Nachkommen, für seine Urenkel mehr Sorge hat, als für den Operettenschund kaufenden Kunstmob. Dafür, dass der eine billige Gesamtausgabe, die er nie ansieht, kaufen kann, ist jedes Opfer zu gross. Und es sollte dem Autor recht vielsagend vorkommen, wenn er die Tochter oder Enkelin Lortzings, die in dürftigen Verhältnissen lebt, einer Vorstellung des „Waffenschmied“ beiwohnen sieht, den ein Theaterdirektor hervorholt, um Kasse zu machen. Ich persönlich liebe Wagner so, dass ich auch seine Nachkommen, seine spätesten Erben in diese Liebe einbeziehe und dass mir deren Wohlergehen wichtiger ist

*) Die Rechtsverhältnisse vor dem Inkrafttreten (1. Jan. 1902) des geltenden Gesetzes vom 19. Juni 1901 wurden durch das Gesetz vom 11. Juni 1870 geregelt. Unter der Wirkung dieses Gesetzes ist aber kein Komponist verhungert, dessen Werke überhaupt nur einigen Absatz gefunden haben.

als die Bibliothek falscher Kunstfreunde. Denn die wirklichen, wenn sie auch arm sind, scheuen ein Opfer nicht für ein Buch, das sie besitzen wollen.

Also weg mit diesem Nebel und hervor, was er verdecken will: das Autorrecht erlischt nach 30 Jahren nicht deshalb, damit unbemittelten Kunstfreunden die Werke billig zugänglich gemacht werden, sondern weil die anderen Verleger nicht zuschauen wollen, wie bloss einer den Gewinn an einem gutgehenden Autor hat, weil die anderen Verleger diesen Autor nachdrucken wollen. Der Nachdrucks-Raub, der durch das Autorengesetz wenigstens für die Schutzfrist unmöglich gemacht wurde, will sich nicht ganz unterdrücken lassen, und das verbirgt sich hinter der ganzen „idealen Aufmachung".

Wer eingesehen hat, dass so der wirkliche Grund für das Erlöschen der Schutzfrist aussieht, wird nun leicht meiner Forderung zustimmen können:

1) das Recht eines Autors an den Erträgnissen seiner Werke werde jedem anderen Eigentumsrecht gleichgestellt. Der Autor oder dessen Erben können damit umgehen, wie mit jedem anderen Eigentum. Das Recht, es zu vererben, gelte solange, als für anderes Eigentum ein Erbrecht gilt;

2) dagegen ist 30 Jahre nach dem Tode des Autors der Nachdruck und die Aufführung jedem gestattet, der an die Erben oder deren Bevollmächtigte die (eventuell gesetzlich festzulegenden) Erträgnisteile abliefert.

Dass man dem ersten Verleger das Werk für eine gewisse Zeit als Monopol überlässt, ist nötig, weil der ja seine Kosten hereinbringen muss. Aber ebenso nötig ist, dass man es ihm dann entzieht, damit die Ausgaben nicht länger teuer sind, als unbedingt nötig. Dafür würde die dann entstehende Konkurrenz schon sorgen. Aber nichts könnte es ihr und dem kaufenden Publikum schaden, wenn sie einen Anteil vom Gewinn an die Erben des Autors zu bezahlen hätten.

Ein derartiges Autorengesetz würde allen jenen gerecht werden, die es verdienen, und noch einigen mehr. Ich weiss und bin überzeugt davon, dass man in Bayreuth nicht wegen der Geldfrage die Verlängerung der Schutzfrist anstrebte. Die weiterfliessenden Einkünfte gäben Wagners Erben die Möglichkeit, die Parsifal-Aufführungen auf solchen Höhen zu erhalten, dass sie die einzigen wären, obwohl noch andere stattfinden, die einzigen, die auf der vollen Höhe der Forderung Wagners stehen: Weihefestspiel zu sein.

Dieses Autorengesetz sollte Rückwirkung haben, so dass von den Werken auch längst gestorbener Autoren Erträgnisteile abzuliefern wären. Wenn es keine Leibeserben des Autors mehr gibt, wären sie an eine Kasse zu zahlen, die dafür folgendes leisten könnte: Kranken- und Altersversorgung für Künstler und deren Hinterbliebene, Stipendien an junge Künstler und Drucklegung und Aufführung ihrer Werke.

Wenn der bei den Händlern beliebte sentimentale Nebel weg ist, bieten sich Ausblicke auf Möglichkeiten, denen sich ein ernstes Gefühl nicht verschliessen sollte. Auf diese Bedacht zu haben, scheint mir gerechter, als auf jene, und erspriesslicher. Und so hoffe ich, dass sich Künstler finden, die meine Idee aufgreifen und helfen werden, sie zur Verwirklichung zu bringen.

Berlin-Zehlendorf, im Februar 1912.

Wir bringen diese Ausführungen unsern Lesern zur Kenntnis, obwohl wir ihnen nicht in allen Punkten beistimmen und sie zum Teil als irrig und voreingenommen bezeichnen müssen. Auch ist der Gedanke, den Erben der Komponisten nach Ablauf der Schutzfrist einen Teil der Erträgnisse an den dann erscheinenden billigen Ausgaben zu sichern, keineswegs neu.

Eine „neuartige" Tondichtung

Erste Aufführung in Deutschland von A. Skrjabins „Prométhée, le Poème du feu" am 12. März in Bremen

Das zuletzt erschienene Werk des russischen Komponisten A. Skrjabin (op. 60): „Prométhée", das seine Uraufführung in Moskau erlebt hat, ist in Deutschland zuerst bekannt geworden durch eine Besprechung von Dr. von Riesemann. Kapellmeister Wendel, gelegentlich einer Konzertreise nach Russland auf das Werk geführt, unterzog sich der schwierigen und zugleich undankbaren Aufgabe, es in Deutschland einzuführen. So gelangte es in Bremen im 11. Philharmonischen Konzert am 12. März d. J. zur ersten Aufführung.

Es hätte wohl kein Anlass vorgelegen, den russischen Komponisten bei uns zu Worte kommen zu lassen, wenn nicht dieses sein neuestes Werk von seinen früheren Schöpfungen — er hat bereits vier Sinfonien veröffentlicht — in einem gewaltigen Abstande stände und von ihm selbst als das erste Werk ausgegeben würde, in dem das überall in der modernen Musikliteratur sich zeigende Suchen und Tasten nach neuen musikalischen Ausdrucksmitteln, die dem verfeinerten Empfinden des modernen Kulturmenschen gerecht werden, zu einem endgültigen Ergebnis geführt habe, mit anderen Worten, dass damit die Musik der Zukunft geboten werde. Mit dem Franzosen Debussy und seiner Schule begegnet er sich in dem Gedanken, dass diese Zukunftsmusik nicht auf dem Wege einer langsamen Entwicklung, sondern durch eine gewaltsame Revolution erreicht werden müsse.

Der Grundgedanke des Werkes ist einfach: der im Finstern lebenden Menschheit wird das Feuer gebracht und damit die Erlösung aus dumpfem Dahinbrüten unter Leiden und Schmerzen und die Möglichkeit einer Entwicklung zu höherer Kultur. Diesem Gedanken Ausdruck zu geben, wird ein gewaltiger Apparat in Bewegung gesetzt, ausser einem vollbesetzten modernen Orchester: Orgel, Klavier, Celesta, Glockenspiel, Glocken und ein Chor rein orchestral behandelter Menschenstimmen, die keinen Text, sondern nur verschiedene Vokale zu singen haben. Mit grösstem Raffinement werden alle diese verschiedenartigen Ausdrucksmittel benutzt, um Klangwirkungen von eigentümlichem Reiz und zum Teil von elementarer Gewalt hervorzubringen, durch welche die Nerven der Zuhörer bis zum Aussersten aufgereizt werden. Nach den Ideen des Komponisten sollte dieser Reiz auf die Nerven nicht durch das Ohr allein vermittelt werden, sondern auch unter Zuhilfenahme des Gesichtssinnes. Die Partitur enthält auch Noten für ein „Lichtklavier", d. h. für eine Vorrichtung, um den ganzen Raum in verschiedenfarbigem Lichte erstrahlen zu lassen. Davon war aus leicht begreiflichen Gründen bei der hiesigen Aufführung abgesehen worden — auch bei der Moskauer Uraufführung soll die Vorrichtung nicht vorhanden gewesen sein. Man sagt aber, dass der Verfasser jetzt an einem Werke arbeite, bei dem er diese Idee der Einwirkung auf die verschiedenen Sinne noch zu erweitern beabsichtige durch Verwendung verschiedenartiger Gerüche(!). („Verschiedenartige Gerüche" sind aber wirchlich nichts Neues; man findet sie heutzutage in Konzerten mit durchaus intensiver „Einwirkung". Die Schriftleitung.)

Aber auch abgesehen von diesen neuen Ideen ist die Musik selbst im „Prometheus" etwas prinzipiell Neues. Mit der bisher als der selbstverständlichen Grundlage aller Musik zivilisierter Völker angesehenen Harmonielehre ist hier gebrochen. In dem ganzen Werke kommt kein einziger Akkord vor, der sich aus dem bisher herrschenden Dur-Moll-Systeme heraus erklären liesse. Skrjabin setzt an die Stelle der bisherigen diatonischen Tonleitern die Tonfolge c, d, e, fis, a, b, aus welcher dann der Grundakkord folgt (nach Quarten geordnet) c—fis—b—e—a—d. Hieraus ergeben sich alle Themen, Motive, Figurationen, Zusammenklänge. Dem Ohre des unbefangenen Zuhörers erscheint daher diese Musik als eine Aufeinanderfolge von Dissonanzen, die nie zu Konsonanzen werden, weil sie es nach der Auffassung des Komponisten schon sind. Hier liegt der springende Punkt, von dem aus die Frage behandelt werden muss, ob man diese Musik mit Recht als Zukunftsmusik bezeichnen darf. Wie der Komponist zu seinem Harmoniesystem gelangt ist, darüber ist leider nichts zu erfahren. Dr. von Riesemann sagt dazu: „Es mag genügen zu sagen, dass die grundlegende Tonfolge Skrjabins und der daraus resultierende Grundakkord keineswegs zufällige Bildungen sind, sondern ihre einwandfreie logische und physikalische Begründung haben. Hier sei nur noch betont, dass Skrjabin dieses Harmoniesystem natürlich nicht auf dem Wege physikalischer Spekulation,

sondern auf dem künstlerischer Intuition gefunden hat." Das Letztere muss als unbedingt richtig anerkannt werden, da er auf dem Wege physikalischer Spekulation zu diesem Harmoniesystem immer mehr hätte gelangen können. Ebensowenig wird aber eine einwandfreie logische und physikalische Begründung dieses Systems irgend jemand gelingen. Gerade dadurch steht es in scharfem Gegensatz zu dem alten System. Es ist gewiss kein Zufall, dass die Tonverbindungen, die dem Kulturmenschen im allgemeinen bis heute als Konsonanzen erscheinen, wie die Physik lehrt, dadurch ausgezeichnet sind, dass die Schwingungszahlen der sie zusammensetzenden Töne in sehr einfachen Zahlenverhältnissen zueinander stehen. Vielmehr ist wohl anzunehmen, dass eben darin die herrschende Auffassung ihre physikalische Begründung findet. Nun ist es ja wohl denkbar, dass bei dem einzelnen Menschen eine Umformung des Empfindens, sei es infolge besonderer Veranlagung, sei es durch bewusste Übung und Weiterbildung, herbeigeführt werde. Das muss bei Skrjabin der Fall sein, wenn er die Zusammenklänge, die von uns als Dissonanzen empfunden werden, als Konsonanzen anspricht. Soll aber seine Musik auch von anderen als Musik empfunden werden, so setzt dies voraus, dass bei diesen eine gleiche Umgestaltung des Empfindens sich vollziehe, genau in demselben Sinne wie bei dem Komponisten. Ob wir wirklich auf dem Wege dazu sind? Wer will es behaupten? Hier in Bremen sind wir jedenfalls noch weit davon entfernt.

Die Aufführung des Werkes, das ganz immense Schwierigkeiten bietet, war hier auf das sorgfältigste vorbereitet worden. Herr Ernst Wendel als Dirigent, das verstärkte Philharmonische Orchester, Herr Prof. Bromberger am Klavier, Herr Julius Schlotke an der Orgel und der Philharmonische Chor, jeder suchte sein Bestes zu geben, und so kam das Werk ganz vortrefflich heraus. Immerhin machte sich eine Opposition gegen das Werk selbst und gegen die Art von Musik, die in und mit ihm der natürlich empfindenden Volksseele geboten wurde, durch lebhaftes und oft wiederholtes Zischen bemerkbar.

Dr. R. Loose

Rundschau

Oper

Berlin

Königliches Opernhaus: „Don Juan". Das Engagement des Heldenbaritons der Stockholmer Oper, Herrn John Forsells, der im vorigen Winter bei einem schwedischen Konzert nicht nur auffiel, sondern direkt Sensation machte, ist einer der grössten Gastspielerfolge gewesen, die wir an unserer Hofoper erlebt haben. Forsell ist ohne Frage eine glänzende Sängererscheinung. Seine Stimme klingt im Fortissimo ebenso warm, strahlend oder energisch, wie im Pianissimo sinnlich einschmeichelnd, und gar im Mezzavoce erst, da ist sie eine gefährliche Verführerin. Dann die hohe, elegante Figur, geschmeidig wie die eines Tänzers, sicher in der Beherrschung der Bewegungen wie ein Raubtier, kurz: ebenfalls wie zur Verführung gemacht. Dieser Reichtum gehört einem Menschen von offenkundiger Intelligenz, spielendem Geist und niemals über das Schöne hinausgehendem Kunstsinn. Ein geborener Don Juan. Forsell sieht in der Figur des Don Juan keinen leichtfertigen Herzensknicker, der aus naiver Opposition ins Verderben gerät, noch den Wollüstling, dessen Instinkt einzig und allein auf den Weiberfang gerichtet ist, und der darüber vergisst, dass es noch höhere Gewalten gibt, deren Nichtachtung zum bösen Ende führt (d'Andrades Auffassung). Forsell ist ein überlegener Ironiker, ein Pessimist, ein höhnender Verächter alles dessen, was edel, gut und begehrenswert am Weibe ist. Er liebt keine, er sucht auch nur nebenbei den Sinnesrausch: er will vernichten. Ein Stück Mephistopheles sitzt in ihm. Die übrigen Mitwirkenden waren Frau Denera, eine steife, hölzerne Elvira, Knüpfer, ein würdevoller, imposanter Komtur, Frau Kurt, eine Donna Anna, die einmal bei E. T. A. Hoffmann nachlesen soll, was dort über die Partie geschrieben steht, Herr Kirchhoff, ein Don Octavio, der über die der Rolle sowieso schon anhaftende Charakterlosigkeit noch ein Stück hinausging (er schien sich sehr überflüssig zu fühlen), Herr Mang, ein beweglicher, etwas gemacht drolliger Leporello, Herr Habich (Masetto) und Frl. Artôt de Padilla, eine entzückende, reizend singende, charmant spielende und betörungswillige Zerline. Leo Blech dirigierte sicher und gleichgültig. Die Tempi der Ouvertüre (Einleitung viel zu schnell, Allegro zu langsam) waren stillos.

H. W. Draber

Detmold

Am 5. Februar, mitten während der Vorstellung des Sudermannschen „Bettlers von Syrakus" brannte das alte, ehrwürdige Hoftheater in Detmold ab. Die Stätte ist historisch: Lortzing wirkte 1826—1833 als Sänger und Schauspieler und Brahms 1854—1857 als Kapellmeister in Detmold. Nun wird, durch Fürst und Bürgerschaft unterstützt, in einem Interimstheater weitergespielt, bis vielleicht noch in diesem Jahre ein neues Haus entstanden ist. Was vorher geleistet wurde, will ich kurz berichten, es ist nur Gutes zu sagen. Mit den leider beschränkten Mitteln einer, allerdings durch jahrelange Opernroutine gut eingespielten Militärkapelle wurden etwa 20 grössere Repertoiropern gegeben, u. a. Tiefland, Tannhäuser, Aida und eine Neueinstudierung der Märchenoper „Dornröschen" unseres einheimischen Komponisten Prof. August Weweler. Dieses sehr melodienreiche Werk ist ja mit schönsten Erfolgen an den Hoftheatern Cassel und Hannover oftmals aufgeführt worden und verfehlte auch hier seine Wirkung nicht. Das Personal der Oper kann ruhig den Vergleich mit weit grösseren Bühnen aushalten. Von den Damen ragen besonders Frl. Neuburg und Frl. Pagenstecher hervor, zwei dramatische Sängerinnen, denen eine Zukunft bevorsteht. Nur mit den lyrischen Tenören war es in dieser Saison schlimm bestellt, alle 3 engagierten versagten durch Heiserkeit, so dass der allerdings in beiden Fächern sattelfeste Heldentenor fast in jeder Oper zu hören war. Hofmusikdirigent Jan Körber und Dr. Pless walteten als gute Kapellmeister ihres Amtes und auch der Chor, worunter sich sehr schöne frische Stimmen befinden, kann nicht genug gelobt werden.

D. Eichhöfer

Halle a. S.

Die Oper brachte in der letzten Zeit verschiedene Werke in neuer Einstudierung heraus, so nach dem Muster der Wiesbadener Festspiele Glucks „Armide" und in der Einrichtung des Münchener Hoftheaters Webers „Freischütz". Wie sorgfältige Leistungen die Solisten auch boten und welch herrliche Ausstattung die Direktion den Opern mitgab, nach kurzer Zeit mussten beide Werke infolge schlechten Theaterbesuches vom Spielplan abgesetzt werden. Eine Reihe von Gastspielen belebte das Interesse. Sigrid Arnoldson, die immer noch mit ihrer Gesangskunst imponiert, zeigte ihre weltberühmte Mignon. Walter Soomer gab den „Fliegenden Holländer" in wunderbarer Vollendung. Walter Kirchhof gastierte als Lohengrin und Stolzing. Der Künstler kam zwar über ein konventionelles Spiel nicht hinaus, entschädigte aber dafür mit der strahlenden Schönheit seines jugendfrischen Organs. Halle war die zweite Bühne, die die Oper „Der König von Samarkand" von F. Mikorey herausbrachte. Nach der Uraufführung in Dessau änderte der Komponist manches zum Vorteile des Ganzen. So scheint z. B. das erste Bild mit seinen Expositionsszenen gegen früher konziser gefasst. Wenn der Komponist, der mit geschickter Hand selbst sein Libretto nach Grillparzers „Der Traum — ein Leben" schrieb, auch im Schatten Wagners steht, so zeigt sich doch hier und da soviel Selbständiges, dass die Weiterentwicklung zu einem eigenen Stile zu erwarten ist. Die Aufführung verlief unter Kapellmeister Mörikes Leitung ausgezeichnet. Chor und Orchester, beide verstärkt, leisteten Vorzügliches. Die szenische Leitung lag in den bewährten Händen des Oberregisseurs Raven, der fein abgestimmte, übersichtlich gegliederte Bilder bot. Als Hauptdarsteller waren Marg. Bruger-Drews (Mirza), F. Schwarz (König), O. Rudolph (Zampa), der Dessauer Tenorist Nietan (Rustan) mit reichem Erfolge tätig. Der Direktor des Stadttheaters, Geh. Hofrat Richards, hatte der Oper eine Ausstattung an Kostümen und Dekorationen gegeben, wie sie glänzender und farbenprächtiger gar nicht denkbar ist, wie sie seiner Zeit Dessau nicht aufweisen konnte. Prof. Frahm malte die Dekorationen. Am Schluss gab es zahlreiche Hervorrufe.

Paul Klanert

Monte Carlo

Es war nicht eben grade ein sehr würdiger Abschluss der Novitätensaison dieses Jahres, zu dem Direktor Gunsbourg das schwächliche „Mysterium" „L'Epreuve dernière" von Madame

Star (alias Ernesta Stern) und Emile Nerini ausersehen hatte. Dieselbe Dilettantin und steinreiche Villenbesitzerin, die unlängst für Alexandre Georges das Libretto zu „Sangre y Sol" fabrizieren zu können glaubte, die gleiche Pseudodichterin hat sich hier gar zu einem „Mysterium" verstiegen, das jedoch so wenig Eigenart und Vertiefung der Idee zeigt, dass man die Hand der Dilettantin überall fühlt. Ein Seelchen steigt vom Himmel noch ein letztes Mal zur Erde hernieder, um in der Gestalt einer jungen bretonischen Fischersfrau allerlei Schlimmes zu erdulden, um sogar den Versuchungen eines in sie verliebten Städters zu widerstehen und um zum Lohne dafür als ganz verarmtes uraltes Weib endlich von ihren Leiden erlöst zu werden! . . Die dick aufgetragene katholische Tendenz dieses Ammenmärchens wirkt ebenso peinlich wie die Süsse der Aufmachung, am allerschlimmsten aber ist es um die Musik des Herrn Nerini bestellt. Es ist dies einer der unzähligen Pariser Durchschnitts- und Goldschnitt-Lyriker, die sich mit dem bequemen Ruhm des musikalischen Salonhelden begnügen und und davon eine ebenso phlegmatische wie künstlerisch unwürdige Existenz fristen. Seine Partitur ist von einer geradezu rührend aufrichtigen Hilflosigkeit und Unselbständigkeit. . . . Dass Herr Direktor Gunsbourg sich von der Beliebtheit der einflussreichen Dame berücken liess und ein solches wertloses Opus verschwenderisch ausstattete (Geld spielt bekanntlich hier nur die Rolle des Rollens!!) und dass gar eine Künstlerin wie Madame de Hidalgo die Hauptrolle verkörpern musste, erfüllt denjenigen mit Bedauern, der weiss, wieviele Hochbegabte allerorten umsonst der Aufführung ihrer Werke harren müssen!

Arthur Neisser

Wien

Am 16. März ist im Hofoperntheater ein interessanter Einakter „Aphrodite" Text nach Pierre Louys gleichnamigen Roman von Hans Liebstöckl, Musik von Max v. Oberleithner zur sehr beifälligen Uraufführung gelangt. Wir kommen in nächster Nummer auf das Werk, welches besonders dem Komponisten und der Hauptdarstellerin, Frl. Jeritza, zahllose Hervorrufe verschaffte, eingehend zurück.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Berlin

Die Natur scheint sich allmählich auf den Einzug des Frühlings vorzubereiten; aber in unseren Konzertsälen herrscht noch in ungeschwächtem Masse die Fülle des Winters, und unter drei, vier Konzerten geht nach wie vor kein Tag der Woche vorüber. Am 17. März führte der Leipziger Bach-Verein unter Leitung von Prof. Straube in der Königl. Garnisonkirche Seb. Bachs „Johannispassion" auf und errang sich damit einen schönen Erfolg. Der Chor, welcher über hervorragend gutes Stimmmaterial verfügt, ist durch eine bis zur Virtuosität gesteigerte Beherrschung aller Vortragsnuancen, eine erstaunliche Sicherheit in bezug auf Intonation und Rhythmik, wie nicht minder durch eine bedeutende Kehlfertigkeit ausgezeichnet. Wundervoll klang er in den Chorälen; berauschende Klangfülle, ausserordentliche Wucht und Kraft, bei grösster Sauberkeit im Rhythmischen, entwickelte er in dem grandiosen Eingangschor „Herr, unser Herrscher" und die Schwierigkeiten der hochdramatischen Judenchöre überwand er mit bewundernswerter Sicherheit und Ausdauer. Die Soli vertraten die Damen Anna Stronck-Kappel und Marie Philippi und die Herren Roemer (Evangelist), Rosenthal und Hofopernsänger Stephani (Christus). Die Orgelpartie hatte Herr Fest übernommen, am Cembalo betätigte sich Herr Prof. Dr. Seiffert in sehr diskreter Weise, und um die Ausführung der Orchesterbegleitung machte sich das Blüthner-Orchester verdient.

Charlotte Schubert (Liederabend) besitzt nicht nur eine wohlklingende, gutgeschulte Altstimme, sondern auch ein ansprechendes Gesangstalent, das bei Gesängen ernsten und verträumten Inhalts am wirksamsten zur Geltung kommt. Schubertsche und Brahmssche Gesänge, die ich hörte, trug die Sängerin mit warmer Empfindung, vornehmem Geschmack und technischer Gewandtheit vor. Der Violinist Herr Georg Merlin Diburtz lieh der Konzertgeberin seine treffliche künstlerische Unterstützung mit dem Vortrag der Ciaccona von Vitali.

Der 4. Kammermusik-Abend des Wittenberg-Quartetts brachte das Cdur-Quartett op. 59 von Beethoven, Brahms' Klavierquartett Gmoll op. 25 und als Neuheit ein Streichquartett Amoll von Herrmann Behr. Das wohlklingende Werk erweckte beim Auditorium lebhaftes Interesse. Im ersten Satz, einem Allegro appassionato, wird etwas viel hin und her musiziert ohne deutlich erkennbaren Plan; er nimmt auch an keiner Stelle einen recht energischen Aufschwung. Anziehender ist das folgende Adagio, in dem eine romantische Stimmung gut getroffen und festgehalten ist. Der originellste Satz ist das pikante Scherzo, nach dem das Finale etwas konventionell erscheint. Das ganze Werk verrät eine überraschende Gewandtheit im Quartettsatz. Die Wiedergabe war infolge sorgfältiger Vorbereitung ausgezeichnet.

Fräulein Adela Paula konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester unter Dr. Kunwalds Leitung. Beethovens Klavierkonzert Gdur und Liszts Ungarische Fantasie und Esdur-Konzert standen auf dem Programm. Die jugendliche Pianistin zeigte sich technisch sehr weit vorgeschritten, nur fehlt noch die letzte Sicherheit, die das öffentliche Auftreten erheischt. Der Vortrag ist gut angelegt, doch ohne persönliche Note.

Die Mezzosopranistin Elisabeth Dehnhardt weiss ihre frischen und klangvollen Mittel mit anzuerkennender Gewandtheit zu behandeln, nur möchte man dem Tonansatz manchmal grössere Bestimmtheit und dem Ton selbst mehr Festigkeit wünschen. Der Vortrag einer Anzahl Lieder von Böhme, Himmel, Wassler und Brahms hätte natürlicher und schlichter sein können, bekundete aber doch in seiner musikalisch sicheren Art Verständnis und Empfinden, so dass der Eindruck ihrer Darbietungen ein entschieden sympathischer war.

Als ein Musiker von gesundem musikalischen Empfinden erwies sich Herr Edward Collins in seinem Klavierabend im Bechsteinsaal. Allerdings vermochte er den poetischen Gehalt der Cdur-Sonate op. 2 von Beethoven nicht völlig zu erschöpfen; doch dürfte dies zum Teil die sich so leicht zu Anfang des Konzertes einstellende Befangenheit verschuldet haben. Dagegen meisterte er die grosse Cdur-Fantasie von Schumann durchaus; ihren zweiten Satz besonders spielte er feurig und männlich.

Adolf Schultze

Durchschnittsleistungen boten Amory St. Amory (Violine) und Ellen Frederiksen (Klavier); beide Damen griffen Beethovens Ddur-Sonate op. 12 etwas derb, um nicht zu sagen hausbacken an. Auch die Solovorträge der Klavierspielerin hielten sich in bescheidenen Grenzen, ohne tieferes Interesse auslosen zu können.

Das talentvolle Schwesternpaar May und Beatrice Harrison spielte unter Mitwirkung von Prof. Robert Kahn das Bdur-Trio op. 97 von Beethoven mit allen den Merkmalen vornehmen Musikertums, welche der Kammermusik erst die rechte Weihe geben. Allerdings wäre ein intimerer als der wenig besuchte Blüthner-Saal dem künstlerischen Gesamteindruck nur fördernd gewesen.

Die Solovorträge der jugendlichen Künstlerinnen konnte ich wegen Anton Bürger, welcher seinen 3. Liederabend in der Sing-Akademie durch die Müller-Lieder eine besondere Anziehungskraft zu geben wusste, nicht mehr hören. Der stimmbegabte Sänger entledigte sich seines schönen Programms mit innerer Anteilnahme und unter lebhaften Huldigungen des sehr zahlreichen Publikums, hüten sollte er sich jedoch vor einem Zuviel in Momenten des Affektes.

Am folgenden Abend hatten sich Jenö Kerntler (Klavier) und Max Mensing (Gesang) zu gemeinsamen erfolgreichen Musizieren vereinigt. Das prachtvolle Stimmmaterial des letztgenannten entfaltete sich in Liedern von Strauss und Sinding, während Dr. Kerntler eigene Kompositionen interpretierte, welche als Niederschlag seines grossen pianistischen Könnens ansprachen. Von seinen Liedern wurde ein Wiegenlied mit obligater Violine da capo verlangt.

Das erste von zwei gemeinschaftlichen Konzerten von Alfred Cortot und Jacques Thibaud wurde durch die Adur-Sonate op. 47 von Beethoven in wahrhaft festlicher Weise eröffnet, beide Künstler gingen in ihrer hohen Aufgabe vollständig auf. Mit unnachahmlicher Eleganz spielte Thibaud darauf Saint-Saëns, ohne dass der Virtuose sich in den Vordergrund zu stellen die Absicht zeigte. Die Sonate von Lekeu vereinigte die Konzertgeber zum Schluss.

Der 3. Lieder-Abend von Lorle Meissner im stark besuchten Beethoven-Saal legitimierte die junge Künstlerin wiederum als eine unserer hoffnungsvollsten Konzertsängerinnen. Um aber wirklich vollwertig ausreifen zu können, bedarf die Stimme noch eingehendster Kultur; der Übergang von der mezza voce zum forte ist unvermittelt, die Atemführung oft unökonomisch und die Aussprache in der tieferen Mittellage nicht einwandfrei Angesichts dieser schönen Stimmmittel und des ausserordent-

lichen Vortragstalents wäre dringend zu wünschen, dass auch das Technische bis ins kleinste Detail ausgefeilt würde.

K. Schurzmann

Generalprobe sowie Aufführung der Neunten Sinfonie im Pensionsfonds-Konzert des Blüthner-Orchesters lockten ein weit grösseres Publikum an, als der Blüthnersaal fassen konnte, wozu auch die Mitwirkung des Leipziger Bachvereins mit beigetragen haben mag. Nach einer sauberen Darstellung der Ouvertüre zur Zauberflöte, bei der liebliches Spiel und ein gewisser ernster Unterton meisterhaft herausgearbeitet wurden, sowie einer edlen, geschmackvollen Ausführung des Adur-Violinkonzertes von Mozart (Solo: Konzertmeister Lambinon vom Blüthner-Orchester) war die Spannung auf die Neunte aufs Höchste gestiegen. S. v. Hausegger geht seinen eigenen Weg mit Beethoven; er streift das Konventionelle ab und setzt lebendige neue Auffassungen dafür ein, die sich hauptsächlich in sehr genau gegeneinander abgewogenen Tempomodifikationen zeigen, wobei jedoch ein stilvolles Ganzes herauskommt. Man mag nicht immer dabei mitgehen, und man kann sich auch vielleicht aus zeitgemässem Denken und Empfinden heraus manches noch „moderner" vorstellen, aber in einem Punkte kommt man zu einer bleibenden Überzeugung: man verzichtet nach dem Anhören der Interpretation von Hausegger auf alle Wünsche für weiter zurückliegende Auffassungen. Höchstes Lob verdient der Bach-Chor. Es ist ja traurig für Berlin, dass wir ausser dem Ochsschen Chor keinen anderen haben, der den Schwierigkeiten der Neunten einwandfrei gewachsen wäre, doch das darf nicht von der verdienten rückhaltlosen Anerkennung des Leipziger Chores abhalten. Hoffentlich kommt er im nächsten Winter wieder! Die Solisten waren dieselben wie bei der Johannispassion: Anna Stronck-Kappell, Marie Philippi, Dr. Roemer und Stephani.

H. W. Draber

Cassel

Die Sinfoniekonzerte der Mitglieder des hiesigen Theaterorchesters im Dezember und Januar dieses Winters brachten ausser bekannten Sinfonien — Ddur von Brahms und Cdur-Sinfonie mit der Schlussfuge von Mozart — für Cassel auch einige neue Orchesterwerke. Hierzu gehören Variationen für grosses Orchester des englischen Komponisten Edwar Elgar, ein Werk von ausgeprägtem Charakter, das den Komponisten als Meister in der thematischen und kontrapunktischen Gestaltungskunst und der geschickten Behandlung des Orchesters zeigt. Das im Grundzug elegische Hauptthema wird in den Variationen so mannigfaltig modifiziert, und die einzelnen Instrumente werden zur Hervorrufung kontrastierender Wirkung derartig lebhaft und reizvoll in Tätigkeit gesetzt, dass das Interesse des Hörers vom Anfang bis zum Ende in Atem gehalten wird. Dabei hält sich der Komponist von Übertreibungen und bombastischem Aufputz fern. Das Werk fand bei trefflicher Wiedergabe lebhaften Beifall. Dieser Tonschöpfung gegenüber erschien die in demselben Konzert gespielte Ouvertüre zum Weihnachtsmärchen „Christ-Elflein" von Hans Pfitzner einförmiger, mehr schemenhaft flüchtig, doch auch wieder anmutig, so besonders in dem an Elfentreiben gemahnenden zweiten Thema, das instrumental mit originellen und überraschenden Klangwirkungen bearbeitet ist. Recht beifällig entgegengenommen wurden die drei „Böcklin-Fantasien" für grosses Orchester von F. Woyrsch: „Toteninsel", „Der Eremit" und „Im Spiel der Wellen" deren Stimmung der Tondichter kraft seiner tonmalerischen Fähigkeiten, seiner starken Fantasie und seiner Beherrschung der orchestralen Technik in lebendiger, farbenreicher Zeichnung wiederzugeben verstanden hat. Das neue programmatische Werk wurde vom Komponisten persönlich geleitet.

Wir hörten hier ferner noch eine neue Ouvertüre: „Lebensfreude", von Georg Schumann. Sie ist flott bearbeitet, verwendet auch das Thema: „Freut euch des Lebens", ist aber im allgemeinen zu unruhig und stürmisch gehalten, so dass mehr jugendlich toller Übermut als wahre Lebensfreude zum Ausdruck gelangt.

Als Solisten wirkten in den beiden genannten Konzerten mit: der Tenorist vom Hoftheater zu Mannheim, Herr Vogelstrom, der mit seinen glänzenden Stimmmitteln Szenen aus „Lohengrin" und der „Walküre", sowie Lieder von Rich. Strauss sang, und die berühmte Pianistin Teresa Careño, die neben Solovorträgen Schubertscher und Lisztscher Klavierwerke als Hauptnummer das hier noch nicht gehörte eigenartige und schwierige Klavierkonzert in Bmoll von Tschaikowsky mit der ihr eigenen bravourösen und zielbewussten Vortragskunst, von stürmischem Beifall begleitet, mit Orchesterbegleitung zu Gehör brachte.

Prof. Dr. Hoebel

Dresden

Das dritte Sinfoniekonzert des Blüthnerorchesters brachte als Neuheit für Dresden eine tragische Ouvertüre aus dem Nachlasse Anton Dvořáks. Sehr oft bedeuten solche Nachlassbekanntschaften nichts anderes als eine Enttäuschung. Und wer sich in der Dvořákschen Ouvertüre auf wirkliche Tragik gefasst gemacht hatte, dem wird eine solche auch diesmal nicht ganz erspart geblieben sein. Es kommt zu keiner Tragik, zu keiner Katastrophe, kaum bis zu einem wirklichen dramatischen Konflikte. „Heroische Ouvertüre", das wäre vielleicht der Titel, der den Kern der Sache besser getroffen hätte. Wenn man sich aber nicht an den Namen klammert, sondern unbefangen lediglich die Musik auf sich wirken lässt, so wird man stark gefesselt von dem Drange, sich zu äussern, der aus jeder Note spricht. Den Wert erhält das Werk weniger durch seine Thematik, als durch das Orchestrale, das hier immer als gute Wirkungen auftreten lässt, was bei so und so vielen anderen nicht über den Effekt hinausgekommen wäre. Als Solistin wirkte Lilli Lehmann mit, trotz ihres Alters noch immer eine wahre Priesterin der Kunst. Ganz spurlos ist die unerbittliche Zeit freilich an ihr nicht vorübergegangen, und man muss ihr mancherlei Zugeständnisse machen, aber was geblieben ist, ist doch immer noch tiefe und wahre Kunst. Als Dirigent stand Alexander von Fielitz am Pulte.

Der Mozartverein hatte neben allerlei Interessantem, einer Grétryschen Ouvertüre, einem Flötensatze von Friedrich dem Grossen und der Chaconne aus Idomeneo, als Hauptwerk die sogenannte Jenaer Sinfonie von Beethoven auf dem Programm stehen. Da mir diesmal weder zur Hauptprobe noch zur Aufführung eine Karte zugegangen ist, kann ich über die Wiedergabe nicht berichten.

Neue Kompositionen von einem jungen Komponisten Robert Haas konnte man im Musiksalon Bertrand Roth hören. Was von der Kunst des Komponierens erlernbar ist, hat sich Robert Haas zu eigen gemacht. Das ging aus zwei Instrumentalsachen, einer Violinsonate und einem Klaviertrio, hervor. Hier schreibt er schlecht und recht, wie es ihm ums Herz ist. In den Liedern aber häufen sich die krankhaften und schmerzvollen Harmonien, ohne dass sie eine überzeugende Sprache zu reden vermögen. Ausserdem wählt der Komponist Texte, die sich schlechterdings überhaupt nicht vertonen lassen. „Wenn das Zufällige und Ungefähre verstummte . . . ., dann könnte ich in einem tausendfachen Gedanken bis an deinen Rand dich denken". Solche Dinge vertonen zu wollen, heisst Unmögliches von der Musik begehren.

Wie viel echte und empfundene Musik steckt dagegen in den Marienliedern von Botho Sigwart, die Tilly Koenen in ihrem Konzerte sang! Trotzdem die Texte teils mit ihren Originalmelodien durch das Kaiserliederbuch, durch Kothe und andere Lautensänger verbreitet, teils auch bereits verschiedentlich neu komponiert worden sind, steigt doch nirgends die Erinnerung an das Bekannte auf. Sigwart sagt so viel Eigenes, dass seine Marienlieder sehr gut neben den alten Vertonungen bestehen können. Ein weicher, schwüler Duft lagert über ihnen, etwas mystisch-religiöses, das mitunter an das Ekstatische streift, ein dunkles, sinnliches Wonnegefühl, wie es die Menschen zur Zeit des mittelalterlichen Marienkultus wohl empfunden haben. Ein neues grösseres Chorwerk für Männerchor von H. Jüngst hörte man im Konzert des Dresdener Männergesangvereins. Es nennt sich Steppenbilder. F. A. Geissler hat den Text geschrieben und unter Anlehnung an ungarische Volkslieder eine Anzahl keck hingeworfener Bilder aus dem Leben der Pussta gezeichnet. Jüngst hat sich die Gelegenheit, ungarische Rhythmen, Lied- und Tanzformen anzuwenden, nicht entgehen lassen, und da er einen dankbaren Chorsatz schreibt und ihm immer etwas Melodiöses einfällt, ist ein Werk entstanden, das seiner Wirkung in Vereinskonzerten von vornherein sicher ist. Endlich sei ein Konzert mit eigenen Kompositionen erwähnt, das der bekannte Orgelvirtuos Hans Fährmann gab. Man hörte ein Streichquartett in Emoll (Leipziger Gewandhausquartett Hamann und Genossen), eine Reihe Lieder (Julie Rahm-Rennebaum) und einige Klavierstücke (Eugen Richter), alles Musik, die durch ihren inneren Gehalt und durch ihre vornehme Form zu fesseln vermag. Viel Interesse brachte man dem Liederabend von Anna Schöningh entgegen. Ihr Programm gab einen hübschen Überblick über das Werden des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Nur die Namen Graun und Ph. E. Bach hätten nicht fehlen dürfen. Es liess sich recht instruktiv beobachten, wie sich das Lied nach und nach von der Ariengestalt freimacht, wie es zur Ode und zum strophischen Lied wird, und

wie sich bei diesem schon wieder ab und zu Ausblicke auf die Form der durchkomponierten Ballade nachweisen lassen. Nicht minder interessant war die Bekanntschaft mit einer von Georg Schumann aufgefundenen und von den beiden Geigern des Leipziger Gewandhaus-Quartettes Wollgandt und Wolschke mit Emil Kronke am Klavier entzückend zart gespielten Sonate für zwei Violinen und Continuo. Letzteren hatte man als überflüssig weggelassen. Zu erwähnen wären endlich noch auf dem Gebiete der Kammermusik Veranstaltungen des Roth-Trios (Mozart, Brahms), des Eisenberger-Trios (Klassiker), des Bachmann-Trios (slavische Komponisten) und des Petri-Quartettes, das ein neues Streichquartett von Percy Sherwood unter lebhafter Anteilnahme des Publikums aus der Taufe hob. Solistenkonzerte veranstalteten noch Robert und Fanny Kothe, die Sopranistin Hanna Bostroem, die Pianisten Max Pauer, Walter Georgii, Egon Petri, Wladimir von Papoff, die Pianistin Helene Morsstyn, der Geiger Rudolf Weinmann und die Geigerin Cordelia Lee.

Artur Liebscher

Leipzig

Von der jungen ungarischen Geigerin Agnes Rozgony, die im übrigen ein kunterbuntes, stilloses Programm aufgestellt hatte, konnten wir das Mendelssohnsche Konzert hören. Das war eine technisch glänzende und auch im Vortrag überzeugende Leistung, die für die Zukunft der Konzertgeberin die günstigsten Hoffnungen zulässt. Herr Otto Weinreich war ein vortrefflicher Begleiter am Klavier.

Im Frühjahrskonzert des von Herrn Kantor Haenssel straff und umsichtig geleiteten Männergesangvereins Concordia erregten als umfangreichere Männerchorkompositionen ein echter Hegar: „Die Weihe des Liedes", und eine geschickte Hegarnachahmung: „Teja" von Matthieu Neumann besonderes Interesse. In jenem überwiegt die melodische Frische trotz einiger immerhin zahmer, realistischer Seitensprünge, in diesem, allerdings veranlasst durch den Text, die ins Orchestrale verleitete dramatische Charakterisierung. Beide Kompositionen gaben Gelegenheit, die stimmlich vortreffliche Besetzung und gute Disziplin des Vereins deutlich erkennen zu lassen. Als Solisten wirkten zwei Leipziger Künstler, der Pianist Oswin Keller und Kammersänger Theo Wünschmann, sehr erfolgreich mit.

Ein Vortrag von Frau Elise Kleinod erörterte die Vorzüge der Gesangsmethode von Gottfried Weiss, nach welcher sie unterrichtet. Mehrere Zöglinge ihrer Schule zeigten dann die Früchte dieser Methode in mehrfach sehr beachtenswerter Weise. Acht Tage später folgte ein Lieder- und Duetten-Abend von Frl. Gussy Aloff und Rudolf Beyer, die von ihrer Lehrerin Luise Kleinod recht matt am Klavier begleitet wurden, ihr aber als Gesanglehrerin reichliche Ehren brachten. Ihr Temperament freilich (O dieser Bliemchenkaffee der „Heimlichen Aufforderung!") schien freilich, wenn überhaupt vorhanden, bedachtsam eingelullt zu sein.

Seinen Vortrag über Wagners „Parsifal", den er schon mehrfach in anderen Städten gehalten hat, wiederholte Herr Professor G. Henning in Leipzig unter lebhaftem Zuspruch und mit starkem Erfolge.

Noch ist zweier interessanter Klavierabende zu gedenken. Der Name Teresa Carreño braucht nur genannt zu werden, um die Erinnerung an die herrlichsten Genüsse der Klavierpoesie seit langen Jahren wachzurufen. Am höchsten steht ihre Kunst des Gestaltens. Selbst wenn man ihren Anschlag nicht selten als hart empfindet, möchte man in ihrer Gesamtdarstellung kein Tüpfelchen geändert wissen. Es ist die künstlerische Persönlichkeit (eine ersten Ranges), die man auch mit ihren Schwächen, der Kehrseite der Medaille, haben will.

Schliesslich der gänzlich unbekannte Leo Pyschnow, der im Feurichsaal zuerst stark langweilte, hauptsächlich mit Bachs Chaconne in Busonis Bearbeitung, um dann mit Schumanns Carnaval die Aufmerksamkeit nicht nur auf einen prachtvollen Feurichflügel, sondern auch auf sich als einen der hoffnungfreudigsten unter den jüngeren Pianisten zu lenken. Das Interesse für sein Talent wuchs mit kleineren Stücken von Chopin, Rachmaninow, Pyschnow selber, Skrjabin, Debussy und Liszt.

♯

Im 21. Gewandhauskonzert, das am Geburtstage Joh. Seb. Bachs stattfand, kam mit Fug und Recht ausschliesslich der grösste Thomaskantor zu Wort. Macht schon seine eigentliche Konzertmusik im Prunk unserer grossen Konzertsäle jedem feiner empfindenden einen etwas fremdartigen Eindruck, so wollten sich mehrere geistliche Lieder für Alt und eine Motette („Singet dem Herrn ein neues Lied"), die man am eindrucksvollsten natürlich in der Kirche hört, noch viel unwilliger ins Programm einfügen. Aber das Wort: „In den Konzertsaal gehört es nimmer, aber gern gehört wird's immer", gilt ebenso gut auf den Vortrag Wagnerscher Theatermusik wie Bachscher Kirchenwerke im Konzertraum. Vorausgesetzt natürlich, dass sie vor dem Hörer so vollendet erstehen, wie das der wunderbar ebenmässige, weiche und warmbeseelte Alt von Fräulein Maria Philippi und unser feingeschulter und stimmlich ausgeglichener Thomanerchor vermochten. Da Bachs Geburtstag und Lenzesbeginn zusammenfallen, war es recht sinnig, den Abend mit dem frischen Chor „Schleicht, spielende Wellen", einem Jubelsang auf Frühlings Anfang, abzuschliessen. An rein instrumentalen Sachen gabs die H moll-Suite für Streichorchester und Flöte (diese von unserm Flötenmeister Maximilian Schwedler trefflich geblasen, Herr Paul Aron waltete an dem mit freischwingendem Resonanzboden versehenen Flügel quasi Cembalo leider allzu zurückhaltend seines Amtes), das G moll-Violinkonzert, das Gustav Schreck, da es nur in Gestalt einer Bearbeitung (F moll-Klavierkonzert) bekannt geworden war, vor einigen Jahren wieder in der ursprünglichen Fassung herausgegeben hat, und die unvermeidliche Chaconne. Herr Gustav Havemann schien keinen besonders guten Tag zu haben: Er spielte technisch zwar vorzüglich, aber noch „akademischer", als man es sonst schon von ihm gewöhnt ist. Am Dirigentenpult stand in Vertretung Prof. Nikischs Bachs gegenwärtiger Nachfolger an der Thomasschule, Prof. Dr. Schreck, ein ebenso feiner Kenner als Verehrer seiner Kunst. Die Suite wie die zahlreichen Begleitungen erklangen unter seinem Stabe vortrefflich. Dem Schlusschor hätte allerdings ein flotteres Tempo gut gestanden.

Das 9. Philharmonische Konzert war als Wagner-Abend gedacht. An reinen Instrumentalsachen schloss das Programm die Holländer-Ouvertüre, das Siegfried-Idyll, das Vorspiel zum Tristan, Siegfrieds Rheinfahrt und die Trauermusik beim Tode Siegfrieds ein. Der Erfolg Herrn Prof. Windersteins und seiner tüchtigen Schar bedeutete zwar keinen gänzlich unbestrittenen „Sieg über die ganze Linie", er war aber ein höchst ehrenvoller und redlich verdienter. Da man im Konzertsaal (alias Alberthalle) der von Bühnenbild und Handlung hervorgerufenen Illusion verlustig geht, ist dort eine Wiedergabe von Theatermusik, wie schon oben erwähnt, immer ein gefährlich Ding. Was auf der Bühne mitunter vielleicht unbemerkt mit durchgeht, das fällt dem unabgelenkten Konzertbesucher viel leichter auf. So hätte man beispielsweise wünschen mögen, dass ausser dem dramatischen Nerv in Siegfrieds Rheinfahrt und der eindringlichen Rhythmik in der Trauermusik auch die letzten Tiefen des Gehaltes erschöpft worden wären. Herr Prof. Winderstein hatte sich unsere frühere hochdramatische Sängerin, Frau Paula Dönges, die bei uns noch im besten Andenken steht, von der Frankfurter Oper verschrieben. Sie brachte die Arie der Elisabeth aus dem Tannhäuser („Dich, teure Halle . . ."), Isoldens Liebestod und die Schlußszene der Brünnhilde („Starke Scheite schichtet mir dort") aus der Götterdämmerung mit und konnte sich dank dem mächtigen Strahl ihrer Stimme und dem tiefen Verständnis, das sie den Absichten Wagners in der Behandlung des Sprechgesangs entgegenbringt, einen vollen und herzlichen Erfolg bei den beifallsfreudigen Zuhörern ersingen. Ganz besonders wurde aber in ihrer letzten Szene der Mangel eines verdeckten Orchesters empfunden, ohne dass damit den wackeren Instrumentalkörper ein Vorwurf treffen soll.

Diese Woche verabschiedete sich das Ševčik-Quartett mit seinem fünften Kammermusikabend und erprobte an Beethovens D dur-Streichquartett (op. 18 No. 3), am Klavierquartett in G moll (op. 25) von Brahms und am Griegschen G moll-Streichquartett (op. 27) seine hohen künstlerischen Kräfte. Dass es auch an Grieg gedacht hatte, dankte man ihm ganz besonders. Ist seinem Quartett auch kein durchaus streichmässiger Charakter eigen, so konnte man sich doch wieder einmal eines Tonsetzers für Streichinstrumente erinnern, der es, obgleich er den Anfang einer äusserst spekulativen Zeit schon miterlebte, dennoch wagte, einfach und unbedenklich zu schreiben, und der dabei doch eine Eigenpersönlichkeit geworden ist. Eine Schülerin Prof. Wendlings, das junge Fräulein Rebecca Burstein, hatte den Platz an dem tonschönen Feurichflügel inne und bekundete sehr bemerkenswerte technische und musikalische Anlagen. Man wird ihrem Spiel kaum mehr eine ernstere schwache Seite zum Vorwurf machen können. Sie besitzt ebensoviel innere Wärme als verständige Auffassung; was ihrem Vortrag aber noch abgeht, ist ein persönlicheres Gepräge. Das kann aber erst in Erscheinung treten, wenn die hoffnungsvolle junge Klavierspielerin an Jahren und Erfahrung reicher sein wird.

In dem auch noch jungen Witold von Friemann lernte man einen Künstler derselben Zunft kennen, auf den man ebenfalls manche gute Hoffnung setzen darf. Er gab einen eigenen Abend mit Werken hauptsächlich von Beethoven (Cmoll-Variationen) und Chopin. Sein Spiel ist vorläufig so ausschliesslich auf Stimmung und Empfindung angelegt, dass dabei Kraft, Tiefe und Grösse allzu sehr in den Hintergrund gedrängt werden. Dass war schade, denn mit der Zeit tritt zu der etwas einseitigen Auffassung natürlich noch eine gewisse Eintönigkeit, wie man sie etwa konstatiert, wenn man alle Gänge eines Diners mit derselben Sauce übergossen bekommt. Den Schluss des Abends bildete Jungpolen: Ausser zwei belanglosen Stücken von sich selbst spendete Friemann ein paar von dem in Leipzig lebenden Brzezinski und eine Caprice von Paderewski. Hoffen wir, dass der junge Pianist seine Komponisten auch nach ihren kraftvollen Seiten auffassen und wiedergeben lernt. Es kann dann wirklich etwas Rechtes daraus werden.

Dr. Max Unger

Die hier bereits sehr vorteilhaft bekannte Geigerin Catharina Bosch, erspielte sich im Kaufhaussale wiederum grossen Erfolg. Das Programm enthielt drei grosse Violinkonzerte, darunter ein neues in Dmoll von Hans Sitt. Der Komponist gibt in dem Werke zu erkennen, dass er noch treu zur Fahne der älteren Meister hält und durchaus kein Freund moderner Grübeleien oder kakophonischer Schwelgereien ist. Sämtliche Sätze zeigen Ebenmass und Klarheit im Aufbau, dabei fehlt es nicht an klangschönen Kantilenen und effektvollen Passagen. Frl. Bosch stellte sich mit voller Hingabe in den Dienst der Komposition und brachte sie in schöner Intensität zur Geltung. Ihre starke musikalische Begabung, wie auch ihr vielseitiges Können zeigte sich aber besonders in der Wiedergabe der beiden Violinkonzerte von Bach (A moll) und Sant Saëns (H moll). Das Winderstein-Orchester begleitete die Vorträge unter Herrn Prof. Sitts Leitung ganz ausgezeichnet.

Sehr anregend verlief der Lieder- und Balladen-Abend von Max Begemann im Feurichsaale. Der Künstler brachte vorwiegend Kompositionen von dem am Klavier begleitenden Hans Hermann zum Vortrage und erzielte namentlich mit den geistvollen epischen Gesängen grossen Erfolg. Das Stimmorgan, ein voluminöser Bariton, hat edlen, vollen Klang und ist in allen Registern schön ausgeglichen. Dass es auch nicht an bedeutendem Vortragstalent und Gefühl für tiefere Seelenregungen fehlt, zeigte sich schon in den vorher gesungenen Liedern von Brahms. Weniger günstig schienen dem Sänger die Beethovenlieder zu liegen. Das sehr zahlreich erschienene Publikum zeichnete die beiden Künstler durch warmen Beifall aus.

Oscar Köhler

Monte Carlo

Zu den regelmässigen Institutionen, die ein raffiniertes Komitee zur geistigen und womöglich noch zur „seelischen" Auffrischung der Besucher Monte Carlos ersonnen hat, gehören auch Konzerte. Die arme Musik muss sich ja derartige Magddienste nun schon einmal gefallen lassen. In dem eigens dafür adoptierten Musiksaal dirigiert Louis Ganne, der in Deutschland nur als Tanz- und Marschkomponist bekannte, als Operettenkomponist noch lange nicht gebührend geschätzte sehr feinsinnige Musiker, eine Teestunde lang kleine Bluetten und Intermezzos. Im grossen Theatersaale aber erscheinen die Gastdirigenten, so neulich Otto Lohse, der jetzige Leiter der Monnaie-Wagnervorstellungen in Brüssel. Mag er dort als Theaterdirigent durchaus am rechten Platze stehen, als Konzertdirigenten fehlt ihm meines Erachtens die rechte innere Schwungkraft, denn die mangelhaften Leistungen des Orchesters allein können doch wohl nicht für die Verfehltheit dieses klassischen Wagnerkonzerts verantwortlich gemacht werden. Allerdings war es direkt peinlich zu hören, wie vergeblich sich diese Opernmusiker bemühten, die Faustouvertüre oder gar den Walkürenritt zu bewältigen; offenbar fehlt es auch an den in solchem Fall mehr als notwendigen Proben. Immerhin vermisste ich doch auch an Lohses Dirigieren eine gewisse Elastizität und einen grossen fortreissenden Zug. Durch ungerechtfertigte Rubatos und sonstige Temposeltsamkeiten will Lohse augenscheinlich seine individuelle Wagnerauffassung dokumentieren; aber dann muss ihm dazu auch ein Orchester zur Verfügung stehen, das seinen Wagner ebenso beherrscht wie er selbst, sonst wirkt das Ganze nur wie ein verunglücktes Experiment. Nur die Tristanfragmente versöhnten einigermassen mit dem sonst recht flauen Verlauf des Konzertes, das beim Publikum jedoch natürlich höchstes Entzücken fand.

Arthur Neisser

Weimar

Der Kammermusikabend von Marya Delvard und Marc Henri brachte dieses Mal wenig Neues, sondern viel Wiederholungen aus dem ersten Programm. Allerdings ist man in Weimar für so unterhaltsam espritvolle Darbietungen auch wenig empfänglich. Trotzdem konnte sich Yvette Guilbert eines regen Besuchs und Beifalls rühmen. Ich frage mich vergeblich warum? Ihre Stimme ist unerträglich, ihre Mimik aufdringlich, zum Teil geschmacklos. Aber das hiesige Publikum hört dergleichen lieber, als echte, ernste Kunst. Vielleicht war Frau Guilberts Leistung früher wirklich anerkennenswert; jetzt ist sie eine leere Komödiantin. Lisa und Sven Scholander entzückten durch ihren feinen, pointierten Vortrag, der stets vornehm blieb, auch in derb humoristischen Liedern. Lambrino enttäuschte etwas in seinem dritten Klavierabend. Beethovens Sonate op. 27, No. 2 fehlten im ersten Satz die Innigkeit, im letzten der stürmische Zug. Und Mozarts Dmoll-Fantasie war gänzlich im Vortrag vergriffen; der erste Teil zu schwer, der letzte überhetzt. Dagegen gelangen Schumanns Fantasiestücke vortrefflich. So abgestandene Nichtigkeiten wie Rubinsteins Rève angélique sind des Ausgrabens nicht wert. Einen seltenen Genuss bot der Liederabend unserer Hofopernsängerin Helene Jung, die sich, vom Komponisten wundervoll begleitet, nur für Gesänge von Richard Wetz einsetzte. Eine stattliche Anzahl reifer, ernster Schöpfungen zog vorüber, die bewiesen, dass Wetz einer der wenigen Künstler ist, die ganz aus der Tiefe eines reichen Herzens schöpfen, das von einem klaren Verstande regiert wird. Zeigt schon die Wahl der Texte, dass ihm alles Leere, Äusserliche fremd ist, so erkennt man noch mehr als der innerlichen Kraft, mit welcher die Gedichte restlos bezwungen sind, dass der Komponist es verdient, allseitig anerkannt und aufgeführt zu werden. Das Publikum spendete herzlichen Beifall. Auch eine intime Hugo Wolf-Feier muss erwähnt werden. Nach einem einleitenden Vortrag des Unterzeichneten sangen Clara Marquardt und Robert Spörry, eine Reihe unbekannterer Lieder des Meisters. Namentlich Spörry fand lebhafte Zustimmung. Sein Organ ist etwas spröd, in der Kopfstimme nicht ganz frei und in der Tiefe nicht allzu klangvoll. Dagegen sind Mittellage und Höhe vortrefflich, und die Auffassung zeugt von tiefem Eindringen und von Intelligenz. „Dank des Paria", „Liebesglück" „Seemanns Abschied", „Der Musikant" waren sehr anerkennenswerte Leistungen. Richard Wetz begleitete vorbildlich schön und durfte mit vollem Recht einen Teil des Beifalls für sich in Anspruch nehmen. Der Klavierabend von Carl Friedberg brachte einen vollen Erfolg. Immerhin war der Vortrag mancher Stücke nicht vollwertig; es fehlt dem Künstler einmal an der rein physischen Kraft, wodurch Schumanns symphonische Etüden nicht zu reiner Wirkung gelangten, und dann geht ihm alles Elementare ab, was deutlich in Beethovens op 27 No. 2 zu erkennen war; der letzte Satz wirkte matt, die anderen beiden zu weichlich. Schubert, Schumann, Chopin und auch Brahms erfuhren dagegen eine teilweise treffliche Wiedergabe; doch ersah ich auch hier, dass Friedbergs Spiel etwas Dekadentes anhaftet; Treibhausluft geht von ihm aus. Durch allerlei kleine Anschlagsmuancen sucht er zu verdecken, was ihm an innerer Grösse mangelt.

E. L. Schellenberg

Wien

Nun hat auch das musikalische Wien die grosse Sensation der achten Sinfonie Gustav Mahlers über sich ergehen lassen. Und zwar gleich in doppelter Auflage: in ausserordentlichen Konzerten der Wiener Singakademie am 14. und 15. März. Der ganz exceptionelle Nimbus des Ungeheuerlichen, nie Dagewesenen, welcher dem vor allem die kolossalste Besetzung bedingenden vokal-orchestralen Riesenwerke schon seit der auch vom Komponisten selbst geleiteten Münchener Uraufführung (12. September 1910) anhaftet, hat natürlich auch bei uns im vorhinein die höchste Erwartung und Spannung erweckt: wochenlang war für die beiden Konzerte alles vergriffen bis auf die teuersten Sitze zu 30, ja 50 Kronen.

Und die Besucher kamen gewiss auf ihre Rechnung — schon wegen der unübertrefflichen, vom Hofkapellmeister Walter mit hinreissendem Feuer und feinstem Verständnis geleiteten Aufführung, in welcher die 900 Mitwirkenden*) — darunter zwei grosse gemischte Chöre, je ein Männer- und ein Knabenchor, sieben vorzügliche Solisten und das auf 130 Mann, zuletzt

*) Bis zu Tausend wie bei der im Zirkus Maximus veranstalteten Münchener Uraufführung vermochte man es in Wien nach den räumlichen Verhältnissen des Musikvereinssaales nicht zu bringen; mussten ja selbst im letzteren, um für die „900" Raum zu schaffen, einige Sperrsitzreihen kassiert werden.

durch einen eigenen Bläserchor auf der Galerie verstärkte Konzertvereinsorchester — eine Schallmacht und Klangfülle entfalteten, wie er in Wien noch nicht gehört war. Nicht einmal bei dem berühmten „Tuba mirum" in Berlioz' Requiem, welches nach beiden Richtungen bisher hier als ein Non plus ultra galt.

Aber auch ganz anders berückende Klangwirkungen vernahm man: zarteste, süsseste, einige besonders poetisch durch feinst berechnete Kombinationen von Celesta, Klavier, Harfe und Streicherflageolets hervorgebracht.

Ob freilich die Masse des Publikums ausser den enormen rein klanglichen Eindrücken noch viel spezifisch Melodisches oder auch nur Thematisches mit nach Hause genommen hat, muss dahingestellt bleiben. Dass ja hinter Mahlers ganz ausserordentlicher Willensenergie die rein persönliche Erfindung weit zurückbleibt, wissen wir nicht erst von seiner „achten Sinfonie". Kaltkritisch darf man daher gewiss an letztere nicht herantreten. Überlässt man sich aber unbefangen diesen grossen Steigerungen, so wird man während der Aufführung selbst häufig geradezu überwältigt, worauf allerdings nachher, beim ruhigen Überdenken der empfangenen Eindrücke, starke Bedenken aufsteigen. So schon über einen Hauptpunkt: die gewagte einheitliche Verbindung zweier so heterogener Stimmungsgebiete, wie des im ersten Satz vertonten altkirchlichen Hymnus Veni creator spiritus und der geheimnisvollen Schlußszene von Goethes „Faust" (2. Teil) im zweiten (letzten) Satz. Doch ist über diese und andere Eigenheiten der Quasi-Sinfonie schon nach der Münchener Uraufführung in unserer Zeitschrift so eingehend, sorgfältigst das „pro" und „contra" erwägend, gesprochen worden, dass ich wohl nunmehr Allbekanntes nicht zu wiederholen brauche. Von meinen individuellen, am 15. März gewonnenen Eindrücken — ich wohnte nur dieser zweiten Aufführung bei — möchte ich nur noch soviel mitteilen, dass mir im ersten Teil manche akustische Superlative doch die Grenze des ästhetisch berechtigten zu überschreiten schienen und mich buchstäblich um mein armes Trommelfell besorgt machten, während ich mich von den wechselvollen, farbenreichen Stimmungsbildern des zweiten Teiles (mich freilich manchmal ein wenig nach Schumanns holder Melodik sehnend) weit sympathischer angeregt fühlte und die ununterbrochene letzte Steigerung vom ersten wunderschönen Erscheinen der Mater gloriosa an bis zum eigentlichen, alles überflutenden Schlusse mir nicht nur als der Gipfel dieses Werkes, sondern überhaupt von Mahlers gesamtem Schaffen erschien. Dass hierauf ein Beifallssturm losbrach, versteht sich von selbst. Es sei nur noch mit höchster Anerkennung sämtlicher an diesen Musteraufführungen beteiligten künstlerischen Faktoren gedacht: in allererster Linie des Dirigenten Bruno Walter, dann des von ihm zu einer früher kaum jemals so erwarteten künstlerischen Höhe gebrachten Chores der Singakademie, dem sich ebenbürtig der Wiener philharmonische Chor, der Männergesangverein der österreichischen Eisenbahnbeamten, der Knabenchor des katholischen Jünglingsvereins „Mariahilf", das, wie schon erwähnt, riesig verstärkte Konzertvereinsorchester und die sieben vorzüglichen Solisten (Hofopern- bezüglich Kammersänger und -Sängerinnen) anreihten: alles mit ihren schönen, edlen Tönen wie verklärend und überglänzend Frl. Gertrude Förstel, sodann als zweiter Sopran Frau Martha Winternitz-Dorda, als Altistinnen die Damen Hermine Knüttel und Charles Cahier, als Tenor Georg Mäckl, als Bariton Franz Steiner, als Bass Richard Mayr; jede und jeder für sich wie in einer Art trunkener Inspiriertheit das Beste gebend — wobei aber vielleicht doch neben Frl. Förstel Herrn Mäckl der Preis zu reichen wäre. Jedenfalls — wie man auch über das gewiss nicht einwandfreie, kolossale Objekt der Aufführung denken möge — ein unvergesslicher Abend, wie man ihn gerade in dieser aufregenden exzeptionellen Art im Musikvereinssaal noch nicht erlebte und wohl auch so bald nicht wieder erleben wird. Prof. Dr. Th. Helm

Wiesbaden

Im 7. Konzert des Kurhauses führte Herr Fritz Busch die Direktion: in Brahms' Cmoll-Sinfonie und R. Strauss' Don Juan" machte er ein sehr beachtenswertes Kapellmeister-Talent geltend. Im Konzert des Vereins der Künstler und Kunstfreunde bekundete er sich auch als feinfühliger Pianist und Kammermusikspieler. Im 8. Konzert des Kurhauses dirigierte Herr Eibenschütz aus Hamburg: klar, sicher, zielbewusst; Tschaikowskys „Pathétique", R. Strauss' „Tod und Verklärung", und eine etwas bizarr wirkende und wohl allzu aufdringlich orchestrierte Ouvertüre „Cyrano de Bergerac" von dem holländischen Komponisten J. Wagenaar liess er durch die Kurkapelle in temperamentvoll angeregter Weise zur Vorführung bringen. Im gleichen Konzert hörten wir den Cellisten Pablo Casals, dessen virtuose Bravour ganz nur im Dienst einer kraftvoll angelegten, lebensprühenden Musiknatur steht: in dem selten gehörten Cellokonzert von A. Dvořák bewegte sich sein Vortrag mit überlegener Freiheit und geistiger Anmut. — Das 9. Kurhaus Konzert hatte das Künstlerpaar Dr. Kraus und Adrienne Kraus-Osborne zu uns geführt: namentlich Frau Adrienne Kraus gefiel wieder allgemein durch den strahlenden Glanz ihrer Stimme und die poetische Beseelung ihres Vortrags, während die Loewschen Balladen in Herrn Dr. Kraus' etwas unfreier Wiedergabe ziemlich kalt liessen. Drei Duette von M. Jacobi wurden von dem Künstlerpaar mit liebevoller Hingabe gesungen. Das Kur-Orchester brachte Dvořáks Sinfonie „Aus der Neuen Welt", und als Novität eine Orchester-Fantasie von A. Glazounow „Das Meer": das Rauschen und Schwellen der Meereswogen ist hier mit kühnen Strichen und leuchtenden Farben ausgemalt; mitten aus den furchtbaren Stürmen hebt sich auch, von einer glitzernden Harfen-Cadenz eingeleitet, eine friedlichere Melodie in den Holzbläsern und Hörnern, die recht glücklich gesteigert und durchgeführt ist. Die genannten Werke hatte der stellvertretende 2. Kapellmeister Herr H. Irmer einstudiert; er leitete sie mit ruhiger und sicherer Hand.

Grossen Beifalls hatte sich im letzten Hoftheater-Konzert der französische Pianist Alfred Cortot zu erfreuen: seine Virtuosität spottete aller technischen Schwierigkeiten; sein Spiel ist die Eleganz und Verve selbst.

Eine Probe hervorragender Meisterschaft gaben auch vier andre Franzosen, die sich zu dem famosen Capet-Quartett zusammengeschlossen haben: ihr Vortrag von Mozart-, Schumann- und Beethoven-Quartetten bot ungetrübten Genuss, namentlich überraschte die warmherzige Auffassung des Schumannschen A dur-Quartetts: sie konnte nicht „deutscher" sein.

Noch ist zu erwähnen, dass im 2. Konzert des Cäcilien-Vereins unter G. F. Kogels Leitung die „Legende von der Heiligen Elisabeth" von Franz Liszt durch die Frische und Anmut der Musik wieder lebhaft ansprach. Unter den sonstigen Vereinen ist nächst dem Wiesbadener Männergesang-Verein, der unter Prof. Mannstädts Leitung nach feinkünstlerisch ausgefeilten Darbietungen strebt, besonders der Männergesangverein Concordia zu nennen, welcher jetzt durch Direktor O. Wernecke auch rein gesanglich zielbewusste Förderung erfährt, im Vortrag des volkstümlichen Liedes Treffliches leistet, doch auch vor höher gestellten Aufgaben nicht zurückzuschrecken braucht. Prof. Otto Dorn

Noten am Rande

Musik und Malerei. Prof. Karl Cornelius (München) hat für den Städelschen Museumsverein in Frankfurt einen sehr interessanten Vortrag über die Beziehungen der Musiker zur Malerei gehalten. Dem Berichte der Frankfurter Zeitung entnehmen wir: Man nennt Musik und Malerei verwandte Künste, weil sie beide Unaussprechliches dem Menschen vermitteln, und tatsächlich finden wir bei den Musikern grosses Interesse für die Malerei. Da die Musiker überdies nicht wie die Dichter durch eine bestimmte Gedankenrichtung in ihrem Verhältnis zur Malerei festgelegt sind, da sie ihr unverbildeter, freier gegenüberstehen, darf man wohl ihr Verhalten zur bildenden Kunst symptomatisch auffassen und daraus Schlüsse ziehen auf das innere Verhältnis des modernen Menschen zur Kunst als solcher. Von den Musikern des 19. Jahrhunderts — denen des 18. war die Kunst zu sehr Selbstverständlichkeit, um ihnen zum Problem zu werden — hat zunächst Liszt ein deutlich erkennbares Verhältnis zur bildenden Kunst. Er hat es zuerst in Rom gewonnen, unter dem Einfluss der Gräfin d'Agoult, wo er fand, dass Raffael und Michelangelo die Führer zur Kunst Mozarts und Beethovens seien. Gleichwohl waren aber die zeitgenössischen Maler, die ihn begeisterten, Ary Scheffer und Kaulbach. Mochte er sich diesen glänzenden oder vielmehr blendenden Persönlichkeiten verwandt fühlen, so waren es doch vor allem ihre Stoffe, die ihn bewegten. Er wollte Kaulbachs Fresken in Musik setzen, und er hat seine Hunnenschlacht wirklich komponiert, nicht weil er etwas dieser Komposition Analoges schaffen wollte, sondern um der Idee dieses Bildes, der Idee vom Siege des Christentums, musikalischen Ausdruck zu verleihen. Die Welt der Farben und Formen lag ihm ferne, die poetische Idee war es, die ihn inspirierte. Sein Schüler Bülow, in ungleich höherem Grade historisch gebildet, hat den Blick für die Qualität, für das, worauf es im Bilde ankommt. Er bewundert Spitzweg nicht wegen der Anekdote, sondern wegen der Malerei, und in Italien feiert er die abseits

vom grossen Wege liegenden Tizian-Fresken in Padua. Auch Cornelius hatte die Fähigkeit, das entscheidend Wertvolle in der Kunst zu erkennen und die Italiener, die venezianistischen Koloristen, wie sie ihm Wien kennen gelehrt, waren ihm Bedürfnis. Kaulbach stiess ihn durch sein Virtuosentum ab, während er sich Schwind wesensverwandt fühlte. Wagner dagegen trat, wie er selbst bekennt, zur bildenden Kunst in ein stoffliches Verhältnis. Er liebte Genelli, weil er ein Bild von ihm bei seinem Schwager Brockhaus kennen gelernt, und als er die Breza besuchte, blieb er bei zwei Bildern nahe dem Eingang, weil sie ihn stofflich interessierten. Auch seine Verehrung für Cornelius und Schwind basiert auf dem Gegenständlichen, auf den Nibelungen-Schöpfungen beider. In Venedig mussten ihn erst die Wesendoncks bewegen, die Akademie zu besuchen, und dort allerdings empfing er von der Assunta Tizians einen mächtigen Eindruck und beschloss vor ihr, seine Meistersinger zu schaffen. Bei Brahms wissen wir zu wenig über sein Verhältnis zur bildenden Kunst, um einen Schluss daraus ziehen zu können. Nach allem stellt es sich als Vorurteil heraus, dass der Musiker zur Malerei in einem besonderen Verhältnis stehe. Sein Reich ist ja die Innenwelt und der Maler kündet den schönen Schein der Dinge. Der Schaffende muss einseitig sein, den anderen Künsten gegenüber wie in seiner eigenen Kunst. Nicht der Künstler, sondern der Laie ist darum zum Kunsterzieher berufen. Die Eigenschaften aber, die geweckt werden sollen als die den idealen Museumsbesucher ausmachenden, sind Andacht und Kritik: Kritik als das Unterscheidungsvermögen überhaupt, als der Trieb zum Erkennen, der jedem Menschen oder wenigstens (wie der Vortragende mit einer wohl nicht der allgemeinen Zustimmung gewissen Einschränkung sagte) jedem Manne angeboren ist, und Andacht, die das Distanzhalten vor dem Werke, den Respekt vor dem echten Künstler bedeutet. So sollen unsere Museen, die künftig nicht mehr all ihren Besitz, sondern nur das Beste ausstellen dürften, zu Stätten der Einkehr, so soll die Kunst zu einer heiligen Angelegenheit werden.

Saint-Saëns und Franz Liszt. Der Pariser Korrespondent des „Neuen Wiener Journals" hatte kürzlich eine Unterredung mit Saint-Saëns, der ihm einiges von seinen Beziehungen zu Franz Liszt erzählt hat. Ich war achtzehn Jahre alt, begann Saint-Saëns, als ich Liszt zum erstenmal hörte. Er spielte während einer Soiree bei Seghers, meinem Lehrer, und ich war so erschüttert von seiner Technik und vor allem der geistvollen, tiefen Innigkeit seiner Wiedergabe, dass ich von Stunde an meine Spielweise gänzlich nach der seinigen änderte. Liszt gab in den folgenden Jahren mehrere Konzerte in Paris und ich hatte die Ehre, mit ihm persönlich bekannt zu werden. Er war es auch, dem ich mein erstes Klavierkonzert vorspielte und die Partitur meiner Messe überreichte. Entscheidend für meine künftige Laufbahn aber sollte meine spätere Begegnung mit Liszt in Deutschland sein. Ich hatte ihn in Weimar getroffen und war meinerseits in etwas gedrückter Stimmung, dachte selbst daran, die Arbeit an meiner begonnenen Oper „Samson und Dalila" ganz aufzugeben. Liszt war der einzige, der mich energisch aufrüttelte: „Vollenden Sie Ihr Werk, und ich gebe Ihnen mein Wort, dass ich es hier zur Aufführung bringen werde!" Und so geschah es auch. Saint-Saëns spricht mit Rührung von dieser Premiere, von dem anheimelnden kleinen Theater, in dem sein Werk fern von der Heimat die ersten Ehren genoss.

Vom witzigen Moritz Rosenthal berichtet der Pester Lloyd einige Bonmots. Rosenthal verglich zwei Pianisten miteinander: „Der eine erschöpft den Inhalt des Stückes, der andere das Publikum." Ein Musiker bemerkte einst gegenüber Rosenthal in bezug auf die „Hamlet"-Ouvertüre von Joachim, er finde den Titel nicht gerechtfertigt, da die Musik nichts vom grandiosen Vorwurf erkennen lasse. „Im Gegenteil," meinte Rosenthal, „ich frage mich bei diesen Themen Joachims: Sein oder nicht sein?" Ein bekannter Pianist spielte einmal in seinem Konzert den „Minutenwalzer" von Chopin in der Terzen-Bearbeitung von Rosenthal. Dieser war anwesend und gratulierte dem Kollegen herzlichst mit den Worten: „Dieser Minutenwalzer war die schönste Viertelstunde meines Lebens". Rosenthal wurde von einem Kollegen um seine Meinung befragt, ob er nicht die Kompositionen eines Wunderknaben, dessen Vater für die Werke des Sohnes eine begeisterte öffentliche und private Propaganda macht, auf sein Konzertprogramm setzen solle. Die Absicht des Künstlers durchschauend, erwiderte Rosenthal: „Wie Sie meinen, lieber Freund, die Kompositionen sind zwar nicht dankbar, aber der Vater wird es sein."

Ein Manuskript Mozarts, das einst im Besitz Sigismund Thalbergs gewesen, ist jüngst in Amerika wieder aufgetaucht. Das Autograph bilden sechs vergilbte Blätter in Querformat, deren erstes den von fremder Hand geschriebenen Titel trägt: Aria „Conservadi fedele" — Soprano, 2 Violini, Viola e Basso — di Wolfgango Mozart. Auf der Rückseite dieses Blattes bestätigen Abbé Stadler und Aloys Fuchs (1832) die Echtheit der Handschrift, die sich auch durch Vergleichung mit einem auf der Berliner königlichen Bibliothek befindlichen Manuskript aus fast derselben Zeit unzweifelhaft ergibt. Es ist eines der ältesten Mozart-Autographen. Kiesewetter berichtet von Stimmen, auf deren Umschlag er die Jahreszahl 1765 fand; eine Münchener Abschrift trägt das Datum des 6. Januar 1766. Jedenfalls ist es die Arie, die der noch nicht zehnjährige Wolfgang im Haag für die Prinzessin von Weilburg komponierte, und die trotz einigen Korrekturen ungewöhnlich sorgfältige Notierung lässt vielleicht auf das Dedikationsexemplar schliessen. Das Autograph befand sich eine zeitlang bei Eugène Chavorey in Paris, der es vermutlich aus dem Nachlass Thalbergs erworben hat und ist jetzt im Besitz von Paul Gottschalk (Antiquariat) in Berlin.

Wie Puccini Operntexte sucht. Puccini hat bezüglich seiner Opernpläne einem Berichterstatter mitgeteilt, dass er von drei ihm vorgelegten Textbüchern voraussichtlich das einen spanischen Stoff behandelnde Libretto einer komischen Oper komponieren wird. Puccini verriet weiter, dass ihm der „Prophet Parsifal" des ungarischen Schriftstellers Lengyel ausserordentlich gefalle. „Im Mai erklärt er, „werde ich in London sein und mir bei der Gelegenheit Lengyels Stück bei Beerbohm-Tree ansehen. Bei der Wahl meiner Textbücher verfahre ich in folgender Weise: Zunächst kommt es mir darauf an, das Stück, aus dem ich mir ein Libretto arbeiten lassen will, einmal auf der Bühne zu sehen. Die Sprache, in der es geschrieben ist, spielt dabei keine Rolle. Es kommt mir ausschliesslich darauf an, dass sich in meiner Phantasie ein klares Bild der dramatischen Situationen, die es entrollt, widerspiegelt, und das Drama, in dem sich mir dieses Bild am schärfsten und klarsten präzisiert, wähle ich dann als stoffliche Unterlage für meinen Operntext. Wie „Das Mädchen aus dem Westen" habe ich auch „Madame Butterfly" auf der englischen Szene zuerst in dramatischer Form kennen gelernt, und ich verstehe nicht ein Sterbenswort von der englischen Sprache."

Kreuz und Quer

Aachen. Der städtische Musikdirektor Professor Eberhard Schwickerath, der 25 Jahre hindurch mit rastlosem Fleisse und grosser Energie die städtischen Musikveranstaltungen Aachens leitete und förderte, ist, wie bereits mitgeteilt, nach München in das Direktorium der Königl. Akademie der Tonkunst berufen worden. Schwickerath, der ein hervorragender Chordirigent ist, wird auf diesem Gebiete schwer zu ersetzen sein.

Antwerpen. Heinrich Zöllner, der Komponist der Versunkenen Glocke, hat eine neue Oper „Jone" vollendet, die in der nächsten Spielzeit an der flämischen Oper von Antwerpen aufgeführt werden soll.

Bayreuth. Der Parsifal dieses wie des vorigen Jahres ist Heinrich Hensel. Er dürfte auch heuer mit Ernest van Dyck in dieser Partie abwechseln. Die Rollen des Walther Stolzing und des Beckmesser in den „Meistersingern" sind ebenfalls wieder wie voriges Jahr mit Walther Kirchhoff-Berlin und Heinrich Schultz (bisher in Weimar) besetzt. Auch Carl Braun Wiesbaden singt wieder den Gurnemanz im „Parsifal" und den Hagen in der „Götterdämmerung". Die gleichen Rollen singt wieder Paul Knüpfer-Berlin, der eine Reihe von Jahren nicht in Bayreuth mitgewirkt hat.

Berlin. Der Verein für deutsches Kunstgewerbe hat sich in einer ausserordentlichen Versammlung mit der Opernhausfrage beschäftigt und nach eingehenden Beratungen folgenden Beschluss gefasst: „Das deutsche Kunstgewerbe bedarf der Übung an monumentalen Aufgaben unter Leitung der stärksten Kräfte der Gegenwart. Es muss deshalb wünschen, dass bei einer so bedeutenden öffentlichen Aufgabe, wie dem neuen königlichen Opernhaus in Berlin, allen deutschen Architekten Gelegenheit gegeben werde, wetteifernd ihre Eignung als Führer des Kunstgewerbes zu erweisen. Der Verein für deutsches Kunstgewerbe schliesst sich daher den auf einen allgemeinen Wettbewerb gerichteten Kundgebungen der Fachkreise an."

Berlin. Kapellmeister Bruno Hildebrand vom Stadttheater in Mülhausen im Elsass ist zum Leiter des Philharmonischen Orchesters in Berlin berufen worden.

— Der Wiesbadener Bassist Schwegler tritt im September d. J. für die Dauer von fünf Jahren in den Verband des Berliner Kgl. Opernhauses.

Budapest. Dem russischen Ballett, das in Budapest gastierte, widmet das „Neue Pester Journal" folgenden Abschieds-Nachruf: Die Russen sind fort und haben Budapest im slawischen Katzenjammer zurückgelassen. Das ist nämlich die Folge-Erscheinung des Rausches, in den uns die Russen mit ihrem teuflischen Tanz, die Russinnen mit der Schönheit und dem Reiz ihrer schmiegsamen, wiegenden Leiber versetzt haben. Sie nahmen auf die Reise nach Monte Carlo die runde Summe von achtzigtausend Kronen mit, die sie sich ertanzt hatten, denn in anderer Form haben die schönen Russinnen hier keine Beute gemacht. Sie waren nämlich unzugänglich gegenüber den unschuldigsten Geschenken. Da fanden keine Einladungen, keine Douceurs Gnade, selbst Blumen wurden bloss dann angenommen, wenn sie auf die Bühne gesendet wurden. In die Wohnung geschickte Blumengaben wurden freundlich abgelehnt, und wenn der Überbringer sie nicht mitnehmen wollte, wurde er samt seinen Blumen zur Türe hinausgeworfen. Solche spröde Ballettänzerinnen hat die Welt noch nicht gesehen. Und Anstrengungen wurden mit seltenem Eifer und noch seltenerer Ausdauer gemacht. Die russischen Tänzerinnen befanden sich in fortwährendem Belagerungszustand, und vor der Garderobe der schönen Pilz, die man nicht anders nannte als die „moskowitische Juno", herrschte immer ein lebensgefährliches Gedränge, verursacht durch die stets zunehmende Schar der Verehrer, die bei der entzückenden Tänzerin sich um eine ehrbare Annäherung bewarben. Aber noch viel stärker war der moskowitische Antinous, der beneidenswerte Nijinsky, umworben. Zwar nicht persönlich, aber umso unnachsichtlicher wurde er mit Blumensendungen überschüttet und mit Liebesbriefen bombardiert. Sechshundert Briefe sind beim Theaterportier für den schönen Tänzer abgegeben worden, der aber keinen einzigen einer Antwort gewürdigt hat. Von einer Dame aus der Leopoldstadt wurde ihm sogar der Antrag gestellt, bei ihrem Diner gewissermassen als Tafelaufsatz zu fungieren. Sie wollte ihn ihren Gästen als raren Schmuck ihres Tisches vorsetzen mit der Absicht, ihn dann zum Nachtisch einige Tänze aufführen zu lassen. Dafür wollte ihm die Dame ausser dem Mittagessen zweitausend Kronen geben. Aber Nijinsky lehnte lächelnd ab. Weder das Mittagessen noch die zweitausend Kronen reizten ihn. Er bezieht ja täglich zweitausend Rubel Gage und hat es nicht notwendig, sich als Verdauungstänzer zu produzieren. Auch die Tänzerinnen sind gut bezahlt. Die geringste, im Ballettkorps tätige Figurantin erhält eine Mindestgage von sechshundert Rubeln, und so waren sie allen Anfechtungen der Herrenwelt gegenüber unempfindlich.

Dresden. Um den Umbau des Königlichen Opernhauses in diesem Jahre vollenden zu können, muss es während des Sommers länger geschlossen bleiben als in den beiden vorhergegangenen Bauperioden, nämlich vom 10. Juni bis 21. September. Dadurch wird es ermöglicht, dass alsdann wieder der Opernbetrieb in normale Bahnen kommt, indem — abgesehen von dem Tenormangel, der durch den Kontraktbruch Burrians und die Erkrankung Sembachs hervorgerufen wurde — auch diejenigen Opern wieder auf dem Spielplan erscheinen können, die infolge des mehrjährigen Umbaues der Bühnenmaschinerie nicht oder nur mit besonderen Schwierigkeiten gegeben werden konnten. Herr Sembach, der zurzeit noch in Paris studiert, wird Anfang August seine hiesige Tätigkeit wieder aufnehmen; Herr Vogelstrom wird am 1. September sein hiesiges Engagement antreten. Während eines Teiles der Monate August und September werden, wie in den letzten Jahren, Opernaufführungen im Königlichen Schauspielhause stattfinden.

— Die philosophische Fakultät der Berliner Friedrich-Wilhelm-Universität hat Felix Draeseke zum Doktor der Philosophie Ehrenhalber ernannt. Die Begründung in dem lateinisch abgefassten Diplom geht dahin, dass die Ehrung gilt dem verehrungswürdigen Manne Felix Draeseke, der nach Johannes Brahms unsterblichen Andenkens wohl als erster im deutschen Volke in der musikalischen Kunst blüht, einer Kunst, die er, indem er durch die geniale Vielseitigkeit seiner Werke und durch die Strenge seines musikalischen Stils seine Hörer in höhere Sphären hob und durch den Wohllaut seiner Harmonien erquickte, so förderte, weiterführte und vervollkommnete, dass er nach den bedeutenden Verdiensten der alten Meister sich und unserem Vaterlande den Glanz neuen Lorbeers errang, einem Mann, der in Wahrheit ein Priester der Musen ist, da er ja auch selbst als Dichter seiner musikalischen Werke hervorgetreten ist und die Kunst mit der Lehre der Wissenschaft durchdrungen hat.

— Alfred Kaiser, der Komponist der erfolgreichen Oper „Stella maris", hat ein neues Werk, eine Sinfonie, vollendet, die in der kommenden Saison in den Sinfonie-Konzerten der Dresdener Hofkapelle zur Uraufführung gelangt.

Freiburg i. Br. Fünftes Freiburger Kammermusikfest. Diese Anfang Mai in Freiburg im Breisgau stattfindende Veranstaltung wird den Charakter einer kleinen Beethoven-Feier tragen. Das Klingler-Quartett (Berlin) bringt an fünf Abenden (1., 2., 3., 6. und 7. Mai) Beethovens sämtliche Streichquartette zur Aufführung. An jedem Abend soll je ein Werk aus der ersten und zweiten Schaffensperiode des Meisters und eines der letzten grossen Quartette gespielt werden. Ausführliche Programme und Prospekte durch den Verkehrsverein Freiburg i. Br.

Halle a. S. Hier wurde das neue Chorwerk „Traumbild" (nach Heinr. Heines phantastischer Dichtung) für Soli, Männerchor und Orchester von Wolfgang Riedel mit ungewöhnlich reichem Erfolge zum ersten Male aufgeführt und zwar durch den Gesangverein Männerchor (Leitung: Musiklehrer H. Schulze). Es handelt sich um eine wirkungsvolle, grossangelegte Komposition, deren einzelne Bilder sicher geschaut und musikalisch überaus charakteristisch unter reicher Verwendung orchestraler Ausdrucksmittel dargestellt sind. Der Komponist, ein Sohn des bekannten Braunschweiger Hofkapellmeisters Riedel, ist zur Zeit am Stadttheater Halle als Kapellmeister tätig. P. K.

Hannover. Preisausschreiben des Hannoverschen Lehrergesangverein. In dem Preisausschreiben, betreffend: Komposition des Wahlspruches des Hannoverschen Lehrergesangvereins waren 54 Preischöre eingelaufen. Diese sind mit Hilfe eines bekannten Dirigenten geprüft worden. Die drei besten wurden prämiert. Den ersten Preis erhielt: Gesanglehrer Adolf Winkelhake (Hannover), den zweiten Lehrer F. A. Gerling (Adenbüttel bei Gifhorn i. H.), den dritten Arthur Liebscher (Dresden-Plauen). Diejenigen nichtprämierten Chöre, welche bis zum 1. Juli d. Jrs. nicht zurückgefordert sind, werden, ohne Öffnung des beigefügten Kouverts, in welchem der Name des Einsenders enthalten ist, vernichtet.

Fortsetzung Seite 186.

Neue Klaviermusik

Frontini, F. P., Petits Tableaux. Ire Série: 1. Rêverie. 2. Über die Felder. 3. Chansonnette. 4. Badinerie. 5. Die Dudelsackpfeifer à M. 1.—, kompl. M. 2.—. IIe Série: 6. Es war einmal. M. 1.—. 7. Des Mädchens Lächeln. M. 1.30. 8. Idylle. M. 1.—. 9. Pensiero musicale. M. —.75. 10. Berceuse M. 1.50, kompl. M. 2.—. Mailand und Leipzig, Verlag von Carisch & Jänichen.

— Album de Morceau favoris. Cah. III. No. 11. Chitarrata siciliana. No. 12. Gondola bruna. No. 13. Pagina d'Album. No. 14. Romanza. No. 15. Ultimo Canto. Cah. IV. No. 16. Souvenir de Chopin. No. 17. Ronde. No. 18. Marche grotesque. No. 19. Berceuse. No. 20. Désir d'Amgur. Jedes Heft M. 2.50. Ebendort.

— Compositions favorites. VI. Série. No. 51. Feuille d'album. No. 52. Die Mühle. No. 53. Sicilianisches Volkslied. No. 54. Grand' mère qui danse. No. 55. Prière. No. 56. Doux Souvenir. No. 57. Danse fantastique. No. 58. Danza sacra orientale. No. 59. Addio! No. 60. Chanson paysanne. à M. 1.30. Ebendort.

Die neuen Klavierunterrichtswerke F. Paul Frontinis zeigen die starke Begabung des Komponisten für dieses Gebiet im bekannten vorteilhaften Lichte. Ohne an das musikalische Erfassen der Jugend zu grosse Ansprüche zu stellen, macht er doch dem Seichten und Nichtssagendem keinerlei Konzessionen. Tüftelei und Spekulationen sind nicht seine Sache, und die Arbeit geht ihm zweifellos spielend von der Hand. Dabei entgeht er durchaus der Gefahr der zünftigen Vielschreiber, die über noch so viel technische Behendigkeit verfügen: Er hat immer wieder neue Ideen auf Lager und wiederholt sich demgemäss nur selten. Die oben angeführten Kompositionen sind fast alle bei Schülern einer unteren Mittelstufe zu verwenden;

vielleicht sind die „Petits Tableaux“ noch um ein geringes leichter, die Stücke der 6. Serie der „Compositions favorites“ ein wenig schwieriger gesetzt, so dass dem Schwierigkeitsgrad noch ungefähr die oben eingehaltene Reihenfolge gelten darf. Leider sind nur die an erster Stelle stehenden beiden Hefte mit einem sorgfältigen Fingersatz versehen. Als besonders gefällige Stückchen greife ich heraus: Aus den „Petits Tableaux“ die sinnige „Rêverie“, „Über die Felder“ (ein Stück, dessen ziemlich verträumter Inhalt mir allerdings wenig Beziehungen zum Titel verrät), die fein antikisierende Gavotte „Des Mädchens Lächeln“, die stimmungsvolle „Idylle“ und die gesang- und nicht minder stimmungsreiche „Berceuse“, die man allerdings noch einmal im 4. Heft des „Album de Morcaux favoris“ antrifft; aus diesen die noble „Pagina d'Album“, den etwas à la Chopin ausgefallenen „Ultimo Canto“, den absichtlich diesen Meister erfolgreich imitierenden „Souvenir de Chopin“, den frischen „Ronde“ und den innigen „Désir d'amour“; endlich sei von den einzelnen Nummern besonders gedacht nur des Sicilianischen Volkslieds, der schon etwas schwieriger konzipierten „Danse fantastique“, die das morgenländische Kolorit wohl treffende „Danza sacra orientale“ und des tändelnden Stückchens „Chanson paysanne“. Die Sächelchen sind zum grössten Teile sehr gut für den Unterricht zu empfehlen.

Dr. Max Unger

Zierau, Fritz, op. 44 Arabesken. 10 Vortragsstücke f. Klavier z. 2 Hdn. Heft I und II, je M. 1.50. Verlag Georg Bratfisch, Frankfurt a. O.

Boghen, F., Corale per Pianoforte sopra un tema di J. S. Bach. M. 2.—. Carisch und Jänichen, Milanou-Leipzig.

Tarenghi, Mario, op. 55. Causeries musicales, 6 petits morceaux pour Piano. No. 1, 2, 4, 6 je M. 1.—, No. 3, 5 je M. 1.30. Ebenda.

—, op. 56. Pages intimes pour Piano. No. 1—5 je M. 1.30. Ebenda.

Bossi, M. Enrico, Juvenilia, 10 piccoli pezzi per pianoforte. No. 4 M. 1.—, No. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10 je M. 1.30. Ebenda.

Die vorliegende Sendung neuer Musikalien bietet unter den wertvolleren Erzeugnissen wieder einmal viel ausländische und nur wenig einheimische. Erfreulicherweise stellen die „Arabesken“ von Fritz Zierau eine wirkliche Bereicherung der einschlägigen Literatur, insbesondere der der feineren Salonmusik dar. In den kurzen stimmungsvollen Vortragsstücken ist ein naturfrischer, romantischer Zug zu spüren, ihre Satztechnik ist hoch entwickelt. Auch Schüler mit ernsten Zielen werden nach schwerer musikalischer Kost gern die reizenden Sachen zur Erholung und Erbauung spielen. Der niedrige Preis ist übrigens eine nicht zu unterschätzende Empfehlung zu weiter Verbreitung für beide Hefte.

Für die Arbeit von F. Boghen wäre die Bezeichnung „Improvisation“ über das Choral-Thema „Nun lob mein Seel den Herren“ richtiger gewesen. Auch die Bemerkung „über ein Thema von J. S. Bach“ ist falsch, denn die Choralmelodie, die F. Boghen teilweise benutzte, ist schon in einem Gesangwerke von Hans Kugelmann i. J. 1540 zum ersten Male gedruckt erschienen, von Bach dagegen rührt der allgemein übliche Tonsatz her. Vorliegende Komposition ist gut gearbeitet, verrät auch gewisses Vertrautsein des Komponisten mit Bachs Satzart, ist aber bei seiner musikalischen Auslegung zu sehr in die Breite und zu wenig in die Tiefe gegangen; Bachsche Steigerungen und Bachscher Geist fehlen.

Mario Tarenghi lässt sich in den elf vorliegenden Stücken mit der Ausdrucksweise eines rassigen Italieners vernehmen. Diese in gewissem Sinne charakteristische Anlage der ausländischen Produktion ist es, die uns Deutschen meistens imponiert. Wenn auch bei Tarenghi öfters die motivische Arbeit in fast seichtes Fahrwasser gerät und manche Gefühlsergüsse, besonders in den Schlussnummern von op. 55 und op. 56, für deutsche Ohren nicht sehr eindringlich erscheinen wollen, so ist der Bildungswert dieser Stücke doch so gross und ihr künstlerisches Niveau darum so hoch, dass man ihre Bekanntschaft warm empfehlen kann. Wenn wie hier die temperamentvolle Glut des Empfindens im Wohlklange ausströmt und dabei die instruktive Anlage so glücklich und mühelos verbunden erscheint, dann gibt es anregende Studien für Lehrer und Schüler. Wer solche sucht — hier findet er sie!

Auch die „Zehn kleinen Stücke“ von Enrico Bossi sollen wie die meisten der vorher genannten Kompositionen ihrer Anlage nach Unterrichtszwecken dienen. Bossi hat damit wieder ein Prachtwerk geschaffen, wie es Pädagogen selten in so verhältnismässig einfacher und dabei musikalisch inhaltvoller Art beschert wird. Da bietet „Das verzauberte Schloss“ ein hübsches Stimmungsbild, höchst originell und launenhaft erklingt „Des Narren Lied“, „Der kleine Savoyarde“ ist ein gar wildes, selbstbewusstes Bürschlein, innig und andachtsvoll verhallt „Das Gebet des Einsiedlers“, man hört die derben Witze „Der Holzhauer“ und sieht, wie sie ihre polternden Reigen schlingen, bezaubernd und zart erscheint im Schloss hinterm Dornenhag „Die schlafende Prinzessin“, ein niedliches reizvolles Ding ist „Das weisse Mäuschen“, „Ein Mondstrahl“ bietet eine einfache Melodie mit neuen Reizen in der ebenso einfachen wie originellen Begleitung, daneben spiegelt sich ein eigenartiges „Marionettenspiel“ und ein ungewöhnlich charakteristisches, sehr schönes „Blindekuhspiel“ ab. Wenn auch beim Musikunterricht für die Jugend das beste gut genug ist, so greife man zu diesen Kompositionen. Selbst eigenartiges musikalisches Parfüm liebende Dilettanten werden an diesen Sachen lebhafte Befriedigung finden.

E. Rödger

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Als Mitglieder traten ein die Herren:

Städtischer Kapellmeister Franz Merkert, Bochum
Kapellmeister J. J. von Amerom, Hoftheater Sondershausen
Kapellmeister Josef Vieth, Plauen (Vogtland)
Dr. Jakob Hartzem, Lübeck
Professor Dr. Friedrich Gernsheim, Berlin
Kapellmeister Kurt Barth, Breslau
Kapellmeister Rud. Wallner, Marburg (Drau)
Kapellmeister Friedrich Werner Goebel, Neisse
Kapellmeister Paul Steinhausen, Stadttheater Düsseldorf
Kapellmeister Wolfgang Riedel, Halle (Saale)
Kapellmeister Dr. E. E. Becker, Barmen
Kapellmeister Fritz Recktenwald, Kurorchester Abbazia
Kapellmeister Hans Trinius, Saarbrücken
Kapellmeister Wilhelm Franz Reuss, Mainz
Kapellmeister Julian Schmiedel, Düsseldorf
Kapellmeister Hermann Büchel, Strassburg (Elsass) Stadttheater
Kapellmeister Felix Günther, Stadttheater Bremen
Hofkapellmeister Leopold Reichwein, Karlsruhe
Städtischer Musikdirektor Professor Carl Panzner, Düsseldorf
Kgl. Kapellmeister Adolf Hagen, Dresden
Hofkapellmeister Karl Kittel, Darmstadt
Kapellmeister Hans Willcken, Elberfeld
Kapellmeister Hermann Oechsner, Eger
Kapellmeister Wern. Mattky, Bromberg
Kapellmeister J. Richard Heuckroth, Lahr (Baden)
Kapellmeister Albert Mauttausch, Magdeburg
Kapellmeister Dr. Benno Wüstner, Kaiserslautern
Kapellmeister Karl Millies, Bielefeld
Chordirektor Ernst Hohlfeld, Hoftheater Braunschweig
Kapellmeister Wilhelm Reich, Berlin
Kapellmeister Karl Bertram, Chemnitz

Kapellmeister Max Alter, Olmütz
Kapellmeister Siegfried Stern, Troppau-Wien
Kapellmeister Hans Mohn, Brünn
Kgl. Musikdirektor Karl Pembaur, Dresden
Komponist Dr. Otto Eduard Ritzer, Zerbst
Chordirektor Erich Anders, Heidelberg
Kapellmeister Bruno Gläser, Berlin-Wilmersdorf
Kapellmeister Karl Anderieth, Linz
Musikdirektor Edgar Hansen, Heilbronn
Kapellmeister Dr. Bodo Wolf, Frankfurt (Main)
Kapellmeister Eugen Rautenberg, Frankfurt (Oder)
Musikdirektor Arnold Klesse, Allenstein (Ostpreussen)

Für die Wohlfahrtskassen des Verbandes stifteten:

Herr Kgl. Musikdirektor Georg Hüttner, Dortmund	50 Mk.
Geschwister Hartmann, Bad Kissingen	20 „
Herr Buchdruckereibesitzer Adolf Frankenstein, Leipzig	10 „
Herr Prokurist Friedr. Frankenstein, Leipzig	10 „
Fräulein Marie Kretzschmar, Glogau	5 „
Herr Oberst Ludwig Ritter von Pflaum, München	100 „
Frau M. v. H., München	10 „
Herr Dr. Henseling, Nakel	8 „
Frau Fabrikbesitzer Aron, Bromberg	10 „
Herr Regierungsrat Dr. Born, Bromberg	10 „
Herr Reichsbank-Assessor Bötticher, Bromberg	20 „
Herr Kaufmann Konrad Franke, Bromberg	10 „
Herr Rentier Kaufmann, Bromberg	10 „
Herr Justizrat Eugen Köppen, Bromberg	10 „
Herr Rechtsanwalt Dr. Schlemm, Bromberg	10 „
Herr Stadtrat Werckmeister, Bromberg	20 „
Kasse der Singakademie, Bromberg	10 „
Herr Privatier Julius Dorst, Nürnberg	3 „
Herr Direktor G. Katzenstein, Berlin (Vulkan-Werke)	10 „
Herr Bankier L. Nathorff, Berlin	20 „

Allen Spendern herzlichen Dank!

Der Verlag Max Hesse, Leipzig stiftete für die Verbandsbibliothek folgende Bücher:

Dorn-Heidenreich, Musikfremdwörterbuch.
Böhme, Handbuch zum Gebrauche beim Unterricht in Gesangvereinen.
Dr. Hugo Riemann, Katechismus der Orchestrierung.
W. Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik.
Dr. Hugo Riemann, Anleitung zum Partiturspiel.
G. Winter, Das Deutsche Volkslied.
C. R. Hennig, Die Methodik des Schulgesangunterrichts.
Reger als Orchesterkomponist von Dr. Victor Junk.
Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge von M. Ritter.
Riemann-Festschrift herausg. von Dr. Karl Mennicke.

N. N. Ouvertüre 1812 von P. Tschaikowsky.

Den Gebern herzlichen Dank!

Die Herren Mitglieder werden gebeten, die ausgegebenen Orchesterlisten innerhalb 8 Tagen zu retournieren.

Diejenigen Mitglieder, welche die kostenlose Stellenvermittlung für Theaterdirigenten in Anspruch zu nehmen wünschen, machen wir darauf aufmerksam, dass unbedingt folgendes an das Bureau einzusenden ist: 1. Photographie, 2. Bildungsgang, Lebenslauf und bisherige Tätigkeit, 3. Repertoirverzeichnis, 4. Zeugnisse evtl. Kritiken. Alle Angaben so kurz und sachlich, wie möglich, am besten in Schreibmaschinenschrift in sechs bis achtfacher Ausfertigung.

Sämtliche Sendungen (auch die Mitgliedsbeiträge) sind stets an das Bureau, Nürnberg, Adlerstrasse 21 zu richten. Ferner bitten wir die Herren Mitglieder stets bei Wohnungswechsel sofort die neue Adresse anzugeben, damit keine Unterbrechung in der Zustellung des Verbandsorganes oder der Mitteilungen eintritt.

Der derzeitige Mitgliederbestand beträgt 275.

Da in letzter Zeit von einigen Mitgliedern — wenn auch unwissentlich — kontraktbrüchige Musiker engagiert wurden, betonen wir besonders, dass jedes Mitglied laut Satzungen verpflichtet ist, keine kontraktbrüchigen Musiker zu engagieren.

Alle bis 1. April 1912 nicht einbezahlten Mitgliedsbeiträge werden am 2. April laut Hauptversammlungsbeschluss mittels Postauftrags eingezogen, falls nicht diesbezügliche Mitteilungen seitens der betreffenden Mitglieder an das Bureau eingegangen sind.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister, Nürnberg, Adlerstasse 21

Die nächste Nummer erscheint am 4. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 1. April eintreffen.

Kreuz und Quer

Frankfurt a. M. Dem Kapellmeister der Palmengartengesellschaft Herrn Max Kaempfert ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

— Zum Geistlichen Musikfest in der Charwoche wird uns über das Programm der Matinée im Saalbau (am 4. April) folgendes geschrieben: Nachdem eine Reihe von Schwierigkeiten glücklich überwunden ist, die es noch immer fraglich erscheinen liessen, ob das Amsterdamer Concert-Gebouw-Orkest vollzählig bei dem Musikfest in Frankfurt erscheinen könnte, können wir nunmehr auch das Programm für die Matinée der Amsterdamer Künstler bekannt geben. Es wurde beschlossen, sowohl dem Orchester für sich allein, wie auch dem Chor und den Gesangs-Solisten Gelegenheit zu geben, sich zu zeigen. Zugleich soll der bedeutendste lebende niederländische Komponist zum Wort kommen. So bietet das Programm: 1. die vierte Sinfonie von Mahler, 2. ein Te Deum von Dr. A. Diepenbrock. Die vierte Mahlersche Sinfonie gehört zu den Glanzleistungen des Concert-Gebouw-Orkest. Diepenbrocks Te Deum fügt sich dem „Geistlichen Musikfest" sehr glücklich ein. Das Werk und sein Schöpfer erfreuen sich in den Niederlanden bereits einer ausserordentlichen Beliebtheit, und werden gewiss den auch hier herzlichsten Sympathien begegnen.

Leipzig. Musikdirektor Heinrich Friedrich Gustav Ewald, emeritierter Lehrer am Königlichen Konservatorium der Musik ist im Alter von 72 Jahren gestorben.

München. Im Hoftheater wurde Karl von Kaskels zweiaktige Oper „Der Gefangene der Zarin", Text von Rudolph Lothar, mit lebhaftem Beifall aufgenommen, für den zuletzt auch der Komponist wiederholt dankte.

Rom. Der frühere Leiter der Sixtinischen Kapelle, Domenico Mustafa, ist bei Perugia gestorben. Er war in Rom, besonders in der musikalischen Welt, eine sehr bekannte Persönlichkeit. Geboren in Fellano bei Spoleto im Jahre 1829, widmete sich Mustafa schon in frühester Jugend dem Studium der Musik und machte unter der Anleitung hervorragender römischer Meister rasche Fortschritte. Er war zwanzig Jahre alt, als er als Sänger in die Sixtinische Kapelle aufgenommen wurde, und wenige Jahre später wurde er zum Leiter der Kapelle ernannt. Unter seinen Kompositionen sind hervorzuheben: das „Miserere", das „Dies irae" für sieben Stimmen, das „Laudate", die Motette „O salutaris Ostia", die bei allen kirchlichen Feiern in der Peterskirche und bei allen Hochämtern, welchen der Papst beiwohnte, zur Aufführung gelangten. Mustafas Meisterwerk aber ist „Tu es Petrus" für drei Stimmen; er schrieb es eigens für die Zentenarfeier von San Pietro. Der Meister hatte selbst eine erstaunliche Stimme und war einer der besten Soprane, die die Sixtinische Kapelle je besessen hat. Leo XIII. schätzte ihn sehr und erfreute sich an seinem Gesang und an seiner Musik; er hatte ihm auch mehrere Auszeichnungen verliehen. Die Last der Jahre zwang Mustafa schliesslich, die Leitung der Sixtinischen Kapelle in andere Hände zu legen; er blieb aber auch dann noch der geistige Leiter der Kapelle. Mit Mustafa verschwindet einer der besten Kirchenkomponisten, die Italien in den letzten fünfzig Jahren gesehen hat.

Weissenfels (Saale). Der Oratorienverein brachte am 20. März in der Marienkirche unter Leitung von Oswalt Stamm eine erfolgreiche Aufführung des „Judas Maccabäus" von Händel in der wirkungsvollen Bearbeitung von Stephani.

Wien. Hier wird mit Unterstützung der Regierung und der Stadt, sowie eines den ersten Gesellschaftskreisen angehörendes Comités in der Zeit vom 21. Juni bis 1. Juli ein Musikfest grossen Stils veranstaltet werden, an dessen Durchführung alle die berühmten und hervorragenden Korporationen dieser alten Musikstadt beteiligt sind, so u. a. die Wiener Hofoper, die Wiener Philharmoniker und die bedeutendsten Chorvereinigungen, wie der Männergesangverein, der Schubertbund, der Wiener Singverein. Das Programm des Festes wird einen einheitlich österreichisch-wienerischen Charakter erhalten. Den Festvorstellungen und Festkonzerten werden auch gesellschaftliche Veranstaltungen freien künstlerischen Stils angefügt. Arthur Nikisch, Franz Schalk, Bruno Walter und Felix von Weingartner teilen sich in die Leitung der Vorstellungen und Konzerte. Geschäfts- und Auskunftstelle für Deutschland ist das Konzert-Bureau Emil Gutmann, Berlin und München.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 14

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 4. April 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

„Aphrodite"

Oper in einem Akt nach Pierre Louys von Hans Liebstöckl
Musik von Max von Oberleithner

Uraufführung im Wiener Hofoperntheater am 16. März

Von Professor Dr. **Theodor Helm**

Ob der Mehrzahl der Leser wohl Pierre Louys' französischer Roman „Aphrodite" bekannt ist? Er gehört jedenfalls zu den üppigsten, gewagtesten Erzeugnissen erotisch-pornographischer Literatur und ihn als Opernstoff zu benutzen, erscheint darum recht bedenklich. Dies um so mehr, wenn sich die Handlung mit den drei durch übermässige sexuelle Leidenschaft veranlassten Greueln in einem Akt abspielen soll, wo doch die im Roman durch feinstes Raffinement einer berückenden Sprache bewirkte psychologische Motivierung entfallen muss und die ganze schauderhafte Katastrophe förmlich wie übers Knie gebrochen wird.

In Herrn Liebstöckls (übrigens versegewandter und für den Komponisten dankbarer) deutscher Bearbeitung gestaltet sich die Geschichte so. Ort der Handlung: Alexandria. Zeit: um das Jahr 50 vor Christi Geburt. Szenerie: ein Platz vor dem Tempel der Aphrodite. In der Mitte der Bühne ein grosser Treppenaufgang zum Eingang des Tempels. Wenn das Tor des Tempels geöffnet ist, verdeckt ein Vorhang die Statue der Göttin. Diese hat ein in die schöne Königin Berenike verliebter und von ihr wieder geliebter junger Bildhauer Demetrios nach ihrem Leibe geformt und sie soll nun unter grossen Festlichkeiten feierlich enthüllt werden. Der Chor der Aphrodite-Dienerinnen spielt dabei eine Hauptrolle. Einen höheren Rang scheinen neben ihnen zwei Hetären einzunehmen, welche um den Preis der Schönheit streiten: Chrysis und Bacchis. In Wahrheit überstrahlt wohl die nach ihrem goldblonden Haar so genannte, aus Galiläa stammende Chrysis alle übrigen Mädchen an verführerischem Reiz, durch welchen sie gleich in einer der ersten Szenen einen aus Spanien (Sagunt) kommenden reichen Fremdling Timon in höchste Ekstase versetzt. Er sucht sie durch das Geschenk eines fabelhaft kostbaren Diamanten zu gewinnen, sie weist ihn aber kühl ab. Durch zahllose (erhörte oder auch nicht erhörte!) Liebeswerbungen Anderer offenbar recht blasiert und berechnend geworden, bedarf sie stärkerer Anreizungen, um sich von neuem entflammt zu fühlen. Der Bildhauer Demetrios ist es nun, der ihr Herz gewinnt und ihr auch selbst, sobald er sie gesehen, seine königliche Geliebte völlig vergessend, rettungslos zum Opfer fällt.

Vorher geschieht aber noch folgendes. Es ward bestimmt, dass bei der Enthüllung der Statue das schönste Mädchen der Königin Blumen überreichen soll. Die Entscheidung liegt in den Händen der Frau des ersten Priesters. Diese bezeichnet aber als Schönste nicht — wie Chrysis sicher erwartet — sie selbst, sondern ihre Rivalin Bacchis, worüber die zurückgesetzte Galiläerin Rache schnaubt. Von Bacchis' Blumengruss gerührt, teilt nun die Königin drei unschätzbare Gaben aus: an Bacchis selbst einen Schleier, der an sieben Stellen den Körper freilassend (!) der Trägerin jeden Mann, den sie begehrt, zu Füssen zwingen soll; an den ersten Priester eine Nadel aus Gold und Edelstein zur Übergabe an seine Frau als Dank für die glückliche Wahl; endlich an Demetrios ein aus tausend Perlen gebildetes Halsband, das er der Göttin um den Nacken legen soll, um so sein wunderbares Meisterwerk zu krönen. . . . Ausserdem möge Demetrios noch irgend einen Wunsch aussprechen, der ihm sofort erfüllt werden wird. Zum allgemeinen Erstaunen bittet der Bildhauer die kommende Nacht mit der von ihm geschaffenen Statue allein verbringen zu dürfen. Es wird ihm gewährt und er fleht nun in einer Art Verzückung die Göttin an: sie möge sich ihm selbst zeigen, denn nur in ihr werde er das Idealweib finden, nach dem alle seine Sinne schmachten, das er bisher vergeblich ersehnt. Aphrodite erscheint ihm nun zwar nicht, dafür aber an ihrer Stelle — Chrysis, die ihn — vom Mondlicht verklärt — gerade so bezaubert als wäre es die Liebesgöttin in Person. Stürmisch wirbt er um sie, sie wird aber nur unter der Bedingung die seine, dass er drei Greueltaten vollbringe: erstens den von der Königin an Bacchis geschenkten Schleier raube, zweitens ebenso die dem Weibe des Priesters verliehene Nadel, was nur durch Ermordung der Besitzerin geschehen könne, und drittens, nachdem er ihr, Chrysis, die geraubten Schätze überbracht, gar noch das der Göttin-Statue an dem Nacken befestigte Halsband verschaffe, was wieder ohne Zertrümmerung seines eigenen Meisterwerkes unmöglich ist. — Namentlich vor Punkt 2 und 3 anfangs zurückschaudernd, verrichtet Demetrios schliesslich doch im höchsten Liebesrausch alle drei Schandtaten, empfindet aber gleich darnach bittere Reue und mag von Chrysis nichts mehr wissen. Da versucht diese ein letztes Mittel, den Geliebten zurückzugewinnen, indem sie bei anbrechendem Morgen, als die Königin mit ihrem

ganzen Gefolge zurückkehrt, sich auf das Postament der zertrümmerten Statue schwingt und entkleidet, aber mit dem Schleier der Bacchis angetan, die goldene Nadel im Haar, die Perlen der Göttin um den Nacken, die Rolle der letzteren selbst spielt. Einen Augenblick hält das Volk, in die Knie sinkend, Chrysis wirklich für die vom Olymp herabgestiegene Aphrodite. Aber der Priester entdeckt den Betrug und man will die Frevlerin lynchen. Demetrios eilt ihr zu Hilfe, wird jedoch von Chrysis' vorher abgewiesenem Freier Timon in wütender Eifersucht niedergestochen. Die Anstifterin aller der Greuel aber soll zur verdienten Strafe von einem Felsen herabgestürzt werden. Da bittet Demetrios im Sterben ihr einen milderen Tod durch den Giftbecher zu vergönnen; die Königin willigt ein, ihr Befehl wird sofort vollzogen. Und über den Leichen Chrysis' und Demetrios' fällt unter allgemeiner Erschütterung der Vorhang.

Wie diese grause Handlung — die wir absichtlich so ausführlich erzählt, da doch auf ihr die Hauptwirkung beruht — schon durch den ominösen Schleier etwas an jene der „Salome" erinnert, so erscheint auch die Musik unverkennbar von R. Strauss' hebräischer Tragödie beeinflusst. Freilich noch mehr von seiner „Elektra". Dabei hat sich Oberleithner (von Haus aus überzeugter, begeisterter Wagnerianer) bemüht, gewisse allzugrelle Kakophonien der beiden berühmten Straußschen Einakter zu mildern, ihre schärfsten Spitzen und Ecken gewissermassen abzuschleifen. Aber dadurch geht doch viel von der ursprünglichen zwingenden Gewalt des dramatischen Ausdrucks verloren, welchen der überall erkennbare künstlerische Ernst, grosses polyphones Geschick, Klangschönheit und eine mehr melodiöse Haltung — Vorzüge, welche man der Novität unbedingt nachrühmen muss — schon deshalb nicht ersetzen können, weil sie hier einer grossenteils nur konventionellen Tonsprache dienen.

In der zweiten Hälfte der Oper wendet sich indes der Komponist immer mehr seinem eigentlichen Ideal Richard Wagner zu, an dessen „Nibelungen" man besonders häufig erinnert wird, während auffallende Ganzton-Skalen das antike Element andeuten sollen — im Sinne der griechischen Oktavgattungen, deren wichtigste, die dorische, damals aber bekanntlich nicht bloss streng diatonisch, sondern für leidenschaftliche Akzente noch mehr chromatisch und enharmonisch gebraucht wurde — und endlich auch vereinzelte Goldmarksche und Verdische Wendungen in die Partitur hineinspielen. Merkwürdig, dass Herr Oberleithner auch in seiner Oper — in der grossen Tanzszene, bevor Demetrios im Aphroditetempel allein gelassen wird — eine Art Cake-Walk-Rhythmik bringt, wie im Finale seiner jüngst von Nedbal aufgeführten F moll-Sinfonie. Da wie dort — quasi hereingeschneit. Ausstattung (mit Benutzung der Rollerschen Elektrabühne) und Aufführung der Novität (vortrefflich von Kapellmeister Schalk dirigiert) kann man im Hofoperntheater nur glänzend nennen. Den durchschlagenden Erfolg entschied aber doch eigentlich nur die schon durch ihre reizende Erscheinung einnehmende, sodann in Gesang und Spiel gleich vollkommene Leistung des überdies selten stimmbegabten Frl. **Jeritza**, welche die Volksoper freundlichst der Hofoper für die höchst sorgfältig durchkomponierte Hauptrolle der Chrysis zur Verfügung gestellt. Übrigens dürften auch die Damen **Hilgermann** (Königin) und **Paalen** (Bacchis), sowie die Herren **Weidemann** (Demetrios), **Haydter** (Priester) und **Leuer** (Timon) den Intentionen des Komponisten, der am Schlusse zahllose Male gerufen wurde, fast durchaus entsprochen haben.

Zu „Parsifal und Urheberrecht"

Leipzig, d. 31. März 1912

Sehr geehrter Herr Professor!

Gestatten Sie mir, auf den Leitartikel des letzten Heftes Ihrer Neuen Zeitschrift: „Parsifal und Urheberrecht" von A. Schönberg zurückzukommen. Obgleich Sie selbst in der Schlussnote erklären, den Ausführungen des Verfassers nicht in allen Punkten beistimmen zu können, so möchte ich doch den Hauptpunkt seiner Irrtümer hier aussprechen und bitte Sie freundlichst, diese Zeilen in Ihrer nächsten Nummer zum Abdruck bringen zu wollen.

Das „prinzipiell Wichtigste", was gegen das **Bayreuther Aufführungs-„Monopol"** spricht (nebenbei gesagt ein sehr anfechtbarer Ausdruck!), ist nicht die Stiltreue oder Tradition, so notwendig auch die Wahrung des echten Stiles für das Bühnenweihfestspiel ist, sondern die **geweihte Handlung** selbst, die der Gefahr der Entweihung auf unsern Profanbühnen (Hof- wie Stadttheatern) ausgesetzt werden wird und in Amerika schon war.

Sollte Ihnen der **Brief Wagners** an den König Ludwig vom 28. September 1880 nicht bekannt sein, in dem er diesem Gedanken den schärfsten Ausdruck gibt? In meinem Werke von Bayreuth (1909, Leipzig, C. F. W. Siegel, S. 9.) habe ich ihn abgedruckt und erlaube mir, ihn hier nochmals mitzuteilen:

„Ich habe nun alle meine noch so ideal konzipierten Werke an unsre von mir als tief unsittlich erkannte Theater- und Publikum-Praxis ausliefern müssen, dass ich mich nun wohl ernstlich fragen muss, ob ich nicht wenigstens dieses letzte und heiligste meiner Werke vor dem gleichen Schicksale einer gemeinen Opernkarriere bewahren sollte. Eine entscheidende Nötigung hierfür habe ich endlich in dem reinen Gegenstande, dem Süjet meines Parsifal nicht mehr verkennen dürfen. In der Tat, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die **erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens** (in dem mystisch bedeutsamen Liebesmahl meiner Gralsritter, in der Gralsenthüllung) offen in Szene gesetzt sind, auf Theatern wie den unsrigen, neben einem Opernrepertoire und vor einem Publikum wie dem unsrigen vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unsern Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen Schaustellungen der geweihtesten Mysterien auf denselben Brettern, auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen sehr berechtigten Einspruch erheben. Im ganz richtigen Gefühl hiervon betitelte ich den Parsifal ein Bühnenweihfestspiel. So muss ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der Parsifal in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden; nie soll der Parsifal auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden, und dass dies so geschehe, ist das Einzige, was mich beschäftigt und zur Überlegung dazu bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann."

Mit der Bitte an Sie, sehr geehrter Herr Professor, obiges nicht allein zur Richtigstellung der Ansichten des Verfassers jenes Aufsatzes, sondern auch zu der so notwendigen Aufklärung musikalisch weiterer Kreise über den Charakter des erhabenen Werkes, abdrucken zu lassen, und mit verbindlichstem Dank im voraus
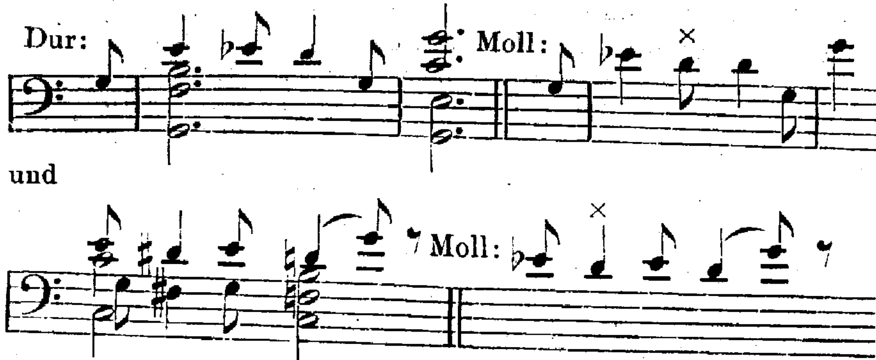
in vorzüglicher Hochachtung

Professor Dr. A. **Prüfer**

„Zum Vierteltonsystem“

schreibt uns Dr. Max Steinitzer:

Zu den interessanten Ausführungen von Dr. Unger über Viertelstöne in der vorletzten Nummer Ihres Blattes möchte ich eine persönliche Erfahrung beisteuern. Vor Jahrzehnten, während einer der verschiedenen Lebensepisoden, in denen die geringe Ausdehnung meines Geldbeutels und damit meines Garconlogis die Aufstellung eines Pianos ausschloss, und ich für die Spaziergänge meiner musikalischen Fantasie auf ein Violoncell angewiesen war, kam es mir in einem Fall stets ganz natürlich vor (und ich neige noch heute zu der Annahme, dass es jedem so gehn muss,) Viertelstöne zu greifen. Das war, wenn ich eine mit der Durterz beginnende fallende Halbtonphrase in Moll wiederholen wollte, was mit Halbtönen nicht mehr möglich war, also in folgenden Fällen, deren gedachte Harmonie ich beifüge (Die mit × bezeichneten Noten sind Viertelstöne, zwischen d und es):



The London Opera House

Die neueste Entwicklungsphase

London, Ende März

Soll das Londoner Stiefkind, genannt: London Opera House, wirklich in Oskar Hammerstein den rechten Vater gefunden haben? Diese Frage hat sich uns Allen, hat sich jedem Denkenden, dem Londoner Operninteressen am Herzen liegen, sozusagen von selbst aufgeworfen.

Von Zeit zu Zeit drängen sich Nachrichten in die Öffentlichkeit, die den wahren Opernfreund mit gerechter Besorgnis erfüllen müssen. So ist denn kürzlich konstatiert worden, dass die vierzehnwöchentliche Spielzeit im London Opera House mit einem Verluste von 25000 Pfund Sterling abgeschlossen wurde. Das klingt in einer schauerlichen Molltonart. Es ist ein harter Schlag moralisch und zugleich finanziell selbst für den wettergebräunten und an Opernverluste gleichsam gewöhnten Herrn Hammerstein. Allein, wenn die Verhältnisse sich am gefährlichsten gestaltet haben, wenn die Krise in ihrer unerbittlichen Schreckgestalt ihren Vernichtungsprozess zu vollführen sich anschickt, da zuckt ganz unerwartet jener Hoffnungsstrahl, der so häufig schon die Geschicke unseres amerikanischen Opernfeldherrn entschieden hat. Der öffentliche Aufruf, der Appell an die grosse Gemeinde der Opernfreunde, von dem wir vor nicht langem in diesen Blättern sprachen, diese geharnischte Epistel eines kämpfenden Opernmatadors, sie sollte das erwartete Resultat erbringen. Und sie hat es erbracht!

Die Subskription für die Grand Season, deren Anfang für den 22. April festgesetzt ist, hat bis heute eine Höhe von Vierzigtausend Pfund Sterling ergeben. Dazu kommt noch die hocherfreuliche Nachricht, dass im New Yorker Bureau, das Hammerstein für London besuchende Opernenthusiasten errichten liess, die nicht unbedeutende Summe von 60000 Dollars gezeichnet wurde, ein Betrag, der sehr wahrscheinlich noch anzuwachsen Aussicht hat. So scheint es demnach evident, dass sich die finanziellen Verhältnisse im London Opera House sehr wesentlich gebessert haben und der Fortbestand des jungen Operninstitutes sonach gesichert erscheint.

Was allenthalben Besorgnis der Fachleute und jener in Ehren ergrauten Erfahrungsmenschen in London wachruft, ist die noch immer falsch zurechtgelegte Opernpolitik unseres stolzen New Yorker Impresarios. Nach unserem Dafürhalten soll ein moderner Opernleiter sich niemals die Rolle eines Lehrers aneignen. Das Publikum, besonders das Londoner Opernpublikum, will nicht belehrt oder erzogen werden; es will Unterhaltung und Zerstreuung finden, wenn es die Oper besucht. Hammersteins Doktrin war von allem Anfang an: „Ich werde Euch Opern aufführen die mir gefallen, und Opern die mir gefallen, müssen auch Euch passen“. Dieser halb arrogante, halb naive Grundsatz hat sich alsbald bitter gerächt. Heute hat Hammerstein erst angefangen, den Londoner Operngeschmack zu studieren, doch er ist noch lange nicht dort, wo er eigentlich sein sollte. Sein Repertoire bleibt noch immer einseitig, engherzig und uninteressant. New Yorker Doktrinen taugen für London absolut nicht. Das sollte Hammerstein nach den bisherigen schweren Erfahrungen wissen. Der Londoner Operngeschmack steht ganz einzig da und hat absolut keine wie immer geartete Verwandtschaft mit dem amerikanischen. Was „drüben“ sehr häufig gefällt, das missfällt hier und läuft sehr oft Gefahr, hier abgelehnt zu werden.

So weit sich ermitteln lässt, stehen die Verhandlungen wegen Abschluss der zur Aufführung gelangenden Oper „Isabeau“ von Mascagni nahe bevor. Eine andere Novität „Dispetti Amorosi“ von Pirelli, die jüngsthin einen grossen Erfolg in Philadelphia erlebt hat, soll gleichfalls dem Repertoir einverleibt werden. „Mignon“ soll schon in der ersten Woche gegeben werden, um Mlle. Jeanne Kerlor, einem angeblich phänomenalen Mezzo-Sopran des Biarritz Opernhauses Gelegenheit zu geben, ihr Debut in London zu machen. Auch Nicolais „Lustige Weiber von Windsor“ sind dem Spielplan einverleibt. Eine andere Novität, die wir in die Klasse der gefährlichen Novitäten einreihen möchten, ist die in englischer Sprache zur Aufführung gelangende Oper „The Children of Don“ von Josef Holbrook. Dass in englischer Sprache gesungen werden soll, ist all right, doch englische Opernkomponisten gibt es heute noch nicht. Wenn sich nun ein komponierender Engländer so weit vergisst, dass er grosse Opern komponiert, sollte das Herrn Hammerstein denn doch nicht reizen. Seine Anhänger dürften ihm bald den Rücken kehren, wenn er ihnen so schwache Opernkost vorsetzt.

Von hervorragenden Gesangskräften sind in den letzten Tagen folgende engagiert worden: Madame Augusta Doria, Altistin von der grossen Oper Paris; Mons. Jean Buysson, Heldentenor der Kaiserlichen Oper in Moskau; Mons. La Font, Bariton der Pariser Opera Comique; Madame Jeanette Comelli, speziell engagiert, um die „gefährliche“ Partie des „Don“ in Holbrooke's Oper zu kreieren. Signor Ernaldi wurde als Kapellmeister für grosse Opern gewonnen. Mit Gounods jetzt selten aufgeführter Oper „Romeo et Juliette“ soll die auf vierzehn Wochen berechnete Saison am 22. April eröffnet werden.

Auch Covent Garden rüstet sich ganz ausserordentlich für die gleiche Spielzeit. Der edle Opernwettgesang dürfte sich demnach interessant gestalten. Hammerstein lässt sich fleissig von unsern grossen Tagesblättern besingen. Sein Opernsport scheint allenthalben Wohlgefallen erregt zu haben. Ein altes englisches Sprichwort lautet: Nothing succeeds like success!

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Berlin

Königl. Opernhaus. Mraczek: „Der Traum“. Seit einer ganzen Reihe von Jahren hat die Kgl. Oper zum ersten Male wieder eine Uraufführung geboten, bei der es zu einem freundlichen Erfolg gekommen ist. Sonst hatte sie sich immer so gründlich vergriffen, dass man nach einigen Vorstellungen nichts mehr hörte und sah von dem, was geschehen war, es sei denn, dass sich einige bitterböse Witze über die Intendanz im Umlauf erhielten. Also man war schon heidenfroh, dass am 29. März ein Werk in Szene ging, dass jeden redlich wägenden mindestens dazu zwingt, dem Verfasser seine Anerkennung zu geben, wenn auch mit Einschränkungen. Vielleicht wäre der äussere Erfolg noch ein grösserer gewesen wenn es sich um eine Oper eines jungen deutschen Komponisten gehandelt hätte, denen leider das Tor unserer Hofoper sehr fest verschlossen ist; aber Joseph Gustav Mraczek ist in seiner Musik trotz seines zungenbrecherischen böhmischen Namens durchaus deutsch; ein Wagnerschüler vom reinsten Wasser. Er hat sich aus Grillparzers „Der Traum ein Leben“ ein wirkungsvolles Textbuch gemacht, indem er klug gewählte Streichungen und Zu-

sammenziehungen anbrachte, die Sprache des Dichters beinahe unverändert beibehielt und, was eigentlich selbstverständlich ist, an der Handlung nichts änderte. Leicht war nun die Aufgabe, dieses Buch zu komponieren, sicher nicht. Es verlangte nach musikdramatischer Behandlung im Wagnerschen Sinne, denn die Wechselbeziehungen zwischen dem wirklichen und dem erträumten Leben, dessen Hauptpersonen immer dieselben sind, geben dem Leitmotiv den weitesten Spielraum. Das hat Mraczek erkannt und infolgedessen seine Musik ganz in Wagnerscher Art aufgebaut. Dabei ist es ihm im ersten Akt allerdings nicht gelungen, sich von der Harmonik und Orchesterbehandlung des Bayreuther Meisters loszumachen. In den anderen zwei Akten ist er freier, aber oft auch wiederum Straussisch-sinfonisch. Im Ganzen genommen zeigt die Musik keine Selbständigkeit der Erfindung. Aber sie ist ausgezeichnet gemacht, verrät in jedem Takt den geborenen Musikdramatiker, der nie in Stockungen gerät, und dessen Temperament und warme Musikantenseele mit konstantem Instinkt an den schwierigsten Klippen vorbeikommt. Zweierlei ist ohne Frage erstaunlich bei diesem Erstling: die Sicherheit im Handwerklichen und die ganz einzigartige Geschicklichkeit im Arbeiten mit fremder Leute Ideen. Mraczek ist ein junger Mann von höchstens dreissig Jahren. Er hat seine beste Zeit noch vor sich und findet vielleicht einen Weg, der ihn zur Entdeckung seiner Persönlichkeit führt. Darum wollen wir hoffen, dass er mit dem „Traum" zunächst einmal sein unterbewusstes Musikgedächtnis von allerlei nicht ihm eignenden Vorräten gesäubert hat, damit er für sein nächstes Werk auf Kosten seiner eigenen Erfindung komponieren kann. Die Aufführung war für unser Opernhaus eine ungewöhnlich gute. Besonders Knüpfer (Massud und König), Berger (Rustan), Bischoff (Zanga) und Frau Kurt (Mirza und Gülnare) erreichten mit ihren Leistungen respektabele Höhen. Leo Blech, dem die Annahme der Oper zu verdanken war (die letztjährigen, wenig erbaulichen Uraufführungen waren über die Köpfe der Kapellmeister weg angenommen worden) dirigierte mit ganzer Hingabe und einem bei ihm durchaus nicht alltäglichen Schwung. Der Komponist wurde bereits nach dem zweiten Akte gerufen und konnte sich nach dem Schluss abermals verbeugen.

Kurfürstenoper. Blumer: „Der Fünfuhrtee". Am 26. März hatte uns die Kurfürstenoper zu dem amüsanten „Fünfuhrtee" von Theodor Blumer eingeladen. Diese dreiaktige verschämte Operette wird wohl den Lesern schon aus früheren Besprechungen bekannt sein. Die Ansichten des Publikums gingen hier weit auseinander; ein Teil tobte voller Beifallsfreude, ein anderer zeigte sich kalt und wagte sogar ein leises Zischen. Vielleicht kann man dem Werk dadurch am ehesten gerecht werden, dass man es möglichst leicht nimmt, als einen Schwank mit gemachter hübsch charakterisierender Musik, in die manchmal ein etwas banaler Ton hineingerät. Und was das Buch von Wilhelm Wolters betrifft — na, man geht doch schliesslich auch gelegentlich einmal mit dem vollen Bewusstsein des zu erwartenden Amüsements über Possenreisserei in ein Schwankhaus und lacht über die dümmsten Sachen, solange sie mit etwas verblüffendem Gewürz serviert werden. Warum soll man da nicht auch die hübschen Albernheiten von Wolters für einen Abend vertragen können? Nur nicht zu anspruchsvoll sein in diesen künstlerischen Hungersnöten! Wenn das Genie kommt, auf das wir alle warten — dann werden wir es darum nicht weniger herzlich willkommen heissen. Und so mag der „Fünfuhrtee" zunächst einmal als Zwischenmahlzeit diejenigen laben, so nicht warten können, bis der Messias kommt.

H. W. Draber

Frankfurt a. M.

Als vor elf Jahren in den massgebenden Kreisen des Aufsichtsrats der „Vereinigten Stadttheater" die Zweiteilung in der Leitung von Oper und Schauspiel beschlossen wurde, bemühte man sich nach Kräften, den an der Dresdener Hofoper als Sänger, Regisseur und zuletzt als Verwaltungsbeamter tätigen Paul Jensen, einen Vetter des feinsinnigen Liederkomponisten Adolf Jensen, für Frankfurt als Opernintendanten zu gewinnen. Im Verlauf eines Jahrzehnts kam man aus den verschiedensten Gründen zu der Einsicht, dass zwei Intendanten und ein Verwaltungsdirektor für die Leitung unserer Kunsttempel doch des Guten zu viel wären. So legte Anfang November v. J. Jensen sein Amt nieder, Direktor Volkner in Leipzig wurde als Intendant beider Theater gewählt, und der über drei Jahrzehnte hier schon als Intendant tätige Emil Claar übernahm bis zum Eintritt Volkners provisorisch auch die Leitung der Oper. Vom Standpunkt des Interims, in dem niemand so recht den Verantwortlichen spielen kann und will, sind also die dieswinterlichen Ereignisse anzusehen.

Die romantisch-komische Oper „König für einen Tag" von Ch. Adolphe Adam war die erste, rund 60 Jahre alte Novität, die vor etwa vier Jahren die Berliner Morwitz-Oper den Bühnen wieder geschenkt hatte. „Je ne puis faire que de petite musique", hat Adam, der rechte Schüler eines Boieldieu, von seiner Produktion geschrieben, von der ein Flotow und — Johann Strauss so viel gelernt haben. Mit der formalen Gewandtheit vereinigt diese liebenswürdige Musik Anmut des Einfalls, gefällige Melodik in den Romanzen und prickelnde Rhythmik in den flotten Duetten und Chansons. Die graziöse Frische der Fest- und Ballettmusik zeigt eine der hübschesten Nachblüten der noch manchen vergessenen Schatz bergenden französischen komischen Oper. Ein trefflicher Fischer Zephoris war der neuengagierte Tenor Hutt (früher in Düsseldorf), in dem unsere Oper eine sehr gute Kraft gewonnen hat. Wie rasch sich der übrigens wirklich strebsame junge Künstler in die Gunst des Publikums eingesungen hatte, zeigte ein Gastspiel der Frau Schumann-Heink als Azucena, das sich im Laufe des Abends unerwartet zu einem ungewöhnlichen Erfolg des Manrico wendete.

Nach drei oder vier Aufführungen verblich bei uns eines sanften Todes — schon der Premierenabend bedeutete, wie es in dem bösen Bühnenjargon heisst, ein „Begräbnis erster Klasse" — eine französische Novität, von der sich Kapellmeister Dr. Rottenberg viel versprochen hatte. „Ariane und Blaubart" von Paul Dukas folgt in der Musik dem Singspiel „Ariane et Barbe-Bleue" von Maeterlinck, dessen „Pelleas und Melisande" als Oper von Debussy vor fünf Jahren im Frankfurter Opernhaus die erste deutsche Aufführung erlebte. Diesmal hat man, um mit Maeterlinck zu reden, den „wunderbaren blauen Vogel" nicht gefunden, wenn es auch ganz interessant war, eine der modernsten französischen Bühnenschöpfungen kennen gelernt zu haben. Das Sujet ist für eine den Abend füllende Oper nicht recht geeignet. Zu viel Symbolik, zu wenig greifbare Gegensätze. So sehr auch Dukas Wagner zu verleugnen sucht, so holt er doch sein Bestes aus der Tristanmusik, die in den lyrischen Szenen reichlich nachempfunden wird. Sonst zeigt die Musik von Dukas, den wir trotz aller scheinbaren Emanzipation mehr zum gemässigten Flügel der Debussy-Partei stellen möchten, einen ruhelos sich weiterwindenden Modernismus, der nach allerneuesten Ausdrucksformen sucht, ohne solche finden zu können. Zeigte dieses Tasten und Suchen wenigstens ein überschäumendes Temperament oder eine sonst etwas versprechende Eigenart! So gehört auch Dukas, dessen musikalischer Impressionismus „die freie Rede einer freien Musik" stolz für sich beansprucht, zu jenen merkwürdigen „Apartisten", die der alte Pailleron in seinen „Cabotins" heute, mehr denn je, noch besser verspotten könnte. Während der von seinen sechs Opfern sechsfach kurierte Theaterbösewicht Blaubart nur einige Takte zu singen hat, kommt Ariane, die eigentliche Titelheldin, den ganzen Abend nicht von der Bühne weg. Die unsäglich hoch geschriebene, schwierige Partie, der hier Frl. Marcia van Dresser stimmlich nicht gewachsen war, verlangt eine geradezu ideale hochdramatische Sängerin: eine der Klippen, an der auch die Aufführung in der Wiener Volksoper seinerzeit gescheitert ist.

In der Welt des Scheins kommt immer alles anders, als man dachte. Während man sich von einer anderen Novität, der Musiktragödie „Oberst Chabert" von Hermann Wolfgang von Waltershausen (München) im Ganzen nicht sonderlich versprach, fand die Uraufführung des von Schilling-Ziemssen befürworteten und geleiteten Werkes einen wirklich starken Erfolg. Der junge Dichterkomponist, ein Schüler von Thuille, hat das Libretto dieses militärischen Enoch Arden-Romans frei nach der Balzac'schen „Comtesse à deux maris" entworfen. In allen drei Akten sind die Vorgänge bühnenwirksam gefasst. Auf der Szene passiert immer etwas, und das sind eben Forderung und Geheimnis des Erfolgs im Theater. Die Musik, in der Waltershausen frei von allen Extravaganzen nicht mehr scheinen will, als er ist, bietet ihr Bestes im ersten Akt (der Einführung des „alten Reitrocks" Chabert), dann in den lyrischen Momenten und der spannenden Steigerung der Eidesverweigerung im zweiten Akt. Für den tragischen Schluss fehlt dem strebsamen Komponisten, der einen auffallend sicheren Bühnenblick verrät, musikalisch noch die dramatische Kraft, solchen Szenen richtig Aufbau und Schlusswirkung zu verleihen. Immerhin darf man den Namen Waltershausen für später im Auge behalten. Unser trefflicher Bariton

Breitenfeld als Chabert u. Frau Gentner-Fischer als Gräfin Ferraud wahrten stimmlich und darstellerisch die Ehren der Aufführung.

Ohne eine künstlerisch tiefer wirkende Iphigenie konnte in der Reihe der Neueinstudierungen Glucks „Iphigenie auf Tauris“ natürlich nur vorübergehend interessieren. Ungleich besser sprach Massenets „Werther“ an, welches Werk wir Anfang der neunziger Jahre in der Wiener Hofoper mit van Dyk und der famosen Marie Renard künstlerisch gar anregend zu hören bekamen. In dem sonst bewährten Spieltenor Wirl fanden wir zwar keinen rechten Werther, eine um so bessere Lotte, in der lieblichen Erscheinung wie aus dem Kaulbachschen Bilde herausgeschnitten, in Frl. Sellin, der besten der jüngeren Kräfte unseres Ensembles.

Eine recht matte Aufnahme fand d'Alberts neuestes Bühnenopus „Die verschenkte Frau“, welche stark gedehnte Komödie der Irrungen mehr „literarisch“ als dramatisch wirksam ausgefallen ist und einen zündend einschlagenden Lustspielton gar bedenklich vermissen lässt. Eine komische Oper ohne den richtigen Humor. „Sehr schön, Scherz bei Seite“, pflegte der Wiener Kapellmeister Hellmesberger, der Autor von ein paar tausend guten Apercus, von ähnlich gearteten Werken zu sagen. Auch der in seinem Stil stets schillernde d'Albert, der schon wieder eine neue spanisch-bretonische Oper so gut wie vollendet hat, hält es, verfolgt man die stets wechselnde, bewährten Vorbildern nacheifernde, Schreibart, mit Goethes Mephisto: „Ich hab's wo anders hergenommen“.

Noch wäre eine Neueinstudierung von Rossinis „Tell“ zu erwähnen, in der unsere Koloraturprinzessin Melitta Heim, eine vielversprechende Sängerin, den Stil dieser einst so beliebten Oper am besten zu wahren wusste. In Gastspielen bewährte sich die hier wiederholt geschätzte Kunst von Frau Aïno Ackté und des „Primo uomo“ Caruso. Frau Ackté, die in der französischen Schule grossgewordene Finnländerin, bot wiederum als bis in das Feinste trefflich charakterisierende Salome eine prächtige und allseits anerkannte künstlerische Leistung, nach der ihre Tosca in der gleichnamigen veristischen Oper von Puccini, der hier in den grossen Steigerungen eine weit frischer ausgebende Stimme verlangt, leider recht abfallen musste. Den üblich grossen äusseren Erfolg errang auch diesmal Caruso als Poet Rodolfe in Puccinis „Bohème“ und José in Bizets „Carmen“. Beidemal ein ausverkauftes Haus und Nachfrage nach überzahlten Billetten; seit fünf Jahren hier also stets das gleiche Bild. So sehr man aber auch dem Italiener als wirklich grossen Künstler alle Rechte zubilligen musste, so war man doch in engeren musikalischen Kreisen nicht gerade sehr erbaut über das allzu begrenzte Gastierrepertoire des freilich auch so verhätschelten und gleich gefeierten Tenors, der es nach des Dichters Worten in höchst lukrativer Weise mit der lieben Lerche ruhig weiter halten darf: „Neues hat sie nichts gelernt, singt immer die alten lieben Lieder. Auf dem Gebiete der im Genre so arg heruntergekommenen, leichtgeschürzten musiquette, Operette genannt, ist „Fräulein Teufel“ von Arnold und Schwarz, hier glänzend ausgestattet, auch in Leipzig bekannt geworden. Karl Weinbergers „Romantische Frau“ konnte sich nicht lange halten. Weit besser gefiel die Operette „Alt-Wien“, zu der Gustav Kadelburg ein halb lustiges, halb sentimentales und zu dialogreiches Libretto geschrieben. Der musikalische Bearbeiter Emil Stern-Wien hatte die glückliche Idee, eine Menge von Walzern, Märschen und Polkas von Josef Lanner, dem Vater der echten Wiener Volksmusik, geschickt zu verwerten. So rettet die gemütvolle Musik eines Meisters, der in seinem kleinen Genre gross war, die an der „blauen Donau“ in kurzer Zeit schon hundertmal gespielte Novität, die auch bei uns zur Freude des Theaterkassiers einen zugkräftigen „Schlager“ geben wird.

Die leidige Finanzfrage! Sie ist schuld, dass durch einen Ukas, der hier in einer Menge von Artikeln heftig angegriffen wurde, die rund 25 Jahre bestehenden Opernhauskonzerte endgültig aufgehoben wurden, da eine „Rentabilität“ schon lange nicht mehr nachzuweisen wäre. In diesen Konzerten, die Dr. Rottenberg leitete, ist für das Bekanntwerden und die Verbreitung der Werke von Brahms, Bruckner u. a. ungemein viel geschehen, so dass das Preisgeben dieser Abende in künstlerischen Kreisen sehr beklagt wird. Gerade in diesen Tagen drehen sich die Verhandlungen um eine freilich sehr nötige Erhöhung der städtischen Subvention für Schauspiel und Oper, deren Leitung der neue Frankfurter Intendant Robert Volkner bald, jedenfalls aber im September übernehmen soll. Man darf gespannt sein, wie er, von dem man viel erwartet und fordert, sein Dramaturg Weichardt und sein Kapellmeister Pollak unser Theaterschifflein steuern werden.

Hans Pohl

Konzerte

Berlin

In der Philharmonie leitete Herr Generalmusikdirektor Fritz Steinbach ein Sinfoniekonzert, dessen Programm Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 2, die Arie „Der zufriedengestellte Aeolus“ von Bach, Schuberts Ballettmusik aus „Rosamunde“ und Brahms' „Erste“ in Cmoll und Menuett aus der Ddur-Serenade umfasste. Man kennt Steinbachs Direktionsweise hier seit Jahren. Seine frische energische, allem Tifteln, allem Bestreben, eine höchsteigene Auffassung geltend zu machen, abholde Arte wirkte auch diesmal wieder faszinierend auf die zahlreich erschienene Hörerschaft. Den stärksten Beifall fand der Gastdirigent mit dem Andante und Schlußsatz der Sinfonie, jenes kam mit grosser Innigkeit, dieser mit unvergleichlicher Klarheit im Aufbau und fortreissendem Schwung zur Ausführung. In der Aeolus-Arie liess Herr Prof. Messchaert seine oft bewährte Meisterschaft glänzen.

Der neunte Sinfonieabend der Königlichen Kapelle wurde mit Berlioz' Sinfonie „Harold in Italien“ eröffnet. Ihre Wiedergabe ist bekanntlich eine Glanzleistung unserer Hofkapelle, und aufs neue erstaunlich, zugleich ergötzlich war es, wie lebendig diese Stimmungs- und Charakterbilder aufgefasst, mit welcher technischen Sorgfalt und Virtuosität sie ausgeführt werden. Namentlich im Finalsatz (Orgie der Briganten) — einem in Zeichnung und Farbe genialen Stück — stellten Dirigent und Orchester sich ins hellste Licht. Das Bratschensolo wurde von Herrn Prof. A. Gentz zur besten Geltung gebracht. Der Sinfonie folgte als Neuheit E. E. Tauberts Ddur-Suite für Streichorchester (op. 67), ein liebenswürdiges Werk, das sich durch Frische und Natürlichkeit der Erfindung, wie durch Feinheit der Faktur auszeichnet. Das Präludium, das prächtige Steigerungen und kraftvolle Höhepunkte enthält, das stimmungsvolle Larghetto und die Gavotte mit ihrem hübschen Mittelsatz erschienen mir als die interessantesten Sätze. Das Werk hatte einen freundlichen Erfolg. Beethovens Adur-Sinfonie beschloss den von R. Strauss geleiteten Abend.

Der dieswinterliche Zyklus der von Prof. Arthur Nikisch geleiteten Philharmonischen Konzerte fand am 25. März mit dem zehnten Konzert seinen Abschluss. Es war unter den vorausgegangenen das im Programm stilvollste: Beethovens Bdur-Sinfonie, Schuberts „Unvollendete“ und die Ddur-Sinfonie von Brahms. An der Ausführung dieser in Charakter und Stil so durchaus heterogenen Werke konnte man seine aufrichtige Freude haben. Besonders die Brahms'sche Sinfonie erfuhr eine in bezug auf Klangschönheit, geistvolle, warm und natürlich empfundene Auffassung unvergleichliche Wiedergabe. Überblicken wir noch einmal die Programme der zehn Konzerte des dieswinterlichen Zyklus, so finden wir, dass Beethoven mit vier Werken (2. und 4. Sinfonie, Egmont-Ouvertüre, Klavierkonzert Esdur), Brahms und Liszt mit je drei Werken (2. u. 3. Sinfonie, Haydn-Varitionen; Faust-Sinfonie, Festklänge, Totentanz) den breitesten Raum darin einnehmen.

Die Sängerin Elisabet Hoffmann zeigte Talent. In erster Linie muss sie aber auf Verbesserung ihrer Aussprache achten; auch die Intonation ist nicht immer einwandfrei. Das Musikalische ihrer Darbietungen konnte schon befriedigen, namentlich in Gesängen ernsten Charakters. Bruch, Jensen, Brahms, H. Wolf und R. Strauss bestritten das Programm.

Das Spiel der Violinistin Flora Field machte einen ungemein sympathischen Eindruck. Frl. Field, eine Schülerin von Jssay Barmas, besitzt eine sehr zuverlässige Technik, einen schönen runden Ton und ein nicht unbedeutendes Vortragstalent. Leider konnte ich von ihr nur einen Teil des 2. Wieniawskischen Konzertes hören, mit dem sie sehr lebhaften Erfolg errang.

Herr Kammersänger Franz Egenieff gab einen Liederabend mit Gesängen von H. Wolf, Liszt, H. Herrmann, Tschaikowsky, Loewe, Schumann und Henschel. Das prachtvolle Organ dieses Baritonisten erklang in voller Schönheit. Leider übertreibt Herr Egenieff zuweilen die Tongebung bis über die zulässige Grenze der Kraft hinaus und dann erhält der Klang der Stimme natürgemäss einen Anflug von Rohheit. Wozu das? Sein Organ ist von Natur ausgiebig genug und braucht nicht forziert zu werden, und bei der trefflichen Gesangsbildung des Sängers erst gar nicht. Im Vortrag erfreuten die Frische und Natürlichkeit, die Wärme und der Adel der Empfindung. Herr Alfred Cairati unterstützte den Konzertgeber durch geschmackvoll ausgeführte Klaviervorträge.

Die Pianistin Helene Lampl spielte in ihrem Konzert ältere Werke von Corelli, Dandrieu, Rameau und Scarlatti und neuere von Brahms, Chopin und Liszt. Die Technik ist weit vorgeschritten und zuverlässig; doch muss Frl. Lampl der Schönheit

des Tones die grösste Aufmerksamkeit zuwenden, der nicht selten hart und stumpf wird. Darunter leidet besonders der Ausdruck des Zart-Poetischen, während der Konzertgeberin alles, was ein forsches Darauflosgehen gestattet, gut gelingt. Zu bemängeln ist auch der noch nicht recht disziplinierte Pedalgebrauch. Adolf Schultze

Die junge Geigerin Terese Sarata mag mit ihrem knabenhaften Begleiter Alfred Kürmann im Familienkreise Aufsehen erregen; für den Konzertsaal sind ihre Leistungen noch nicht reif. Dass beide ein erfreuliches Mass technischer Fertigkeit aufzuweisen haben, sei ihnen anerkannt.

Am selben Abend veranstaltete die Ausstellung Die Frau in Haus und Beruf ein Konzert zu Ehren zeitgenössischer Komponistinnen. Ich hörte ein Streichquartett von Elisabeth Kirschner, ein Stück tüchtiger Arbeit mit stark russisch nationalem Charakter, vom Wietrowete-Quartett ausserordentlich fein interpretiert. Agnes Leydhecker sang Kinderlieder von Lisbet Alexander-Kate und Auguste Zuckermann; zum Schluss nahm Adele aus der Ohe das Wort mit zwei Klavier-Soli, mit welchen sie als Komponistin sowohl wie als Interpretin stürmischen Beifall erntete.

Erfolgreich gestaltete sich der Klavierabend von Wladimir Cernicoff; besonders gut gelang die Cismoll-Sonate von Beethoven, während bei Mozart eine differenziertere Nuancierung zu wünschen übrig blieb.

Bei Ella Kunwald interessiert in erster Linie die intelligente und geschmackvolle Sängerin, sie besitzt Beweglichkeit im Ausdruck und Anpassungsvermögen, so dass sie dem Stimmungsgehalt der Lieder restlos gerecht wird. Sehr fein kultiviert sind ihre Kopftöne, während der Übergang der Register noch des Ausgleiches bedarf.

Einen Höhepunkt bedeutete der Chopin-Abend von Emil Sauer, die Hmoll- und Bmoll-Sonate waren Meisterstücke in ihrer ehernen, stark individuellen Prägung, und unerschöpflich offenbarte sich der Reichtum seiner künstlerischen Persönlichkeit in kleineren Kompositionen. Dass Sauer verstanden wird, bewies der fast bis auf den letzten Platz besetzte Beethoven-Saal.

Louis Cornell findet sich am besten mit modernen Kompositionen ab. So spielte er Debussy und Rachmaninoff mit Eleganz und Bravour. Für Brahms und Chopin fehlt ihm nach deutschen Begriffen mancher Ton auf der Skala des Ausdrucks. Das hinderte aber einen Teil des internationalen Publikums nicht, ihn in spontaner Weise auszuzeichnen.

K. Schurzmann

Bremen

Im 4. Philharmonischen Konzerte dirigierte Prof. Karl Panzner, freudig begrüsst, an der Stelle, wo er Jahre hindurch so manchen Sieg errungen hatte, Robert Schumanns Dmoll-Sinfonie, R. Strauss' „Ein Heldenleben" und Wagners Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde." Diese Werke gaben ihm Gelegenheit, sein Können als Dirigent ins hellste Licht zu setzen. Aber auch die Solistin des Abends, Frl. Margarete Ober, die Altistin der Kgl. Hofoper in Berlin, welche die Arie der Dalila aus „Samson und Dalila": „Sieh, mein Herz erschliesset sich" und die Arie der Fides aus Meyerbeers „Der Prophet" sang und durch die ideal schönen, prachtvoll ausgeglichenen Stimmmittel in gleicher Weise wie durch die Art ihres Vortrages entzückte, wurde der Gegenstand begeisterter Ovationen.

Im 5. Philharmonischen Konzert am 12. Dezember dirigierte wieder Kapellmeister Ernst Wendel. Beethovens grosse Leonoren-Ouvertüre und die Cmoll-Sinfonie riefen in der grosszügigen und doch bis in alle Einzelheiten fein durchgearbeiteten Vorführung den nachhaltigsten Eindruck hervor. Zur Erstaufführung kamen ausserdem „Drei Böcklin-Fantasien", op. 53 von dem Altonaer Komponisten Felix Woyrsch, dessen vor drei Jahren hier aufgeführte Cmoll-Sinfonie eine freundliche Aufnahme gefunden hatte. In seinen Fantasien hat er sich die merkwürdige, allerdings naheliegende Aufgabe gestellt, den Eindruck, den drei bekannte Gemälde Böcklins, „Die Toteninsel", „Der Eremit" und „Im Spiel der Wellen" auf ihn gemacht haben, und die Stimmungen, die sie ausgelöst haben, durch die Tonsprache wiederzugeben. Wenn man auch nicht sagen kann, dass der Komponist die Schwierigkeiten, die darin liegen, das Nebeneinander des Bildes in ein Nacheinander zu verwandeln, vollständig überwunden hat — am besten ist ihm dies noch in dem Eremiten gelungen — so fesseln die Stücke doch durch die wundervolle Stimmungsmalerei, die in der meisterhaften Verwendung aller orchestralen Mittel zur Hervorbringung des charakteristischen Klangkolorits begründet ist. In der prächtig abgetönten, klangschönen Wiedergabe erzielte das Werk zwar nicht jubelnden Beifall — dazu ist es zu neu und eigenartig —, aber doch freundliche Anerkennung. Als Solistin war für diesen Abend in letzter Stunde Frau Ottilie Metzger von der Hamburger Oper eingesprungen. Sie sang die Arie der Andromache aus M. Bruchs Oratorium „Achilleus" und 5 gut ausgewählte Lieder von H. Wolf. Durch den herrlichen Stimmklang ihres voluminösen, gut ausgeglichenen Organs, die hervorragende Kunst des Vortrages und durch Wärme und Innigkeit bewährte sie den grossen Ruf, den sie als Künstlerin seit langem geniesst.

Im 6. Philharmonischen Konzert am 3. Januar führte Hr. Wendel die hier lange nicht gespielte Fdur-Sinfonie von Hermann Götz einmal wieder vor und zwar in einer Weise, die dem eigenartigen Stimmungszauber dieses vielfarbigen Werkes aufs schönste gerecht wurde, ohne doch beim Publikum einen recht empfänglichen Boden vorzufinden. Auch das zweite Orchesterwerk des Abends, eine Fantasie des Russen Modeste Moussorgski „Une nuit sur le mont chauve", löste nicht viel Beifall aus. Diese Darstellung einer slavischen Blocksbergszene mit dem Höllenlärm der mit ihrem Führer Tschernobog heranahenden schwarzen Geister der Finsternis ist unserem Gefühlsleben doch zu fremd. Mit Recht bewundert wurde dagegen wiederum der stets gesehene Solist des Abends, Herr Prof. Eugène Ysaye. Aber in der Auswahl seines Programms war er nicht sehr glücklich gewesen. Das von ihm gespielte Violinkonzert von Viotti (Amoll op. 22), das zwar musikalisch wertvoll ist und Gelegenheit zur Überwindung technischer Schwierigkeiten bietet, ist in Anlage und Stil veraltet und das Konzert von dem Engländer Edward Elgar (Hmoll, op. 61) ist trotz seiner Schönheiten in Melodie und Kolorit von einer solchen Länge und Eintönigkeit, dass es auf die Dauer ermüdend wirkt — bei aller Vortrefflichkeit in der Ausführung.

Einen viel vorteilhafteren Eindruck hinterlies das 7. Philharmonische Konzert am 16. Januar, ein Brahms-Abend. Auf eine fein abgewogene, klar disponierte Wiedergabe der Variationen über ein Thema von Haydn folgte das „Deutsche Requiem", das hier in Bremen, an der Stätte seiner Uraufführung eine besondere Beachtung gefunden hat und durch die Philharmonie allein in den letzten 10 Jahren dreimal zur Aufführung gelangt ist. Herr Ernst Wendel hatte sich mit ganz besonderer Liebe des Werkes angenommen und durfte sich durch einen vollen Erfolg belohnt sehen. Als selbst bei der Aufführung Beteiligter möchte ich nicht mein eigenes Urteil geben, sondern führe hier die Worte an, die der Musikkritiker der „Bremer Nachr.", Herr Karl Seiffert, schrieb: „Die diesmalige Aufführung unter Herrn Wendels begeisterter und begeisternder Leitung war schlechthin die vollendetste, der ich überhaupt beigewohnt habe, und wenn selbst einen hartgesottenen Kritiker, der das Werk gründlich kennt, es vielleicht acht- bis zehnmal gehört hat und immer anspruchsvoller geworden ist, die beseligende Macht dieser Töne völlig im Banne hielt, so hat das seine Ursache nicht in dem Werte des Werkes allein, sondern vor allem in der vollendeten Schönheit der Ausführung. Wie diesmal die Frauenstimmen leicht, sicher und weich bis in die höchsten Regionen stiegen, wie alle Stimmen in sauberster Intonation und feinster Abtönung zu sattem, schönem Chorklange verschmolzen, und wie alle Sänger und Musiker sich mit Inbrunst in die Tiefe des dichterischen und musikalischen Inhalts versenkten, das war von überwältigender Wirkung. In Frau Mientje Lauprecht-van Lammen und Herrn Jan van Gorkow waren für die Solopartien vortreffliche Vertreter gewonnen worden."

Der 2. Kammermusik-Abend der Philharmonischen Gesellschaft am 19. Dezember brachte als erste Nummer des Programms das Streichquartett op. 10 von Claude Debussy, von den Herren Premyslav (1. Viol.), Plate (2. Viol.), v. d. Bruyn (Bratsche) und Ettelt (Cello) in glänzender Weise gespielt. Ihnen, und wohl kaum dem Werke, galt der am Schlusse gespendete Beifall. Denn mit dieser molluskenhaften Musik, in der alle bisherigen Begriffe von Tonart, Harmonie und Rhythmik über den Haufen geworfen werden, werden wir Deutschen uns wohl nie befreunden können. Das von den Herren Prof. Bromberger, Premyslav, v. d. Bruyn und Ettelt mit Frische, Eleganz und Tonschönheit gespielte Esdur-Klavierquartett von Rob. Schumann und das zum Schluss von den erstgenannten vier Herren gebrachte Cmoll-Quartett op. 18, Nr. 4. von Beethoven brachten den gewaltigen Unterschied recht deutlich zum Bewusstsein.

Das Programm des 3. Kammermusik-Abends wirkte schon durch seine Länge, dann aber auch dadurch, dass die vor-

getragenen Werke (Schuberts A moll-Quartett op. 29, Beethovens G dur-Violinsonate op. 96 und Brahms' Streichquintett G dur op. 111) hinsichtlich des Stimmungsgehaltes viel Übereinstimmendes haben, etwas ermüdend. Daran konnte auch dadurch nichts geändert werden, dass die Ausführenden (dieselben wie im 2. Konzert, zu denen für das Quintett Herr Schulz [2. Bratsche] kam), sich ihrer Aufgabe mit allerschönstem Gelingen entledigten.

Der Künstlerverein bot seinen Mitgliedern am 14. Dezember ein Konzert des Bremer Lehrergesangvereins unter Leitung von E. Wendel, in dem dieser eine Auswahl von schon früher gesungenen Kompositionen in mustergültiger Weise zum Vortrag brachte und Herr Konzertmeister Premyslav mit der schon wiederholt von ihm gerühmten Künstlerschaft gut gewählten Violin-Soli (Beethoven, Romanze G dur, Mozart, Menuett, Brahms-Joachim, Ungarische Tanz VII, Ries, Perpetuum mobile, Wieniawski, Airs russes), von Herrn Julius Schlotke feinsinnig auf dem Flügel begleitet, zum Vortrag brachte. Es folgte am 11. Januar ein Kammermusik-Abend. Das Quartett der Philharmonischen Gesellschaft spielte ausser dem Streichquartett C moll op. 18 von van Beethoven zum ersten Male ein Streichquartett in A moll von dem bisher hier noch unbekannten Wiener Komponisten Alfred von Arbter. Von demselben war am Abend vorher in einem Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters im Kaufmännischen Verein „Union" ein kleines Orchesterwerk, ein Scherzo in A dur aufgeführt worden, das, wie ich höre, beifällig aufgenommen wurde. Das Quartett zeichnet sich durch eine gefällige Melodik, ja geradezu durch einen Reichtum von Melodien aus, ist geschickt aufgebaut und wirkt durch die wohltuende Mischung von Ernst und Scherz, durch den Wechsel von weicherer Linienführung und kräftigeren Tönen höchst erfrischend. Der Beifall am Schluss rief nicht nur die Ausführenden, sondern auch den anwesenden Autor auf das Podium. Den solistischen Teil des Abends versah Herr Prof. Bromberger, der mit gewohnter Meisterschaft die Sinfonischen Etüden von Rob. Schumann, Nocturno von Brassin und Mazurka von Godard spielte.

Im Kaufmännischen Verein „Union" hörten wir in dem ersten von Herrn Prof. Bromberger Solisten-Konzert am 29. November ausser dem Veranstalter selbst bekannte Solisten: Frl. Eva Lissmann, die besonders in ihren Liedern aus alter Zeit gefiel, die aber auch die Lieder von Schumann und Brahms mit schönem Stimmklange und feinem Empfinden sang, und Herrn Prof. Otto Riller aus Hannover, der ausser einigen kleinen Sachen das Adagio und das Finale aus dem G moll-Konzert von M. Bruch spielte.

Der Bremer Lehrergesangverein veranstaltete am 26. Januar einen sehr stark besuchten eigenen Liederabend unter der Leitung von Ernst Wendel. Der Verein brachte in der Hauptsache Wiederholungen früher schon gesungener Stücke, seine Bedeutung erhielt der Abend durch die Solistin Winifred Purnell. Diese kleine Australierin — sie soll 16 Jahre alt sein, ist aber in ihrer äusseren Erscheinung noch ein Kind —, die ihre letzte Ausbildung bei Prof. Lutter in Hannover erhielt, muss jeden, der sie hört, mit Staunen und Bewunderung erfüllen. Sie spielte die B moll-Sonate von Chopin und von F. Liszt: Campanella, Au bord d'une Source und die E dur-Polonaise mit glänzender Technik, wenn auch manches, namentlich in den Lisztschen Sachen, gegenüber strengster Kritik nicht standhalten würde. Was aber noch viel mehr in Erstaunen versetzte, war das Temperament, mit dem sie spielte. Man merkte es ihr an, dass sie in der Musik völlig aufging, und das, was sie hervorbrachte, war eigenes Erlebnis, von tiefstem Mitempfinden durchdrungen, und so zwang sie auch die Zuhörer ganz in ihren Bann. Bei sorgsamer Pflege kann aus diesem Kinde sicherlich noch etwas Grosses werden.

Der Goethebund veranstaltete in dem Bestreben, auch den minderbemittelten Volksklassen die höchste Kunst mehr zu bringen, zwei Kammermusikabende am 29. Nov. und 24. Januar, an denen das Quartett der Philharmonischen Gesellschaft zusammen mit Herrn Julius Schlotke (Klavier) Werke von Haydn, Mozart, van Beethoven, Schubert und Schumann in mustergültiger Weise zur Darstellung brachte.

Von besonderen Solistenkonzerten seien zunächst hervorgehoben die beiden Klavierabende, die Frl. Mabel Seyton im November und Dezember, jedesmal mit einem gut gewählten Programm veranstaltete. Die Künstlerin ist seit 2 Jahren hier ansässig und hat es in dieser Zeit verstanden, sich immer mehr Achtung vor ihrem gediegenen Können und ihrer hohen Künstlerschaft zu erringen.

Ein Liederabend von Tilly Koenen am 23. Januar war gut besucht. Die Sängerin, die Lieder von Brahms und Strauss auf ihr Programm gesetzt hatte, vermochte im Anfang nicht recht zu erwärmen, sang sich aber im Laufe des Abends so in die Herzen der Zuhörer hinein, dass der Beifall zum Schluss kein Ende nehmen wollte. Dr. R. Loose

Dessau

Das 5. Hofkapellkonzert war ein Novitätenabend. Zur Uraufführung gelangten Variationen und Fuge über ein eigenes Thema von Robert Müller-Hartmann. Sicher äussert sich in dieser Komposition ein ausgesprochenes Talent, das sich aber noch zu künstlerischer Abgeklärtheit hindurchringen muss. Einen günstigeren Eindruck machte ein „Scherzo" von Erwin Lendwai op. 7. Als eine Orchesterburleske erscheint es, als ein Faschingsschwank von übersprudelnder Laune, frisch erfunden und virtuos instrumentiert. Zum ersten Male erklang auch Dvořáks E moll-Sinfonie „Aus der neuen Welt" in glänzender Wiedergabe. Tief ergreifend sang Lula Mysz-Gmeiner Gustav Mahlers „Kindertotenlieder", denen sie des weiteren noch Gesänge von Liszt, Strauss und Hugo Wolf folgen liess. — Am 9. Februar veranstaltete der Verein Dessauer Musiker zur Feier seines 10jährigen Bestehens und zum Besten der Wohlfahrtskassen des „Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes" sowie des „Deutschen Orchesterbundes" unter Leitung des Generalmusikdirektors Mikorey ein Festkonzert, für welches an Solokräften Estelle Wendworth-Berlin (Sopran), Walter Soomer-Dresden (Bariton) und Bernhard Dessau-Berlin (Violine) gewonnen worden waren. Das Orchester bildete die hiesige Hofkapelle, die durch ca. 30 Mitglieder des Leipziger Gewandhauses und durch sonstige Musiker auf 120 Mann verstärkt war. Neben Wagners „Huldigungsmarsch" und der „Tannhäuser-Ouvertüre" erschien als Hauptwerk des Abends Gustav Mahlers 6. Sinfonie. — Das Programm des 3. Kammermusikabends der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Matthiae füllten in gediegener Ausführung Haydns Streichquartett op. 33 Nr. 2 Es dur und Mozarts herrliches G moll-Klavierquintett. Martha Oppermann aus Dresden führte sich mit einer Liederreihe von Schubert, Cornelius, Brahms und Strauss als treffliche Sängerin vorteilhaft ein. Eine reiche künstlerische Ausbeute gewährten noch zwei anderweitige Konzerte, ein Peschnikoff-Abend, den der berühmte Geiger zusammen mit dem Pianisten Paul Goldschmidt veranstaltete, sowie ein Konzert des Reisenauer-Schülers Artur Reinhold. Den letztgeannten Künstler unterstützte die Sopranistin Magda Hahnkorn mit Liedern von Hummel, Brahms, Wolf und Reinhold. Ernst Hamann

Dresden

Das Gelingen des letzten Philharmonischen Konzertes der Firma F. Ries wäre beinahe in Frage gestellt worden. Herr Olsen war plötzlich erkrankt, und der Dirigent des Mozartvereins, Professor von Haken, sprang ohne vorherige Verständigungsprobe mit dem Orchester ein; ein Versuch, der überraschend gut gelang. Dabei galt es neben Frau Hensel-Schweitzer, die keinen besonders glücklichen Tag hatte, einen so überaus temperamentvollen Künstler wie Fritz Kreisler aus dem Stegreif zu begleiten. Kreisler ist in jedem Falle interessant, auch wenn er Mozart spielt. Wirklich überzeugt hat er aber erst mit dem Mendelssohnschen Konzert, das namentlich in seinem letzten Satze die Vorliebe des Künstlers für eine leicht magyarische Wiedergabe besser verträgt als Mozarts sinniges und beschauliches Musizieren.

Siegfried Wagner war von der Vereinigung der Musikfreunde als Gastdirigent des Blüthner-Orchesters gebeten worden. Er konnte sich einer spontanen Aufnahme erfreuen, und es schien fast, als klänge in den überaus herzlichen Beifall ein guter Teil Opposition gegen die Leitung unseres Opernhauses hinein, die Siegfried Wagner noch nie zu Worte kommen liess. Aus den Bruchstücken eigner Werke, die er dirigierte, auf diese selbst schliessen zu wollen, wäre eine missliche und ungerechte Sache. Es handelt sich um Musik für die Szene. Losgelöst von ihr muss sie ein Stück ihrer Wesenseigentümlichkeit einbüssen. So lässt sich an dieser Stelle nicht mehr sagen, als dass das Vorgeführte recht klangvoll instrumentiert war und manchen hübschen Gedanken enthielt.

Ein interessantes Bild entrollte ein Konzert des Bachvereins, das „Musik am Hofe Friedrichs des Grossen" brachte. Ein Grund, die Zeit des Italienertums von damals zurückzuwünschen, liegt kaum vor. Mit Ausnahme zweier Kompositionen von Philipp Emanuel Bach verriet alles nur zu deutlich die Aufgabe zu unterhalten, mochte der Komponist nun Friedrich II., Karl Heinrich Graun, Quantz, Benda oder

Hasse heissen. Am Schlusse stand ein Werk Sebastian Bachs. Es erschien dem Ohr fast wie eine Erlösung, nach all der homophonen Musik der Graunschen und Hasseschen Chöre, nach den Textzerstückelungen, Trillern und Koloraturen der Montezuma-Arie endlich einmal einige Takte polyphoner Kunst zu hören. Die Wiedergabe der Sachen unter Herrn Prof. Otto Richter war ganz vortrefflich.

Endlich sei noch erwähnt, dass der Römhildsche Kirchenchor die 16stimmige Messe von Grell und die Schumannsche Singakademie Händels Oratorium „Jephta" mit viel Erfolg aufgeführt haben.

Arthur Liebscher

Leipzig

Die grossen Leipziger Männerchöre geben jetzt unter lebhaftem Zuspruch ihre Frühjahrskonzerte. In der stark besuchten Alberthalle sang der Neue Leipziger Männergesangverein unter der anfeuernden und bestimmten Leitung des Herrn Max Ludwig unter anderem Hegars „Totenvolk", sozusagen das klassische Werk der modernen Männerchorkomposition, das freilich durch „Rudolf von Werdenberg" und vor allem durch den „Kaiser Karl in der Johannisnacht", beide gleichfalls von Hegar, an musikalischem Werte weit überragt wird, sodann einen gänzlich auf Kraftmeierei angelegten Chor „Der Schmied" von A. Kluge, in dem der Verein allerdings sowohl seinen guten stimmlichen Bestand als auch seine musikalische Zucht deutlich bekunden konnte. Als Solisten des Abends fanden der Dirigent des Vereins mit virtuos und musikalisch gehaltvoll vorgetragenen Klaviersoli von Brahms und die bekannte Altistin Frl. Hertha Dehmlow grossen Beifall.

Der Leipziger Männerchor gab sein Konzert in zwei Tagen hintereinander, beide Male im ausverkauften Festsaale des Zoologischen Gartens. Das Programm war über die Gebühr lang, fesselte aber bis zum Schlusse. Am ersten Abend war Solistin Fräulein Magdelene Seebe vom Dresdner Hoftheater, am zweiten Frl. Ernestine Färber vom Leipziger Stadttheater mit, beide mit starkem Erfolge. Auserlesene Genüsse bot das Gewandhaushornquartett (die Herren Rudolph, Müller, Bruder und Fritzsche), das auch in einigen Chören mit Begleitung von Hörnern und Klavier (Herr Max Wünsche) von Goldmark und Othegraven mitwirkte. Der Verein selbst, unter der sicheren und schwungvollen Führung das kgl. Musikdirektors Herrn Gustav Wohlgemuth, sang neue und alte Chöre in vortrefflicher Ausgeglichenheit und bemerkenswerter Frische in allen Stimmgattungen. Besonders hervorgehoben sei die glänzende Wiedergabe von Curtis „Hoch empor", R. Heynes „Heldengrab" und G. Wohlgemuths volkstümlich gehaltenem „In der Fremde", das wiederholt werden musste.

Das 22. (letzte) Gewandhauskonzert war dem modernsten Meister gewidmet, den die musikalische Welt bisher aufzuweisen hat. Es ist selbstverständlich, dass sogar die anderen grossen B zu schweigen haben, wenn Beethoven zu Worte kommt. „Nur" die erste und die letzte Sinfonie standen auf dem Programm. Wenn doch alle Programme so einheitlich, so musterhaft, so einfach und selbstverständlich wären! Hier haben wir sowohl die „Persönlichkeit" als auch die „Entwicklung". Mag auch vieles, Persönliches und Entwicklungsgeschichtliches, zwischen der Sinfonie in Cdur und der in Dmoll liegen: die „Modernität" beider Werke, auch der „Ersten", ist auch heute noch unbestreitbar. Das Persönliche liegt nicht bloss in der Neunten, sondern auch in der Ersten (trotz Haydn und Mozart, noch mehr trotz Berlioz) klar vor Augen und Ohren. Und die Entwicklung andererseits ist ungeheuer: der Sprung vom 18. zum 20. Jahrhundert. Ideal wäre ja das Programm (in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht), wenn etwa noch mitten darin die Cmoll-Sinfonie stehen könnte: diesen Reichtum aber würde kein Musiker an einem Abend ertragen können. Noch idealer, wenn man so sagen darf, wäre es (in persönlicher Hinsicht), wenn einzig an solchem Abend die neunte Sinfonie aufgeführt würde: etwa einmal für „Konzertbesucher", die dann gehen können, und zweimal für die „Musiker", denen wahrscheinlich die Wiederholung das liebste wäre. Das wäre dann ein wirkliches Musikfest: ein Kult des Höchsten und Heiligsten, was der Musiker hat. So viel im allgemeinen. Über die beiden Sinfonien, überhaupt über Beethovens Werke, sind neue Bemerkungen überflüssig. Man soll sie spielen, wie es unser Gewandhausorchester seit vielen Jahren (seit Carl Reineckes Zeiten) immer in seinem letzten Konzerte getan hat. Hier vereinigen sich Überlieferung und künstlerische Eigenauffassung so überzeugend, dass die Begriffe Klassisch und Modern in Eins zusammenfliessen. Das ist das Lebensvolle und Hinreissende in Professor Arthur Nikischs Interpretierung, so oft man auch in Einzelheiten anderer Meinung sein mag. Selbst im ersten Satze und im Adagio, deren Auffassung uns wenig zusagten (im ersten: einige Verwirrung beim Dirigierwechsel von $^2/_4$- und $^4/_8$-Takt in den Bläsern, im Adagio: gar zu wenig Unterschied zwischen Grundtempo Adagio Bdur und Andante Ddur), versöhnten Genieblitze Nikischs. Das Scherzo und das Finale entquollen der Hand des Meisterdirigenten. Ausser Prof. Nikisch und dem Gewandhausorchester machten sich der Chor (in den Männerstimmen verstärkt durch den Leipziger Lehrergesangverein) und, abgesehen von der entscheidenden Stelle Hdur, das Soloquartett (Frl. Bartsch, Frau Grimm-Mittelmann, die Herren Jäger und Kase) verdient.

Franz Egenieffs zweiter Liederabend, mit A. Cairati am Klavier, war ein voller Erfolg für den hervorragenden Baritonisten. Das umfangreiche, ausgiebige, weich und intensiv quellende Organ, die tadellose Stimmbehandlung, die auch auf die Deutlichkeit der Aussprache ausserordentlich günstigen Einfluss hat, und der ebenso durchgeistigte wie gefühlswarme Vortrag machen, alles in allem, Egenieffs Leistungen ungewöhnlich genussreich. Besonders hervorgehoben seien Löwes „Archibald Douglas" und Schumanns „Belsazar", die man selten in solcher Vollendung hört. Herr Cairati war ein gewandter und anschmiegsamer Begleiter; von seinen Solostücken fanden zwei Lisztsche Kompositionen mit Recht sehr starken Beifall.

Einen eigenen Klavierabend ohne sonstige Beihilfe zu geben, ist Edmund Schmid, der uns bisher unbekannt war, berechtigt wie wenige unter den jüngeren Pianisten. Sein technisches Rüstzeug ist ebenso bedeutend wie seine Vielseitigkeit in Anschlagsmöglichkeiten. Noch höher aber stehen die Ruhe und Besonnenheit seines Vortrages und seine Fähigkeit, je nach der besonderen Eigenart des Komponisten individuell nachzuschaffen. Bach, Beethoven und Brahms: das waren die Grossen, die er kongenial und ihrer Verschiedenheit gemäss zu gestalten verstand. Das Schwierigste: Brahmsens Händel-Variationen standen in Schmids Darstellung am höchsten. Hier war er auch mit dem Flügel, dessen Sonderart ihn (oder uns) anfangs etwas störte, ganz vertraut geworden und behandelte ihn mit der vollen Liebe und Hingabe des poetischen Klavierkünstlers.

♯

Der Name der erst sechzehnjährigen Pianistin Winifred Purnell wird, wenn nicht alle Zeichen trügen, in kurzer Zeit von hellem Klang sein. Ihr Klavierabend gehört mit zum Besten, was hier in der ganzen diesjährigen Konzertzeit an solistischen Leistungen geboten wurde. Es ist herzerquickend, wie hochmusikalisch sie jedes Tonstück auslegt, wie sie nur das Kunstwerk, nichts mehr und nichts weniger, fast restlos zu erchöpfen weiss, wie viel Empfindung sie hineinzulegen versteht, ohne auch nur im entferntesten an Empfindelei zu grenzen. Das galt alles ebenso für Bach, dessen Italienisches Konzert (1. Satz) sie besonders mit meisterhafter Blosslegung des Stimmengewebes kunstgerecht vermittelte, und Beethoven, dessen Esdur-Sonate aus op. 27 in der Unterstreichung der Stimmungsgegensätze eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr, wie für Schumann (Toccata), Schubert (Moment musical, op. 94, No. 2) und Chopin (Sonate in Hmoll und Ballade in Gmoll), die ihrer feinsinnigen Auffassung helldunkler Farbenromantik auf halbem Wege entgegen kamen, und nicht minder soll sie Stücke von Liszt, bei denen ich leider nicht mehr zugegen sein konnte, den Hörern zu dank gespielt haben. Gewiss ist ihr Vortrag noch nicht unbedingt vollkommen zu nennen. Was ihm aber einzig noch fehlt, ist die Abklärung ihres Feuergeistes und spielerischen Übermutes. Es ist indes beinahe so, als ob sich das mit der grossen Jugend der Spielerin nicht recht vertragen würde: Es fehlt ihr die Abklärung, aber man vermisst sie noch nicht an ihr. Hoffentlich findet die junge Künstlerin bald Gelegenheit, sich in einem unserer grossen Konzertinstitute hören zu lassen.

Der Liederabend von Margarethe Fritt fiel dagegen sehr ab. Sicherlich soll ihr immerhin nicht schlechter stimmlicher Fond nicht unterschätzt werden, ebensowenig wie mancher Ansatz zu einer annehmbaren Charakterisierung des Liederinhaltes. Aber über den Salon hinaus langt es nicht, weder vortragsmässig noch rein gesanglich. An richtiger Atmung und Tonbildung fehlt es ihr an allen Ecken und Enden; dazu tritt fast durchgängig eine peinliche Unreinheit. Ich bin überzeugt, dass sich aus der Stimme bei richtiger Leitung doch etwas mehr machen liesse, als ihre jetzigen Leistungen bekunden, nicht zum letzten auch mehr nach der Seite müheloser Stärkeentfaltung. Am Feurichflügel waltete Fräulein Adelheid Bauermeister zwar anschmiegsam aber ziemlich nüchtern ihres Amtes.

Am letzten Mittwoch gab Edith Walker, die sich schon lange Jahre nicht mehr in Leipzig hatte hören lassen, einen Liederabend, dessen Besucherzahl aber leider im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Ruf stand. Frl. Walkers Vorzüge sind rein stimmlicher Natur: Nur wenige lebende Sängerinnen werden dieselbe reizvolle und dabei klangsatte Stimme, dieselbe Ausgeglichenheit aller Lagen und dabei denselben grossen Umfang (über zwei Oktaven) aufzuweisen haben. Überlässt man sich dem Zauber dieser wundervollen Stimme rückhaltlos, so entgeht einem leicht, dass die Sängerin nicht immer auf tiefstem seelischem Grund schürft, ja auch, dass sie sich hin und wieder ein paar Schwebungen unter dem reinen Klang des Flügels befindet. Herr Kapellmeister Brecher war ein sicherer Begleiter am Klavier, ging aber oft gar zu eigenmächtig ins Zeug.

Gemischt waren die Eindrücke, die man von der Sängerin Else Sievert empfing. Auch sie nennt einen nicht unwesentlichen Stimmfond ihr eigen, ist aber noch nicht mit ihrer Tonbildung im Reinen. Weder ihre Mittellage, die klang- und glanzlos ist, noch ihre Höhe, die im Piano mühsam anspricht, im Forte aber ziemlich schrill klingt, vermag verwöhnte Ohren zu befriedigen. Rühmenswert war ihr Bestreben, auch neuere Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen: Sie hatte auf dem Programm ausser Brahms, Grieg und H. Wolf auch v. Fielitz, Herm. Unger, Götz und Weismann, von denen indes die von Unger wegen ihrer Unselbständigkeit und unbeholfenen Begleitung ziemlich abfielen. Unser einheimischer Pianist Georg Zscherneck verhalf dem Konzertbarometer zum Steigen, indem er zwischen den Liedern ein paar Klaviervorträge einschob und zwar das sehr beachtenswerte 20. Werk von Walter Niemann: „Thema und Variationen nach Joh. Hinrich Fehrs' holsteinischem Epos ‚Krieg und Hütte'" (Leipzig, F. E. C. Leuckart), ein Werk, das, ohne moderner Züge zu entbehren, seinen Komponisten als auf klassisch-romantischem Boden fussend ausweist und in der geschickten Ausnutzung des Klaviers auch den praktischen Kenner dieses Instrumentes bekundet. Herr Zscherneck spielte es mit solider Technik und geklärter Auffassung. Auch die zweite Legende von Liszt brachte er zu wohlgelingender Wiedergabe.

Dr. Max Unger

Wien

Felix Weingartner, der in den heuer von ihm geleiteten Philharmonischen Konzerten Novität auf Novität folgen liess (wobei freilich die Wahl nicht immer ganz einwandfrei war) machte uns nur im ersten und letzten dieser Mittagskonzerte (24. März) noch mit des Kölner Tonsetzers Ewald Strässer G dur-Sinfonie op. 22 bekannt, welche hier wie schon früher in verschiedenen reichsdeutschen Städten die Kenner durch den kunstvollen kontrapunktischen Bau, die fein ciselierte Figuration lebhaft interessierte, beim Publikum aber diesmal nur im dritten Satz (Scherzo) durchschlug. Dieses kapriziöse Stück, motivisch knapp aus sehr wenigen Noten gebildet, geht eben — besonders in dem fast italienisch populär gehaltenen Trio mit den pizzikierten Dreiklängen im Bass — am meisten ins Gehör, wobei sich auch das Moll des Hauptsatzes und das Dur des zuletzt nochmals erklingenden Trios glücklich von einander abheben. Nach dem in Rede stehenden Scherzo wurde der Komponist gerufen, eine Auszeichnung, die sich auch nach dem Finale wiederholte. Hier allerdings weniger lebhaft und wohl mehr der bekannten Wienerischen Höflichkeit für fremde Gäste als einem wirklichen Gefallen an dem zuletzt gehörten, (etwas gesucht klingenden) Stück Ausdruck gebend. Der offenbar bedeutenste, jedenfalls formvollendete erste Satz, namentlich als Arbeit durch die geistreiche Fortspinnung des scharf gezeichneten Hauptthemas und dessen Kombination mit den Nebengedanken unausgesetzt interessierend, sowie das nach stimmungsvollen Anfang etwas ins Schwülstige verlaufende Andante gingen fast spurlos vorüber. Einen sehr gefährlichen Nachbar hatte die Strässersche Novität in der unsterblichen „Eroica" Beethovens, welche zwar mehr nur äusserlich — effektvoll dirigiert, aber vom Orchester ganz unvergleichlich gespielt, schier demonstrative Beifallsstürme entfesselte, worauf denn auch noch die Hervorrufe Weingartners — der heuer gleichsam zum Abgott des philharmonischen Stehparterres geworden — gar nicht enden wollten.

So ein riesiger Abstand natürlich von dem Orchester der Philharmoniker und dem nur aus Schülern gebildeten der k. k. Musik-Akademie (früher Konservatorium genannt) besteht: der eifrige Direktor derselben Wilhelm Bopp darf doch auf den letzten von ihm mit eben diesen relativ bescheidenen Kräften herausgebrachten Bruckner-Richard Strauss-Abend (20. März) mit voller Genugtuung zurückblicken. Sowohl Bruckners gewaltige siebente Sinfonie in E dur (heuer geradezu bei uns die Sinfonie der Saison, in kürzester Frist 5 mal hintereinander aufgeführt!) als R. Strauss' ergreifende sinfonische Dichtung „Tod und Verklärung" kamen unter Bopps höchst tüchtiger Leitung so wirkungsvoll und überzeugend zu Gehör, als man es unter den gegebenen Verhältnissen nur verlangen konnte, daher auch der da wie dort stürmische Beifall völlig verdient erschien. Sechs schöne R. Strauss'sche Gesänge mit Orchester (worunter die altbekannten, ursprünglich mit Klavierbegleitung komponierten „Morgen" und „Cäcilie") standen in der Mitte des Programms, trefflich von zwei stimmbegabten Zöglingen der Musikakademie, Herrn Stefan Marcus und Frl. Anna Kopp interpretiert, denen daher auch der schmeichelhafteste Sondererfolg zuteil wurde. Ausserordentlicher Teilnahme begegneten die zwei Orgelkonzerte, welche Professor Karl Straube (Leipzig) am 21. und 24. März im Musikvereinssaale veranstaltete, das erste nur Bach, das andere moderner Produktion gewidmet. Wahrhaft erhebend gestaltete sich der Bach-Abend, zugleich die würdigste Geburtsfeier des unsterblichen Thomas-Kantors, der ja bekanntlich am 21. März 1685 zu Eisenach das Licht der Welt erblickte. Ein vollendeteres, mehr durchgeistigtes, überzeugender auch die feinsten, versteckteston musikalischen Schönheiten darlegendes Bachspiel, als das von Prof. Straube lässt sich gar nicht denken. Wie wirkte in dieser ganz hervorragenden Wiedergabe wieder die an Interesse unerschöpfliche Passacaglia! Aber auch die von Frl. Emmi Leisner vorgetragenen geistlichen Lieder Bachs (in weiteren Kreisen noch viel zu wenig bekannt!) wirkten an diesem Abend ergreifend. Am tiefsten wohl das mit des frommen Meisters Herzblut geschriebene „Komm' süsser Tod, komm' selig Ruh", nach welchem im Saal zunächst eine andachtsvolle Stille eintrat, hundertmal mehr sagend, als stürmischer Beifall, der sich allerdings schliesslich doch nicht zurückhalten liess.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Grillparzer und die Musik. Die Erstaufführung von Mraczeks Oper „Der Traum" — nach Grillparzers „Der Traum ein Leben" — regt den Berliner B.-C. dazu an, auf die Beziehungen des Dichters zur Tonkunst hinzuweisen, vor allem die zu Schubert und zu Beethoven. Der grösste Tragiker und der grösste Liedermeister Österreichs waren innig befreundet. Für Josefine Fröhlich, die Schwester von Grillparzers Kathi, schrieb Schubert „Mirjams Siegesgesang" und das „Ständchen" („Leise mit gekrümmtem Finger"), dessen Worte von Grillparzer stammen. Grillparzer hat auch den befreundeten Komponisten in einem Gedicht charakterisiert („Schubert heiss' ich, Schubert bin ich" usw.) und die vielsagende Grabschrift für ihn ersonnen: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen". Mit Beethoven verbanden ihn andere Beziehungen. Im Anhören einer Beethovenschen Komposition fasste er den Plan zu seiner „Medea". Starke persönliche Eindrücke, hervorgerufen durch den Tod der Mutter, liessen die Erinnerung an jenen Plan wieder schwinden, bis er plötzlich wieder lebhaft vor seinem geistigen Auge stand, als er dieselbe Komposition wieder hörte. Beethoven hat Grillparzer verschiedentlich verherrlicht, in Versen („Es geht ein Mann mit raschem Schritt"), in dem Nachruf, den der Schauspieler Anschütz an Beethovens Grabe sprach, durch eine Rede bei der Enthüllung des Grabsteins auf Beethovens Grabe. Er kannte Beethoven seit seinen Knabenjahren, in nähere Berührung kam er aber erst, als Beethoven von ihm ein Opernbuch verlangte. Darüber berichtet Grillparzer: „Diese Anfrage, gestehe ich es nur, setzte mich in nicht geringe Verlegenheit. Einmal lag mir der Gedanke, je ein Opernbuch zu schreiben, an sich schon ferne genug, dann zweifelte ich, ob Beethoven, der unterdessen völlig gehörlos geworden war, und dessen letzte Kompositionen, unbeschadet ihres hohen Wertes, einen Charakter von Herbigkeit angenommen hatten, der mir mit der Behandlung der Singstimmen in Widerspruch zu stehen schien, ich zweifelte, sage ich, ob Beethoven noch imstande sei, eine Oper zu komponieren. Der Gedanke aber, einem grossen Mann vielleicht Gelegenheit zu einem für den Fall höchst interessanten Werke zu geben, überwog alle Rücksichten, und ich willigte ein . . . Ich wählte die Fabel der Melusine, schied die reflektierenden Elemente nach Möglichkeit aus und suchte durch Vorherrschen der Chöre gewaltige Finales, und indem ich den dritten Akt beinahe melodramatisch hielt, mich der Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung mög-

lichst anzupassen." Der Tonmeister schien von dem Gedicht befriedigt. „Ihr Werk lebt hier", sagte er nach Empfang desselben, indem er auf die Brust zeigte; „in ein paar Tagen ziehe ich aufs Land, und da will ich sogleich anfangen, es zu komponieren". Später sagte er dann einmal zu dem Dichter: „Ihre Oper ist fertig." „Gewiss ist, dass nach seinem Tode sich nicht eine einzige Note vorfand, die man unzweifelhaft auf jenes gemeinschaftliche Werk hätte beziehen können. Mein Opernbuch kam später in die Hände Konradin Kreutzers. Wenn keiner der jetzt lebenden Musiker der Mühe wert findet, es zu komponieren, so kann ich mich darüber nur freuen. Die Musik liegt ebenso im Argen wie die Poesie."

Eine Ferdinand Hiller-Biographie, die in Verbindung mit einer Sammlung seines Briefwechsels mit bedeutenden Mitlebenden erscheinen soll, wird von der Tochter Hillers, Frau Tony Kwast-Hiller, Charlottenburg (Schlüterstrasse 31), vorbereitet. Eine Ergänzung des Briefmaterials, namentlich aus den Jahren 1832—40, wäre der Verfasserin sehr erwünscht. Sie bittet daher die Besitzer solcher Briefe, ihr diese im Original oder in Abschrift zur Verfügung zu stellen, und ist auch für Fingerzeige, wo Quellen zu finden sind, dankbar.

Theater-Subventionen. Die Städte erkennen mehr und mehr die Pflicht, die sie den Anforderungen der Kunst gegenüber zu erfüllen haben. Das Hoftheater in Mannheim, das trotz seines Titels ausschliesslich von der Stadt verwaltet wird, dürfte mit einem Zuschuss von 541 000 M. aus städtischen Mitteln an der Spitze der von den Kommunen subventionierten Theater erscheinen. Dann folgt Düsseldorf mit 464 000 M. Zuschuss (306 000 M. für das Theater, 158 000 M. für das Orchester), Strassburg wendet einschliesslich 20 000 M. aus einer Stiftung und 36 000 M. vom Reichslande 393 000 M. für seine Theater auf (165 000 M. davon für das unentgeltlich gestellte Orchester). Dann folgen Chemnitz mit 332 000 M., Leipzig (für beide Theater) mit 329 000 M., Köln mit 326 000 M., Freiburg mit 318 000 M. Frankfurt a. M. kommt für seine beiden Theater mit 272 500 M. Zuschuss aus, Dortmund braucht 200 000 M., Breslau und Mülhausen im Elsass je 132 000 M., Mainz zuvor aber 181 000 M. (117 000 M. davon für das Orchester). Danach reihen sich an Barmen mit 125 000 M. Zuschuss, Halle a. S. mit 108 000 M., Regensburg mit 84 000 M. (von denen allerdings der Fürst von Thurn und Taxis 60 000 M. trägt). Ausser diesen direkten oder indirekten Zuwendungen geniessen verschiedene Theater noch andere städtische Unterstützungen, so z. B. die in Frankfurt a. M., für die bei der Lieferung des elektrischen Stroms nur 10 Pf. für die Kilowattstunde berechnet werden.

Vom Dachdecker zum Heldentenor. Die Meldung, dass der ehemalige Dachdecker A. Neu vom Herbst 1913 für die Berliner Hofoper als Heldentenor engagiert ist, weckt die Erinnerung an einen berühmten Vorgänger, der dieselbe Karriere gemacht hat, den Heldentenor William Möller, der von 1877 bis 1884 an der Berliner Hofoper wirkte. Der ehemalige Berliner Hofkapellmeister Heinrich Dorn hat die seltsame Laufbahn dieses Sängers humorvoll in der „Historie von den vier verwandelten Handwerksgesellen" erzählt. Möller, der Sohn eines Hannoverschen Schuhmachers, durfte schon als Knabe im Domchor mitsingen, ja auch einige Male die Bühne betreten als „Sängerknabe und Schlittschuhläufer" im „Propheten". Gleichwohl ergriff er ein Handwerk. Er wurde Dachdecker, absolvierte eine vierjährige Lehrzeit und kam als Dechdeckergeselle nach Berlin, wo er sich, nachdem er auch in Berlin als Dachdecker gearbeitet, Dorn vorstellte. Dorn bildete ihn aus, aber eines Tages wurde Möllers Stimme krank. Der Jüngling, der schon die herrlichsten Luftschlösser gebaut hatte, wurde wieder Dachdecker und ging von neuem auf die Wanderschaft. Als er einst in Celle auf dem Dache eines Klosters Ausbesserungsarbeiten vornahm und dabei sein Liedchen sang, hörte ihn eine Stiftsdame, liess sich seine Schicksale erzählen und gab ihm Empfehlungen an den Hof in Hannover mit. So gelang es dann Möller, noch einmal den Sprung vom Dach auf die Bühne zu wagen. Diesmal war der Hannoversche Hofkapellmeister Karl Ludwig Fischer sein Lehrer. Möller war an der Hannoverschen Hofbühne als Nachfolger Niemanns tätig und kam dann nach Berlin. Im Jahre 1885 ging er wieder nach Hannover zurück, wo er bis 1893 tätig war und 1905 starb.

Kreuz und Quer

Aachen. Die Stelle des städtischen Musikdirektors ist neu zu besetzen.

Barmen. Am 14. März verschied Musikdirektor Hermann Schmidt im 64. Lebensjahre. Er hat sich um das musikalische Leben des Wuppertales grosse Verdienste erworben. Er war der Gründer und langjährige Leiter des Barmer Konservatoriums der Musik, welches er als Musikinstitut 1884 ins Leben gerufen hatte. Ebenso ist ihm in erster Linie die Einrichtung der Kammermusikabende zu verdanken, an denen er in dieser edelsten Form der musikalischen Kunst reiche Betätigung fand. Das musikalische Leben des Wuppertals erleidet durch sein Hinscheiden einen schweren Verlust.

Berlin. In der Berliner Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft sprach Rechtsanwalt Dr. Alexander Leander, „Über musikalisches Urheber- und Verlagsrecht". Die sog. Privilegien sind die Anfänge des Urheberrechtes. In Deutschland empfing der Nürnberger Drucker Johannes Otto schon 1533 ein kaiserliches Privileg für Tonwerke. Otto verlegte, durch diesen Rechtsschutz ermutigt, das „Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum, cuius in Germania nihil simile usquam est editum", jenes berühmte Sammelwerk, an dem u. a. Senfl, Isaak, Willaert beteiligt waren. Auch der Nürnberger Formschneider und der Augsburger Salblinger erhielten diese Privilegien, die Verlagsprivilegien waren, unbekümmert darum, ob der Verleger die zu schützende Arbeit vom Urheber erworben hatte oder nicht. Ansätze zu einem Urheberrecht birgt ein Statut des Nürnberger Rats von 1550, das die kaufmännische Ausbeutung des geistigen Eigentums über den Kopf des Erzeugers hinweg mit „zehn Gulden Reinisch" und Verlust der „geschnittenen oder getruckten formen exemplar und bücher" bedroht. Auch vom „gedicht" (dem carmen musicum) ist in diesem geschichtlich merkwürdigen Erlass die Rede. Während des dreissigjährigen Krieges geriet der Notendruck in Verfall. Der kostspielige Kupferstich konnte den Handel nicht neu beleben. So wurde das Material in Abschriften verbreitet. Auch die politische Zerrissenheit Deutschlands hemmte die Entwicklung. Ein preussisches Privileg galt beispielsweise nicht für Sachsen. Die Tonsetzer verhielten sich gegen diese Mißstände recht gleichgültig; sie komponierten entweder in Erfüllung einer amtlichen Pflicht oder auf Bestellung oder Subskription. Noch bei Mozart zählen unbestellte Arbeiten wie die sechs Haydn gewidmeten Quartette durchaus zu den Seltenheiten. Ein Umschwung brachte die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Es ist eine der Folgen der französischen Revolution, dass die Komponisten aufhörten, ihre Persönlichkeit Fürsten und Gönnern zu verkaufen; sie boten fortab unter Eingehung von Verlagsverträgen der Allgemeinheit ihre Werke an. (Man vergleiche etwa Beethovens Vertrag mit dem Hause Artaria u. Co., den Vertrieb seines Trios op. 1 betreffend.) Inzwischen hatten sich auch Gesetzgebung und Rechtswissenschaft der Materie angenommen. Man denke an das kursächsische Mandat von 1773 und das preussische allgemeine Landrecht. Aber erst das preussische Gesetz vom 11. Juni 1837 (das Savigny zu danken ist) kam dem Urheber zugute. Die Verfassung des norddeutschen Bundes unterstellte den Schutz des geistigen Eigentums der Zuständigkeit der Bundesgesetzgebung. So erging im Juni 1870 das für Schriftwerke, Abbildungen, Kompositionen und Dramen gültige Bundesgesetz, das man nach der Gründung des Reiches auch in den süddeutschen Staaten einführte. Dieses Gesetz wurde dann im Jahre 1902 durch das im ganzen noch heute geltende Reichsgesetz vom 19. Juni 1901 abgelöst.

— Der königl. Kammersänger John Forsell wurde nach seinem erfolgreichen Gastspiel an der königlichen Oper in Berlin von der Generalintendantur für weitere acht Gastspiele im Januar 1913 verpflichtet.

— Die Kundgebung, die die Vereinigung Berliner Architekten dieser Tage in bezug auf den Neubau des Berliner Königlichen Opernhauses mit allen gegen eine Stimme beschlossen hat, lautet wörtlich: „Die Vereinigung Berliner Architekten begrüsst es mit grösster Dankbarkeit, dass das Haus der Abgeordneten in seiner34. Sitzung vom 11. März 1912 auf Antrag des Herrn Linz und unter Zustimmung der Vertreter aller Parteien den Beschluss gefasst hat, die Beratungen über die Bewilligung einer Summe von 80 000 M. zur Bearbeitung des Entwurfes für den Neubau eines Opernhauses in Berlin bis zum Schluss der zweiten Lesung unter der ausdrücklichen Bedingung zurückstellen, „dass der deutschen Künstlerschaft bei ihrem grossen Interesse und Verständnis für diese Angelegenheit, also der berufenen öffentlichen Meinung, Gelegenheit gegeben

werde, zu dieser Frage Stellung zu nehmen und damit auch indirekt die Beratungen des Abgeordnetenhauses zu beeinflussen.“ Bei der hervorragend künstlerischen Bedeutung, die dem Bau eines Königlichen Opernhauses in Berlin für die Entwicklung der deutschen Kunst und des deutschen Theaterwesens beizumessen ist, erblickt die Vereinigung Berliner Architekten in dem bisher erzielten Ergebnis der beiden engeren Wettbewerbe trotz aller Anerkennung, die der künstlerischen Bedeutung der einzelnen Entwürfe gezollt werden muss, nicht ein Ergebnis, dass der Grösse der Aufgabe entspricht, die einen Entwurf verlangt, der der lebendige Ausdruck der künstlerischen Kultur unserer Zeit ist. Die Ursache liegt darin, dass durch das eingeschlagene Verfahren den Künstlern nicht die Freiheit gewährt worden ist, welche notwendig ist, ein freies, unabhängiges und vollendetes Kunstwerk zu schaffen, wobei eine Reihe wertvoller Gedanken, die im ersten Wettbewerbe auftauchten, für den zweiten Wettbewerb nicht verwendet worden sind. Die Vereinigung Berliner Architekten erblickt jedoch in dem neuen Opernhaus eine Aufgabe von solcher Tragweite in bezug auf das baukünstlerische Schaffen der Gegenwart und der Zukunft, dass für diesen Markstein deutscher Baukunst die gesamte Künstlerschaft Deutschlands Gelegenheit haben müsste, ihre Kraft voll und frei zu entfalten. Die Vereinigung Berliner Architekten ist in der Meinung, dass das neue Opernhaus in seinem Organismus eine Verkörperung sowohl der höfischen Anforderungen der Repräsentation wie der heutigen gesellschaftlichen Entwicklung sein müsste. Um unter dieser Voraussetzung zu einer technisch wie künstlerisch und gesellschaftlich befriedigenden Lösung der Aufgabe zu gelangen, und um ein neues freieres Empfinden zu Worte kommen zu lassen, hält die Vereinigung einen allgemeinen öffentlichen Wettbewerb für unerlässlich. Vorbedingung dazu sind neben den wertvollen Unterlagen, die durch die beiden engeren Wettbewerbe geschaffen wurden, eine sorgfältige Neuaufstellung des Programms und die spätere Beurteilung der Entwürfe unter Hinzuziehung hervorragender deutscher Baukünstler und Bühnentechniker. Nur auf diesem Wege wird es möglich, ein Bauwerk zu schaffen, das der freie künstlerische Ausdruck unserer Zeit und zugleich eine vorbildliche Schöpfung des deutschen Theaters ist.“

— Das Benda'sche Konservatorium der Musik in Charlottenburg veranstaltet im Bechsteinsaal am 16. April 1912 eine öffentliche Preis-Konkurrenz um eine vom Geigenbauer Robert Beyer gestiftete Meistergeige. Die Jury setzt sich aus den Herren Prof. Henri Marteau, Prof. Hugo Heermann, Prof. Karl Markees zusammen.

— Felix Weingartner wird einige Sinfoniekonzerte in Fürstenwalde bei Berlin dirigieren.

Bremen. Eine öffentliche Musikbibliothek wird jetzt in Bremen errichtet. Die Bücherei will die klassischen und die neueren Tonsetzer berücksichtigen.

Chemnitz. Die vieraktige Oper „Witichis“ von Georg Freiherrn von der Goltz errang im Chemnitzer Stadttheater bei ausgezeichneter Darstellung und glänzender Inszenierung einen grossen Erfolg.

Dresden. In dem Prozess des Königs von Sachsen gegen den Kammersänger Burrian hat der Oberste Gerichtshof in Wien das zweitinstanzliche Urteil des Prager Oberlandesgerichts bestätigt, durch das Burrian zur ganzen Konventionalstrafe von 30000 Mark verurteilt worden war. Burrian ist inzwischen für die Wiener Hofoper verpflichtet worden.

— Dräsekes „Christus“ wird im Mai in der Dreikönigskirche aufgeführt werden, und zwar an den beiden Sonntagen des 5. und 12. und am Himmelfahrtstag (16. Mai). Den Chor stellt der Kittelsche Gesangverein aus Berlin, der das Werk vor einigen Wochen zum ersten Male ganz aufführte, als Orchester ist die Chemnitzer Stadtkapelle in Aussicht genommen.

Essen. Das dreiaktige Musikdrama „Der Teufelsweg“ von Ignatz Waghalter erzielte stürmischen Erfolg, desgleichen das Singspiel „Jery und Bätly“ von Georg Hartmann. Beide Komponisten wurden vielfach gerufen.

Fulda. Hier wird am 12. Mai das erste Kurhessische Musikfest zur Feier des 75jährigen Bestehens des Oratorium-Vereins „Caecilia“ in Fulda, abgehalten werden. Es werden mehrere auswärtige Chorvereine und Solisten mitwirken. Zur Aufführung soll u. a. das Oratorium „Quo vadis?“ gelangen.

Görlitz. Die Stelle des städtischen Kapellmeisters ist neu zu besetzen.

Gumbinnen. Die Singakademie brachte unter der Leitung von Chordirektor Lange „Die Jahreszeiten“ von Haydn zu Gehör. Als Solisten waren gewonnen: Thyra von Ladiger-Berlin (Sopran), Herr Reinh. Koenencamp-Danzig (Tenor) und Herr Hermann Weissenborn-Berlin (Bass). Der Chor wurde gestellt neben dem festen Bestande der Singakademie von Mitgliedern der Liedertafel und des Sängervereines in Gumbinnen, sowie des Männergesangvereines und des Frauenchores aus Stallupönen. Das Orchester stellte die Kapelle des Ulanen-Regimentes No. 8 in Gumbinnen. Am zweiten Tage fand ein Liederabend der Solisten (mit Chordirektor Lange am Klavier) statt. Vertreten waren mit Liedern: Schubert, Schumann, Brahms, Behm, Wolf, Hermann, Kaun, Schmalstich, Zilcher. Am dritten Tage: Wiederholung der Jahreszeiten.

Gütersloh. Eine weihevolle Aufführung von Bachs Matthäuspassion veranstaltete am 17. März in der Auferstehungskirche Musikdirektor H. Norden mit dem hiesigen Musikverein, Mitgliedern des Lehrergesangvereins, des Seminarchores, der Knabenchöre des Gymnasiums und der Bürgerschule. Das Orchester stellte das 15. Inf.-Regiment aus Minden, verstärkt durch Mitglieder des Bielefelder städtischen Orchesters. Als Solisten wirkten mit: Frl. Lindenberg-Cöln, Frl. Herrlich-Düsseldorf, Herr Tödten-Duisburg, Herr Everts-Cöln und Herr Wilmking-Gütersloh.

Kopenhagen. Maximilian Moris, der Direktor der neuen Berliner Kurfürstenoper, plant mit seinem Ensemble im Kgl. Theater zu Kopenhagen ein Gastspiel. Das Repertoire soll aus den bisher von Moris in Berlin gegebenen Opern zusammengestellt werden: unter anderen Werken soll auch Wolf-Ferraris Oper „Der Schmuck der Madonna“ zur Aufführung gelangen.

Kristiania. Hier ist ein „Norsk Tone-Kunstner-Samfund“ („Norwegischer Tonkünstler-Verband“) gegründet worden, mit dem Zwecke, die Interessen der norwegischen Tonkunst zu wahren. Den Vorstand bilden: Iver Holter (Vorsitzender), Ole Olsen, Halfdan Rode, Karl Nissen und Eyvind Alnas.

Leipzig. Hier ist für die Zeit von Mitte Mai bis Mitte August eine musikpädagogische Ausstellung, eine Ausstellung für Haus- und Unterrichtsmusik geplant, die sich von bisherigen Ausstellungen darin unterscheidet, dass die betreffenden Kompositionen nicht nur zur Besichtigung, sondern auch zur Vorführung kommen, wenigstens eine möglichst grosse Auswahl der ausgestellten Werke. Die Vereine der Musiklehrer und Musiklehrerinnen haben sich hierfür in anerkennenswerter Weise zur Verfügung gestellt, um in dieser Weise für die bessere Pflege guter Hausmusik einzutreten und gegen den Schund in der Musikliteratur anzukämpfen. Die Idee einer solchen Ausstellung hat in Musikerkreisen und bei den Verlegern von Kompositionen ernsterer Richtung grossen Anklang gefunden, so dass die Ausstellung guten Erfolg verspricht. Als Ausstellungsraum dient der Feurichsaal, in dem die eine Hälfte als Auditorium bestehen bleibt, so dass in demselben den beiden Faktoren (Sehen und Hören) in idealer Weise Rechnung getragen wird. Das Protektorat der Ausstellung hat der Verein deutscher Musikalienhändler übernommen.

— Für das Stadttheater wurden als Neuheiten erworben: „Ninon von Lenclos“ von Michele A. Eulambio (Uraufführung), „Lobetanz“ von Ludwig Thuille, „Der Schmuck der Madonna“ von Wolf-Ferrari, „Die Rose vom Liebesgarten“ von Hans Pfitzner und „Der Schneider von Malta“ von Waldemar Wendland (Uraufführung).

— Die Karfreitagsaufführung von Bachs „Matthäuspassion“ wird zum Besten des Pensionsfonds des Stadtorchesters stattfinden.

Magdeburg. Im Magdeburger Stadttheater fand die Erstaufführung der einaktigen Oper „Lurley“ von Müller v. d. Ocker statt. Die Musik soll der weitaus bessere Teil des Werkes sein.

Mailand. Zu Verdis hundertstem Geburtstag soll im nächsten Jahre im Skalatheater zu Mailand eine grosse Festspielzeit veranstaltet werden, bei der auch Wagners Parsifal und Boitos Oper Nero aufgeführt werden sollen.

Monte Carlo. Das Ensemble des hiesigen Opernhauses und sein Direktor Gunsbourg ist zu einem mehrmaligen Gastspiele an der Pariser Grossen Oper eingeladen worden. Die Oper von Monte Carlo wird Mitte Mai in Paris Verdis „Rigoletto“ (mit Caruso), Boitos „Mefistofele“ (mit Chaliapin), Rossinis „Barbier von Sevilla“ (mit Ruffo und Madame de Hidalgo) und Puccinis „Mädchen aus dem Westen“ je zweimal darbieten.

München. Die hiesige Konzertsängerin Bertha Manz sang diesen Winter erfolgreich in Hannover, Würzburg, Landshut, Kempten, Lindau und Bayreuth.

— Friedrich Klose hat ein neues Werk „Neros Festgesang" (nach einer Dichtung von Viktor Hugo) für gemischten Chor, Tenorsolo und grosses Orchester vollendet, das im Herbst durch den Lehrergesangverein München unter Leitung des Hofkapellmeisters Röhr seine Uraufführung erlebt.

Newyork. Im Dezember 1908 setzte die Direktion der Metropolitan Oper in Newyork einen Preis von 40000 M. für die beste von einem amerikanischen Bürger komponierte Oper aus. Den Preis erhielt die Oper Mona, die Horatio Parker, Musikprofessor an der Universität Yale, eingesandt hatte. Nach zwanzig vollen Orchesterproben und ungezählten Einzelproben ging die Oper über die Bühne. Für die Ausstattung wurden 140000 M. aufgewendet. Leider brachte der Abend eine gewaltige Enttäuschung. Die Presse ist darin einig, dass das Werk zwar eine ausgezeichnete musikalische Bildung und einen geläuterten Geschmack verrät, im übrigen aber höchst langweilig und undramatisch ist. Die Handlung spielt zur Zeit der Römer in England. Die Hoffnung der Amerikaner auf eine amerikanische Nationaloper ist damit wie im Vorjahre wieder ins Wasser gefallen.

Nürnberg. Das achte Deutsche Sängerbundesfest wird in der Zeit vom 27. bis 31. Juli in Nürnberg die Sänger des Deutschen Reiches vereinigen. Die Stadt rüstet sich schon jetzt, die Scharen zu empfangen, um ihnen einen angenehmen Aufenthalt zu bieten. Zur Teilnahme an dem Feste haben sich über 55 Bünde (bestehend aus 4231 Vereinen, 139600 Mitgliedern) mit 25742 Festteilnehmern gemeldet. Das Fest wird eingeleitet durch einen Begrüssungskommers am 27. Juli. Am 28. Juli findet vormittags die erste Hauptaufführung und anschliessend eine Gedenkfeier an die vor 50 Jahren erfolgte Gründung des Deutschen Sängerbundes, nachmittags Festzug durch die Stadt und abends Sängerkommers statt. An den übrigen Tagen veranstaltet der Sängerbund Musik- und Gesangsvorträge. Den Schluss bildet eine Abschiedsfeier am 31. Juli.

Paris. Gabriel Piernés neues Oratorium „Les Fioretti de Saint-François" hatte bei der Uraufführung im Theater Chatelet in Paris stürmischen Erfolg. Die deutsche Uraufführung soll im Oktober in Augsburg durch den Augsburger Oratorienverein unter Leitung von Professor Weber stattfinden.

Petersburg. Der russische Musikfreund Graf Scheremetjew plant im Mittelpunkt von Petersburg ein grosses Konzerthaus mit drei Sälen. Ein Saal für 4000 Personen soll für Sinfoniekonzerte, einer mit 2000 Sitzen für Kammermusik und ein weiterer mit 2000 Sitzen zu Vorlesungen dienen. Ein grosser Teil der Konzerte soll unentgeltlich sein.

Prag. Die Uraufführung der Volksoper „Der Sturm auf die Mühle" vom Komponisten des „Polnischen Juden", Karl Weiss, hatte im Tschechischen Nationaltheater grossen Erfolg. Das packende Sujet und die melodiöse Musik übten stärkste Wirkung aus. Der Komponist wurde nach den Akt schlüssen oft gerufen.

Schmalkalden. Eine der interessantesten musikalischen Veranstaltungen dieses Winters war das von Anna Führer (Leipzig), Konzertmeister Treichler (Meiningen) und Kantor Zecher (hier) gegebene Konzert, dessen reicher Erfolg die Künstler veranlassen dürfte, bald wieder hier einzukehren.

Spaa. Meyerbeer soll in dem Badeort Spaa ein Denkmal erhalten, das bis zum August fertig werden soll. Mit der Enthüllungsfeier soll ein Musikfest verbunden werden, dessen Programm ausschliesslich Meyerbeersche Werke enthalten wird.

Stuttgart. In einer unter dem Vorsitz des Freiherrn v. Gleichen-Russwurm abgehaltenen Sitzung wurde die Gründung eines Vereins „Deutsches Symphoniehaus" beschlossen. Der Verein hat den Zweck, als nationale Ehrung Beethovens zu dessen 150. Geburtstag im Jahre 1920 ein Festspielhaus zu errichten auf Grund von Entwürfen des Architekten Ernst Haiger-München. Als Sitz des Vereins wurde Stuttgart bestimmt.

— Herr Philipp Neeter, Solobratschist der Königl. Hofkapelle, ist als Lehrer für Violaspiel an das Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart berufen worden.

Neue Literatur für Streichinstrumente

„Die Violine ist die Königin des Orchesters". Dieser alte Satz bewahrheitet sich von Jahr zu Jahr aufs neue dadurch, dass für sie nicht allein so und so viele originale Neuschöpfungen teils von schon bekannten, teils von noch unbekannten Komponisten erscheinen, sondern auch dadurch, dass viele ältere — namentlich bedeutendere Tonwerke — häufig in neuen Bearbeitungen, Fingersatz- und Strichartenbezeichnungen erscheinen.

Letzterer Fall liegt uns vor in der neuen Ausgabe der 12 klassischen Sonaten von G. Tartini (1692—1770); nach dem Originalbasse mit Pianofortebegleitung versehen von Maffeo Zanon — mit durchaus sachkundigen, genauesten Fingersatz- und sonstigen Bezeichnungen für Stricharten, Fiorituren-ausführungen etc. ausgestattet von Emilio Pente, erschienen bei C. Schmidl (Leipzig—Triest). Bei der hohen künstlerischen Bedeutung dieser Sonaten halten wir es im Interesse der Geiger, welche sich höhere künstlerische Ziele gesteckt haben, erwünscht, ihnen wenigstens durch Schwierigkeitsangabe einen kleinen Anhalt für eine etwaige Auswahl unter diesen Sonaten zu geben. Sämtliche Sonaten bewegen sich nur selten über die vierte bis fünfte Applikatur hinaus; auch enthalten sie — bis auf Nr. 2 und 12 — nur verhältnismässig, leicht in die Finger fallende — Nr. 4 und 5 gar keine Doppelgriffe. Zur Einführung in diese Sonaten würde sich etwa No. 5 und als weitere Folge die überaus liebliche, an den Gesangston Lottiz' erinnernde Sonate Nr. 3 in Edur, Nr. 2, 4 usw. empfehlen. Perlen gediegenster Kunst sind sie alle und ganz unerlässliche Stilstudien für angehende Künstler, wie nicht minder genussreiche Darbietungen in künstlerisch gebildeten Kreisen.

Edition Steingräber. Mit den hier namhaft gemachten sieben Solostücken für Violine von Eduard Walter treten wir in eine andere Welt: aus dem Gebiete ernster, hochheiliger Kunst in das Gebiet leichter Unterhaltungsmusik. Wenn die uns vorliegenden sieben einsätzigen Stücke auch nicht technisch durchweg leicht sind, sondern zuweilen geradezu — wegen ihrer vielen Doppelgriffe, Staccatos u. dgl. — seitens des Geigers schon eine gewisse virtuose Geschultheit voraussetzen, so sind sie doch alle wirksam und dankbar für den Spieler. Ihre Titel sind: 1. Cavatine, 2. Bourrée, 3. Bagatelle, 4. Walzer (Alt-Wien), 5. Humoreske, 6. Arioso, 7. Nordische Weise (op. 53); à —,80 M.

Hieran schliessen sich die „18 Elementar-Studien in der ersten Applikatur", welche sowohl für die Fingerausbildung als auch für die Bogentechnik vieles Nützliche bieten und dabei auch in ihrer Mannigfaltigkeit geistig anregend wirken und vortragsgewandt machen. Auch die „sieben Divertissements" von Campagnoli (op. 18, M. 1,80, herausgegeben von Marteau) dienen einem instruktiven Zwecke. Sie sind durchweg in der mehrsätzigen Sonatenform gehalten und mit einer begleitenden Violinstimme versehen, aber keineswegs für Anfänger, sondern nur für ernst vorwärtsstrebende Geiger geeignet.

Mit den beiden Sonaten für Violine und Pianoforte von Heinrich Franz Biber Nr. VI Cmoll und Nr. VII Gdur (mit einer begleitenden Violine zu Studienzwecken versehen von Hubert Léonard und Henri Marteau — Klavierauszug von August Göllner) betreten wir wieder unser Eingangsgebiet echter, ernster klassischer Musik. Die hier vorliegenden beiden Sonaten dürften sich recht eigendlich technisch wie geistig zur Vorbereitung auf Tartinis Sonaten eignen, obgleich sie in Charakter und Technik stellenweise schon dem Virtuosenhaften zuneigen. (Preis jeder Sonate M. 1,50). Druck und sonstige Ausstattung der uns vorliegenden Werke des Steingräberschen Verlages muss als vorzüglich bezeichnet werden.

Einen durchaus virtuosenmässigen Eindruck machen die drei bei Carisch & Jänichen in Mailand erschienenen Stücke für Violine und Pianofortebegleitung von J. Sasso, welche sich nennen: 1. Chant des Bergers, 2. Sans Souci (Scherzo), 3. Romanza (Nuit étoilée), denen sich noch ein viertes Stück: Polka de Concert von Vincent de Meis (op. 6) zugesellt. Setzen die drei erstgenannten mit ihren leicht geworfenen Stakkatos, ihren mit der linken Hand zu reissenden Pizzikatos schon eine gewisse Virtuosität voraus, so überschüttet uns in der Polka de Concert von Meis die Tonmuse aus der Büchse der Pandora mit blendenden Hexenkünsten aller Art: künstlichen Flageoletts, Glissandos über die ganze Violine, Saltatos, schnellen Terzen- und Dezimengängen, Pizzikatos ebenfalls mit der linken Hand gerissen und dergl., dass von einem ästhetischen Genusse kaum, höchstens von einem blendenden Spiele in Tönen die Rede sein kann, wie uns wohl auch ein blendendes Feuerwerk, in welchem alle Raketen losgelassen werden, auf kurze Zeit zu amüsieren ver-

mag, wenn — wie im vorliegenden Falle — „die Kunst nur gefällig ist".

Ein eigentümlicher Zufall ist es, dass wir bei unserer kritischen Durchsicht plötzlich aus den höchsten Höhen der Violinlagen in die tiefste Tiefe — nicht nur eines, sondern zweier „Solo-Kontrabässe" — in einem dreisätzigen Konzert mit Klavierbegleitung von Fr. Czerny (op. 20, Leipzig, Rob. Forberg, M. 5,—) hinabsteigen müssen. Aber denken wir an Beethovens gewaltige „Neunte" mit ihrem titanenhaften Basssolo im letzten Satze, so wenden wir uns begierig dem vorliegenden Opus zu. Dass Titanen zu Scherz geneigt sein könnten, ist wohl nicht anzunehmen; dass aber dennoch lichte, sonnige Blicke, milde, anmutende Züge auch die ersten Riesen der Vorzeit verschönt haben mögen, ist wohl anzunehmen. Und also finden wir auch in diesem, durchaus in gediegener klarer Form gehaltenem Werke nicht nur „Übendes", sondern vieles den musikalischen Sinn Anregendes und Befriedigendes in reichem Masse vor. Besonders wirksam ist die lang ausgeführte Kadenz der beiden Solobässe gegen den Schluss des dritten Satzes, wo alle Begleitung schweigt; nur verlangt diese Komposition Künstler auf ihrem Instrumente, welche nicht erst lernen wollen, sondern auf demselben bereits volle Künstlerschaft erreicht haben.

Eine Sonate in A moll von G. Schrinzo (Selbstverlag, Bombay; Breitkopf & Härtel, Leipzig), wenn man das vorliegende Opus ohne Opuszahl überhaupt mit der unter dieser Bezeichnung bekannten Form belegen darf, obwohl auch dasselbe die dreisätzige Form hat, weist doch in seiner harmonischen wie rhythmischen Führung ($^7/_4$—$^3/_2$ Takt), sowie in seiner figurativen Gestaltung so viele Absonderlichkeiten auf, obwohl ihm gewisse Lichtblicke und Klangreize einzelner Partien, zugleich aber auch manche Öden und Längen nicht abzusprechen sind, dass ein näheres Eingehen nicht am Platze wäre.

In eine andere Welt treten wir mit fünf kürzeren Duos für zwei Violinen, von denen die eine nur die leeren Saiten der Violine angibt, von Ernst Toch (op. 17) ein. (Leipzig, P. Pabst. M. 2,30). Dass diese Stücke lediglich einen instruktiven Zweck haben können, liegt auf der Hand. Jedoch haben sie zu wenig Klangreiz und stossen die Töne beider Stimmen oft ohne Grund in recht hässlichen Dissonanzen zusammen. Dass die Hauptstimme schon die höheren Lagen berührt, spricht allerdings nicht für einen bloss instruktiven Zweck dieser Stücke. — Noch liegt eine in demselben Verlage erschienene Romanze für Violine und Klavier von demselben Komponisten vor (M. 1,50). Sie ist voll warmer Empfindung, nicht besonders schwierig und sehr danbar sowohl für den Geiger, wie für den Pianisten.

Vier bei C. Schmidl erschienene, von P. A. Tirindelli in feiner Ausstattung herausgegebene Heftchen enthalten aus der klassischen Zeit — 1620 bis 1770 — stammende nicht eben schwierige Violinstücke mit Klavierbegleitung von Rossi, Michelangelo, Couperin, Rameau, Muffat (Mk. je 1 bis 1,25, 1,25 und 1,60), welche zur Einführung in ein klassischgediegenes Violinspiel ganz besonders geeignet sind.

Mit den bei Jul. Heinr. Zimmermann erschienenen „Vier Vortragsstücken" (op. 34) von Willy Herrmann: Erzählung, Gavotte, Valse lente, Auf dem Wasser (Mk. —,80 bis 1,20), treten wir wieder in das Gebiet leicht anmutiger Muse. Diesen Stücken schliessen sich noch an: Berceuse op. 30 (M. 2,—), Süddeutscher Musikverlag von Arthur Stubbe, sowie „Momento capriccioso von Luigi d'Ambrosio (op. 11, M. 2,—, Leipzig, C. Schmidl). Von allen voranstehenden Stücken technisch und geistig leichteren Genres greift nur das zuletzt angeführte von Luigi d'Ambroise in das Gebiet des Virtuosenhaften über mit allen Kunststücken desselben: Flageolets, Pizzikatos in der linken Hand usw.

Als vorbereitend für das Künstlertum auf der Violine empfehlen sich die ebenfalls bei J. H. Zimmermann in Leipzig erschienenen „30 Künstler-Etüden" von Moritz Köhler op. 62 (komplett in einem Bande M. 4,50 netto). Schon der Titel besagt was diese Studien bezwecken. Es bleibt daher nur zu konstatieren, dass sie ihren Zweck in echt künstlerischer Weise vollständig erfüllen.

Vortragsstücke

a) für Viola und Pianoforte

Die wohlbekannte und vielgespielte, von echt künstlerischem Geiste durchdrungene Romanze von Max Bruch op. 85 (dem Solobratschisten der Grossen Oper und der Conservatoire-Concerte zugeeignet), hat eine höchst dankenswerte Bereicherung der Bratschenliteratur herbeigeführt, für welche alle Solobratschisten gewiss sehr dankbar sein werden. (Mainz, B. Schott's Söhne. M. 2,—).

b) für Cello und Klavier

Noch einmal (vergleiche das über das Konzert für zwei Solokontrabässe von Czerny Gesagte) dringen wir in die tiefere Region der Tonwelt ein, und zwar in drei kurzen, recht netten leichten Stücken: Melodie, Neckerei, Leid und Freud (à 80 Pfg., Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann).

Zum Schlusse liegen uns nun nur noch fünf, im Steingräberschen Verlage in Leipzig erschienene, von Marteau revidierte klassische Werke in neuer schöner Ausgabe vor: Violinkonzert von Mendelssohn op. 64, E moll (M. 2,20), Erstes Konzert in B dur (M. 2,—), Konzert Nr. 2 D dur (M. 1,80) von Mozart; Konzert A moll (M. 1,80), Konzert E dur (M. 1,80) von Joh. Seb. Bach. Mögen diese herrlichen Werke auch stets herrliche Ausführung und geneigte Zuhörer finden, dies der aufrichtige Wunsch des Schreibers dieser Zeilen.

Prof. A. Tottmann

Motette in der Thomaskirche

Gründonnerstag, den 4. April, Nachmittag $^1/_2$2 Uhr

Gustav Schreck: Wer glaubt unserer Predigt, für Solo, Chor, Blasorchester und Orgel. Joh. Schicht: Wir drücken dir die Augen zu.

Sonnabend, den 6. April, Nachmittag $^1/_2$2 Uhr

J. S. Bach: Brich entzwei, mein armes Herze. G. P. da Palestrina: Improperia: Popule meus. G. Schreck: Passionsgesang: Wir danken dir, Herr Jesu Christ. J. S. Bach: Auf Ostern.

Der vorliegenden Nummer liegt ein **Prospekt** des Musikalien-Verlages B. Schott's Söhne in Mainz bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen. Er betrifft die neue wohlfeile Ausgabe der vollständigen Klavierauszüge der daselbst erschienenen Werke Richard Wagners.

Die nächste Nummer erscheint am 11. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 8. April eintreffen.

Bekanntmachung.

Das Organistenamt an der hies. St. Jakobikirche

kommt am **30. April 1912** zur Erledigung.

Der Anfangsgehalt beträgt 3000 M. und steigt durch 4 nach je 3 Jahren zu gewährenden Zulagen von je 250 M. bis zum Höchstgehalte von 4000 M. Bewerbungen sind unter Beifügung der erforderlichen Zeugnisse über die musikalische Ausbildung, eines Lebenslaufes und eines Taufzeugnisses

bis zum 18. April d. J.

bei der unterzeichneten Kollaturbehörde einzureichen.

Chemnitz, den 27. März 1912.

Der Rat der Stadt Chemnitz.
Dr. Hübschmann, Bürgermeister.

In der Königlichen Kapelle ist eine **Konzertmeister-Stelle** demnächst zu besetzen. Probespiel am 10. April 1912.

Bewerber wollen Gesuche alsbald, spätestens aber bis zum 8. April 1912, an die General-Intendantur der Königliche Schauspiele **Berlin,** Dorotheenstr. 3 einreichen. Reisekosten werden nicht vergütet.

In der Königlichen Kapelle ist zum 15. August 1912 eine **Harfenisten-Stelle (Hilfskammermusiker)** zu besetzen. Bewerber wollen **Gesuche bis** zum **20. April 1912** an die General-Intendantur der Königlichen Schauspiele **Berlin,** N.W. 7, Dorotheenstrasse 3 einreichen. Der Termin des Probespiels wird alsdann mitgeteilt werden. Reisekosten werden nicht vergütet.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 15

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 11. April 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Berliner Krisen

Von **H. W. Draber**

Die Nachricht vom Rücktritt Oskar Frieds von der Leitung der Gesellschaft der Musikfreunde kommt nicht so überraschend wie es für den Fernerstehenden den Anschein hat. Der Zweck der vor fünf Jahren gegründeten Gesellschaft war statutengemäss die Aufführung von unbekannten, vernachlässigten oder aus allerlei Gründen schwierig herauszubringenden Werken, was selbstverständlich von vornherein eine Deckung der Kosten ausschloss. Solange Fried reiche Musikfreunde fand, die die Defizits ausglichen, wurde die Tendenz des Vereins aufrecht erhalten. Als aber in der vierten Saison die Konzertdirektion Leonard das Risiko übernahm, wurde durch diese der Vorstand bewogen, auch Programme einzuschalten, die auf Kassenerfolge angelegt waren. Dagegen protestierte Fried unter Hinweis auf die Statuten, doch hoffte er noch immer, wieder auf die Richtlinien der Gesellschaft zurückzukommen. Als nun in letzter Zeit der Vorschlag gemacht wurde, Fritz Steinbach zur Leitung klassischer Konzerte herbeizuziehen und Fried nur die modernen zu überlassen, wies Fried diese Zumutung zurück und machte, nicht mit Unrecht, auf die vielen anderen in Berlin stattfindenden Konzerte aufmerksam, in denen das klassische Repertoire weitgehend gepflegt wird, während für moderne Komponisten, die nicht gerade gewissen einflussreichen Richtungen angehören, noch immer kein ständiger Platz vorhanden ist, an dem sie ihre Arbeiten vor die Öffentlichkeit bringen können. Da nun Fried von anderer Seite ein Angebot erhielt, das ihm sechs Sinfoniekonzerte mit Programmen seiner Wahl garantiert, nahm er kurz entschlossen an. Ein Engagement Steinbachs, das, wie von der Konzertdirektion Leonard mitgeteilt wird, vor dem Abschluss steht, ist jedoch ohne weiteres noch nicht möglich, weil die Gesellschaft der Musikfreunde noch einen Kontrakt mit dem Dirigenten Iwan Fröbe hat, der für den Fall von Frieds Behinderung oder Rücktritt zunächst in Frage kommt. Fröbe wird seine Ansprüche auf alle Fälle geltend machen. Durch den Rücktritt Frieds wird aber auch die Existenz der Gesellschaft ernstlich in Frage gestellt, weil die meisten Mitglieder persönliche Freunde und Verehrer von ihm sind, die höchstwahrscheinlich mit zu den neuen Konzerten übergehen werden, und die mit ziemlicher Sicherheit in der kommenden Generalversammlung gegen ein Engagement Steinbachs protestieren werden, weil unter diesem die Tendenz der Gesellschaft nicht mehr aufrecht zu halten ist.

Eine weitere Krisis gibt es in der Kurfürstenoper. Was dort eigentlich los ist, ist schwer zu sagen, da zwischen den von Direktor Moris' Seite ausgehenden Nachrichten und den „die Leitung" und „Bureauchef Artur Günsberg" gezeichneten allerlei Widersprüche bestehen, die man unter Aufbietung aller Logik nicht in Zusammenhang briugen kann. Moris, der kürzlich infolge eines Sturzes eine leichte Gehirnerschütterung erlitten hat, lässt durch seine Ärzte erklären, dass er in einigen Tagen die Führung der Geschäfte wieder wird übernehmen können. Die angeführte „Leitung" hingegen gibt die Pläne für den Rest der Saison bekannt und teilt mit, dass für die nächsten Novitäten Dr. Schmieden, der frühere Direktor des Neuen Theaters, die Inszenierungen übernommen habe. Nun ist es ein offenes Geheimnis, dass die finanziellen Resultate der Oper sehr wenig ermutigend sind, und da im Herbst die Charlottenburger Oper, die von der Stadt erhebliche finanzielle Subventionen erhält, eröffnet wird, wird man wohl mit der Vermutung, dass aus der Kurfürstenoper eine Schauspielbühne unter der Leitung von Dr. Schmieden werden soll, nicht weit von dem zukünftigen Schicksal das Hauses entfernt sein. Die Hoffnungen auf ausserordentliche künstlerische Resultate, von denen man sich die Existenzfähigkeit der Kurfürstenoper in erster Linie versprach, sind nicht verwirklicht worden, so dass mit der Eröffnung der Oper in Charlottenburg sehr wahrscheinlich die Kurfürstenoper ihren Todesstoss erhalten würde. Da mögen denn die Eigentümer zu dem Entschluss gekommen sein, lieber vor Eintritt einer öffentlichen Katastrophe eine einschneidende Änderung vorzunehmen.

Und auch im Blüthnerorchester hat es Stürme gegeben. Der bisherige Vorstand, der sich um das Emporkommen der Vereinigung enschieden sehr grosse Verdienste erworben hat, aber auch den Mitgliedern gegenüber immer häufiger mit rigoroser Strenge vorgegangen ist, wurde nicht wieder gewählt. Sodann erleidet das Orchester durch den Übertritt einer Anzahl erster Kräfte in das Orchester der Charlottenburger Oper empfindliche Lücken, die bei der Spärlichkeit guter, umfassend routinierter Musiker nicht ohne Bedenklichkeit sind. Das Blüthnerorchester hängt, wie jedes andere in Berlin, in erster Linie von der zuverlässigen Repertoirekenntnis seiner Mitglieder ab, und dieses grosse Repertoire kann ein Orchestermusiker beinahe nur in dem Konzerttrubel von Berlin kennen lernen, wo

ausser fast allen üblichen Werken noch alljährlich eine grosse Anzahl Novitäten hinzukommt, die mit nur wenigen Proben einstudiert werden und darum eine sehr geschärfte Intelligenz jedes Einzelnen verlangen, wie sie eigentlich nur durch Sesshaftigkeit in einem derartigen Orchester erworben werden kann. Nun, hoffentlich gelingt es der fleissigen und erfreulich erfolgreichen Organisation, die Lücken nicht nur gut, sondern womöglich noch verbessert auszufüllen.



Lina Ramann †

Ein Nachruf von **August Stradal**

Wenn ein Genie stirbt, so erblicken seine Anhänger nicht nur in seinen Werken, sondern auch in dem Kreise seiner Jünger ein Vermächtnis; denn in dieser meist kleinen Anzahl seiner Getreuen, aus welcher seine Individualität einigermaßen zum Ausdruck kommt, scheint sein Geist weiter zu leben und sich der Welt weiter mitzuteilen.

Lina Ramann gehörte zu dem engsten Kreise, der Franz Liszts Genius umgab, und wehmütig sehen wir mit ihr wieder ein Leben aus der sich rasch lichtenden Schar scheiden, welches ganz und gar dem Schaffen und Wirken im Geiste des grossen und viel verkannten Meisters geweiht war.

Lina Ramann wurde am 24. Juni 1833 in Mainstockheim geboren und widmete sich schon in früher Kindheit der Musik. Nach verschiedenem Unterricht kam sie nach Leipzig, wo ihr das Haus Franz Brendels zum künstlerischen Heim wurde. Von der Gattin Brendels im Klavierspiel unterrichtet, erwarb sie durch den Umgang mit dem Fortschrittsmann Brendel, der schon 1834 die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" übernommen hatte, das Fundament für ihre literarischen Arbeiten. Schon 1859 hatte Brendel die Broschüre „F. Liszt als Symhoniker" veröffentlicht, welche nachhaltigen Einfluss auf Lina Ramann ausübte.

Noch in jungen Jahren kam sie nach Weimar zu Liszt, von dessen Werken sie so durchdrungen und erfüllt war, daß sie bestimmend auf ihr ganzes Dasein wirkten. Nachdem sie Liszts Unterricht einige Jahre genossen, wirkte sie als Musikpädagogin in Gera, einige Jahre in Amerika (Chicago), dann wieder in Deutschland, in Glückstadt. Von hier trieben sie jedoch die Schrecken des Schleswig-Holsteinischen Krieges zur Flucht, auf welcher sie sich den Keim zu einem Leiden holte, welches ihr ganzes, ferneres Dasein trübte.

1865 gründete sie mit der ausgezeichneten Pädagogin Ida Volkmann in Nürnberg eine Musikschule, welche sie auf wahrhaft künstlerische Höhe erhob, indem sie hier nach den Lehren ihres Meisters wirkte. Nachdem sie 25 Jahre die Kunstanstalt segensreich geleitet hatte, übersiedelte sie, mit zunehmender Kränklichkeit, nach München, wo sie sich einer stillen schriftstellerischen Tätigkeit und nur noch in Einzelfällen dem Unterrichte widmete. Ihrem reichen und verdienstvollen Wirken machte nun am 30. März der Tod ein jähes Ende, welches man, trotz ihrer Kränklichkeit, in diesem Momente noch nicht erwartet hatte.

Wer Lina Ramanns von einem männlich starken Geiste getragenes Schaffen ganz gekannt, mußte von Erstaunen und Bewunderung erfüllt werden, zu welcher enormen Leistungsfähigkeit ein eiserner Wille einen schwachen, gebrechlichen Körper bis ins hohe Alter zwingen konnte. Vor und neben der großen Lisztbiographie „Liszt als Künstler und Mensch" (3 Bände Breitkopf & Härtel), ihrem eigentlichen Lebenswerke, welches sie gewissermassen auch als ihren Lebenszweck ansah, schrieb sie nachdem sie bereits in Glückstadt viele Aufsätze für die Hamburger „Jahreszeiten" verfasst hatte, noch kleinere Broschüren mit grösster, sachlicher Vertiefung und hohem Ernst, so über „Liszts Oratorium Christus", „Liszt als Psalmensänger" und übersetzte ins Deutsche die sämtlichen Schriften Liszts. Zugleich verfasste sie die ausgezeichneten Klavierstudienwerke: „Erste Klasse des Klavierspiels", „Grundriss der Technik des Klavierspieles" und „Allgemeine Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend". In diesen musiktechnischen und theoretischen Werken wandelte sie die Bahnen Liszts so, dass wir die technischen Studien Ramanns als Vorläufer der grossen „Technischen Studien" Liszts, die erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden, betrachten können. Liszt empfahl auch durch ein sehr warmes Vorwort Ramanns „Technische Studien".

War die Studie über „Christus" schon 1874 erschienen, also zu einer Zeit, wo die Würdigung des Komponisten Liszt noch unter dem Gefrierpunkt stand, so erschien die Studie „Liszt als Psalmensänger" bald nach Liszts Tode. Beide Werke, ebenso wie die grosse Biographie hatten unter den Angriffen der Lisztfeinde lange Jahre hindurch zu leiden, was aber Lina Ramann nicht hinderte, im Geiste Liszts weiter zu schaffen; denn die Worte Liszts, die er der Apotheose seiner sinfonischen Dichtung „Die Ideale" beifügte: „das Festhalten und die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck" — leiteten sie als Grundsatz durch ihr ganzes Leben.

Schwer war es, Liszts Schriften ins Deutsche zu übertragen. Die Sprache Victor Hugos, welche Liszt schreibt, ist voll transzendentalen Inhaltes. Hier den speziell nur französisch gedachten Wendungen zu folgen, sie für unser deutsches Fühlen sprachgerecht zu machen, dazu gehörte ein angeborenes Talent des geistigen Übertragens, welches L. Ramann ureigen war.

In der Stille des Nürnberger Lebens, umgeben von einer grossen, mittelalterlichen Kultur der Poesie und der bildenden Künste, in der Stadt der Meistersinger, in welcher es klingt wie aus fernen Zeiten, ungestört und fern dem Rauschen und Treiben der Großstadt, schuf sie in ihrer grossen Lisztbiographie ein Denkmal des Meisters, an welchem die nachfolgenden Biographen nur wenig ändern konnten. Hauptsächlich dieses Werk hat ihren Ruf begründet und ihren Namen unzertrennlich mit dem Liszts verbunden. Die vorher gechriebenen biographischen Werke, welche Schilling und Pohl über Liszt schrieben, sind geringen Umfanges und reichen nicht bis zu Liszts Tode. Da L. Ramann oft nach Weimar kam und auch Liszt sie oft in Nürnberg besuchte und bei diesen Besuchen ihr Liszt in jeder Beziehung Aufschluss über sein Leben und seine Werke gab, so müssen wir L. Ramanns Werk in erster Linie Vertrauen entgegenbringen, da sie an Authentizität alle andern Biographien übertrifft. Auch in Rom hielt sich L. Ramann ein halbes Jahr auf, wo sie täglich in der via Bebuino die Fürstin Wittgenstein besuchte und von dieser auch über Liszts Leben und Fühlen instruiert wurde. So erscheint die Ramannsche Biographie beinahe

als eine Autobiographie Liszts und der Fürstin. So gewinnbringend dieses vielleicht für das Werk war, so hatte es doch einen kleinen Nachteil, indem manches der äusseren Lebensschicksale Liszts zu sehr durch die Brille der Fürstin Wittgenstein gesehen wurde und manche Kapitel (Gräfin d'Agoult usw.) etwas rektifiziert werden müssen. Das sind aber nur kleine Schwächen.

Bedenkt man, dass das Ramannsche Werk das erste grössere biographische Werk über Liszt ist, so wird man staunen darüber, wie es möglich war, gleich das erste Werk so sicher und so wahrheitsgetreu zu schreiben. Bedenkt man ferner, dass damals noch nicht der gesamte Briefwechsel Liszts veröffentlicht war, also noch grösstenteils diese wichtigen Dokumente fehlten, so wird die Bewunderung für das Schaffen Lina Ramanns noch grösser. Man hat ihr einst vorgeworfen, dass sie zu begeistert über den Menschen und Komponisten Liszt geschrieben. Jetzt, wo der gesamte Briefwechsel aufliegt, welcher Liszt tatsächlich in der Gestalt eines der grössten und edelsten Menschen, die je auf Erden wandelten, zeigt, jetzt wo die Lisztjubelfeiern all die Schmach und Schande wieder gut machen, die man einst dem Meister antat, wird wohl niemand mehr sich erdreisten können, L. Ramann übergrosse Begeisterung vorzuwerfen, ohne sich selbst den Vorwurf der Unwissenheit und Talentlosigkeit zuzuziehen.

Obgleich infolge ihrer Kränklichkeit nicht selbst Virtuosin in des Wortes eigentlichem Sinne, war sie doch Musikerin par excellence. Alles erfasste sie vom Standpunkte des Vollblutmusikers. Mit eiserner Willenskraft hatte sie die musikalische Gesamtliteratur sich zu eigen gemacht, wobei sie tatsächlich sämtliche Werke Liszts beherrschte, so dass sie auch als Autorität bei Interpretation Lisztscher Werke galt. Zurzeit, als noch manche Jünger die Werke des letzten Liszt nicht verstanden, hatte sie die geschichtlich künstlerische Notwendigkeit dieses letzten Liszt begriffen und analysiert.

In München schuf sie ihr letztes Werk, das „Liszt-Pädagogium“, von welchem leider nur 5 Hefte erschienen sind. Mit Unterstützung von Prof. Berthold Kellermann, Aug. Göllerich, Heinrich Porges, Ida Volkmann, Frau Prof. Auguste Rennebaum und meiner Wenigkeit gab sie in diesen Heften alles wieder, was Liszt beim Unterricht sagte, und ergänzte diese Bemerkungen Liszts durch eigene Wahrnehmungen. Tief ist zu bedauern, dass an den Konservatorien dieses Werk noch so wenig benutzt wird, da es einesteils Kommentare zu den „Funerailles“, „Benediction de Dieu“, „Variationen über Weinen und Klagen“, „Konsolations“, „H moll-Sonate“, „Berceuse“, „Ricordanza“ usw. und auch Bemerkungen zu den so selten gespielten Werken der letzten Periode „Ave maris stella“, „En Rêve“, „Mosonyis Grabgeleite“, usw. bringt. Die grosse Begeisterung für Liszt liess Ramann nicht ungerecht werden gegen andere Meister, und auch die nach Liszt Schaffenden erregten ihr grosses Interesse. So schrieb sie mir nach der ersten Aufführung von „Ein Heldenleben“ von R. Strauss: „Seine musikalische Autobiographie zählt zu dem Interessantesten, Seltsamsten und bezüglich der Technik kompositionell und instrumentalistisch zu dem Bedeutendsten der Zeit“.

Wie ihr musikalisches Fühlen und Denken grosszügig war, so beurteilte sie auch vom menschlichen Standpunkte Alles nach edlen, grossen Motiven, das Kleinliche hassend.

Treue Schüler trauern an ihrem Sarge: Prof. B. Kellermann, August Scharrer, Ina Löhner, Frau Prof. Auguste Rennebaum und Erica von Binzer, welch' letztere von Frl. Volkmann und L. Ramann unterrichtet wurde und auf ihren letzten Konzertreisen Liszts „En Rêve“ und „Mosonyis Grabgeleit“, also Werke des letzten, transzendentalen Liszt mit grossem Erfolge spielte. Über „En Rêve“ schrieb Ramann in ihrer Liszt-Biographie: „En Rêve gleicht tonal und geistig einem Verschweben körperlichen Seins“.

Während der Sarg mit dem Leichnam Lina Ramanns jene stillen Räume verliess, in welchen sie so viel zu Ehren Liszts geschaffen hatte, spielte Frl. von Binzer „En Rêve“, der Lisztgetreuen das treueste Geleite gebend.

Als ich die Todesnachricht der lieben Freundin und Gönnerin erhielt, musste ich an das wunderbare Lied Liszts denken, dem Verse von Hoffmann von Fallersleben zugrunde liegen und welches wie kaum ein zweites des Scheidens Schmerz ausdrückt:

„Ist Alles nur ein Kommen und Gehen,
Ein Scheiden mehr als Wiedersehen!
Wir freu'n uns, hoffen und leiden —
Und müssen endlich scheiden!“



Londoner Spaziergänge

Mascagni und seine „Bauernehre“ im Hippodrome — Rubinsteins „Dämon“ im Colliseum — Leo Fall als Dirigent — Hammerstein als Komponist

Ich glaube kaum, dass Pietro Mascagni eine Ahnung davon hat, wie berühmt er plötzlich geworden ist. Fast will es uns bedünken, als finge diese plötzliche Berühmtheit an, etwas unheimlich für ihn zu werden. Die leidige Manie der Londoner Autographensammler — zumeist aus Damen einer unbestimmten Klasse bestehend — hat ihn manche unkomfortable Stunde gekostet. Und als ihn einer seiner besorgten Freunde hier, die sich in nicht unbedeutender Zahl herumtreiben, frug, weshalb er eine derartig aufgeregte Disposition zeigte, antwortete er mit einem leichten Seufzer: „Freund, in Italien hat man von derlei, was ich hier täglich erlebe, keine Ahnung. Ich glaube die Londoner sind einfach vernarrt in mich!“ Das klingt ja am Ende ziemlich beruhigend für einen verhältnismässig noch jungen Komponisten. — Allerdings müssen wir betonen, dass wir hier nicht von der allgemeinen Berühmtheit der italienischen Komponisten sprechen wollen und daher bloss auf seine spezielle Londoner Berühmtheit hinweisen wollen. London ist in bezug auf Star-Kreierung einfach einzig. Wenn die sogenannten musikalischen Massen sich geeinigt haben, dass der Held des Tages kreiert werden muss, dann wehe dem auserkorenen Liebling. Man sinnt auf alle möglichen Unannehmlichkeiten, die man dem Liebling des Tages zufügen kann. Es versammeln sich beim Bühneneingang Hunderte — auch junge Männer, die, in einem Anfall den Maestro begrüssen zu wollen, einfach ihre Arme ausgestreckt halten, damit der ahnungslose Liebling den historisch zu werdenden Händedruck leiste. Dann drängen Damen, jung und alt sich heran. Ein Wald von Autographenbüchern wird sichtbar. Die lächelnden Mienen, der scheinbar schüchterne Gesichtsausdruck der jungen, älteren und alten Engländerin verzerrt sich. Sie alle haben geduldig gewartet, und nun bekommen sie statt des erhofften Autographs bloss ein flüchtiges Lächeln von ihrem Liebling. In Begleitung eines Stabes von Freunden drängt sich Mascagni durch die Massen und „erreicht mit Müh' und Not“ den ersehnten Wagen! Er atmet schwer auf. Die Massen senden ihm ihre stentorischen Hurras nach — und ein letzter Blick für unsern Tageshelden, der alsbald in eine Strasse einbiegt, die nach dem Savoy Hotel führt, wo Komponist und Kumpane sich nach schwerer Arbeit gütlich tun! So ungefähr hat Mascagni sein vierwöchiges Londoner Leben genossen. In seinen kühnsten Voraussetzungen hat er nicht zu denken vermocht, dass seine „Rusticana“ einstmals so viel musikalischen Staub aufwirbeln würde. Doch in London muss heute nur ein Vaudeville-Magnat wollen, und

über Nacht wird sich das scheinbar Unglaublichste von selbst verstehen. Mascagni wurde für die in London scheinbare Kleinigkeit von zweitausend Pfund Sterlinge per Woche engagiert, um durch vier Wochen täglich zweimal seine „Bauernehre“ zu dirigieren. Um dieses Wagestück möglich zu machen, wurden drei Vollbesetzungen der Oper engagiert, mit einem Subdirigenten, Chormeister und einem sechzig Personen zählenden Chor. Das Orchester wurde auf 75 Mann verstärkt. Subdirigent und Chormeister kamen vier Wochen vor dem Ereignis der „Ersten — Aufführung“ nach London, um Orchester und Chor gehörig zu drillen. Um die Sache möglichst pikant und naturwahr zu machen, stellte sich alsbald heraus, dass der Herr Subdirigent nicht der allgemeinen Klasse von Musikgrobianen angehört. Als man allenthalben dagegen demonstrierte und ungezählte Beschwerden laut wurden, lachte sich unser schlauer Subdirigent ins Fäustchen und verteidigte sich, indem er ausrief: „Das mache ich ja absichtlich, damit ich Chor und Orchester an des Maestros „Eigenarten“ gewöhne, die ich ihm in unauffälligster Weise seit Jahren, gelegentlich hunderten von Opernproben abgelauscht habe“. — Das Schlimme an der Sache ist jedoch, dass Mascagnis loyaler Subdirigent inzwischen auch fast berühmt geworden ist. So kann selbst ein Subdirigent seinem Schicksale nicht entgehen. Die Reklame feiert um solche Zeit förmliche Orgien. Monstre-Plakate laden Opernfreunde ein, sich im Hippodrome zu versammeln, um das „mehr als berühmt gewordene Intermezzo“ zu hören, das jetzt ganz den Intentionen des Komponisten entsprechend exekutiert wird! Diese plakatierte Offenbarung verfehlt ihre Wirkung nicht. Jetzt ist es nicht mehr die Oper, sondern das „mehr als berühmt gewordene Intermezzo“, das die Tausende und Abertausende nach dem Hippodrome lockt. Und auf diese Weise hat London in vier Wochen 48 „Cavalleria rusticana“-Aufführungen mit drei verschiedenen Besetzungen genossen.

Dass Anton Rubinstein, der unvergessliche grosse Pianist, der grösste Gegner von Anton Rubinstein dem Opernkomponisten war, zeigte sich wieder einmal am deutlichsten gelegentlich der durch acht Wochen täglich zweimal aufgeführten abbreviierten Oper „Der Dämon“. Das klang alles so leer, so armselig, die Orchestrierung so dünn, so unzulänglich, als hätte sich ein Amateur im Opernstil versucht. Die Companie, die aus Russland kam und russisch sang, stand auf dem Niveau der Oper und ihrer Beschaffenheit. Die Sopranistin, mit einem unstet flackernden Sopran, der einem das einstmals modern gewesene Tremolando ins Gedächtnis rief, hätte ganz ruhig in Russland bleiben dürfen. Ein lebhaft meckernder lyrischer Tenor, der sich das Reinsingen abzugewöhnen schien, war nicht darnach angetan, das Prestige des „Dämon“ zu heben. Und der Dämon selbst! — Nun, es muss auch ungeschriebene Kritiken geben! — Die ganze Aufführung gehörte eher in die Spelunke eines russischen Dorfes als in eine unserer ersten Londoner Varietébühnen.

Dagegen hatten wir im gleichen Hause — dem Colliseum — einen anderen und dazu höchst interessanten Fall. Er hiess Leo. Die Direktion berief ihn nach London, um seine Kunst und sein Talent dort glänzen zu lassen, wo er die geringste Chance hatte, als Star zu scheinen. Er sollte bloss dirigieren. Ein aus ungefähr 45 Mann zusammengetrommeltes Orchester, bestehend aus Wiener Theatermusikern, sollte dazu dienen, Leo Falls Talent zu demonstrieren. Ich für meinen Teil würde nicht zugeben, dass der Komponist Fall mit dem Dirigenten Fall in einem Atem genannt werde. Der Erstere ist originell und hochbegabt, der Letztere konventionell und alltäglich. Und wenn Fall wirklich einmal kommt, um „persönlich“ zu dirigieren, dann soll man ihm ein starkes Orchester zur Verfügung stellen und statt eines „Divertissements“ sollte er etwa eine neue grössere Komposition aufführen. Diesmal brachte er einen reizenden kleinen Walzer mit, der in Form der französischen Valse lente gleicht. Fall nennt ihn „London Ladies“, wahrscheinlich in einem Anfall von Schmeichelei. Wohl gemahnt die Dirigierweise Leo Falls hier und da an Johann Strauss; allein selbst der gefeierte Walzerkönig konnte kaum jemals ein Dirigentenkönig genannt werden. Freilich geschehen derlei Gastdirigierungen bloss, um den Gaumen der Sensationssüchtigen zu befeuchten. Das gleiche Orchester wurde Wochen vorher von Oscar Straus und dann von dem Berliner Paul Lincke dirigiert. Jeder dieser Dirigenten führte bloss eigene Kompositionen auf. Jedenfalls ein Selbstkitzel oder Egoismus, der nicht nachahmenswert erscheint. Als Entschuldigung könnte man diesfällig gelten lassen, dass auch diese Komponisten, gleich ihrem italienischen Kollegen Mascagni, „inzwischen“ berühmt geworden sind. Und berühmten Männern verzeiht man ja gern so manches.

Jeder von uns weiss, wie gefährlich es ist „den Leu zu wecken“. Doch wer hätte jemals gedacht, wie gefährlich es andererseits auch ist, die komponierenden Instinkte von Oscar Hammerstein zu wecken! In einem der letzten Sonntagskonzerte im London Opera House spielte der holländische Veteran-Cellist August van Biene zwei Stücke eigener Komposition: „Andante religioso“ und „Valse sentimentale“. Das grosse Haus am Kingsway war zur Sammelstätte von holländischen Enthusiasten geworden, die sich in bedeutender Anzahl einfanden. Man weiss aus Erfahrung, was musikalische Landsleute im Stande sind. Die Folge davon war ein unausweichliches Encore. Bevor jedoch van Biene sich zu einem Encore entschloss, hielt er eine kleine Ansprache. (Er war immer ein begeisterter Anhänger von Hans von Bülow.) Er sagte ungefähr: „Als ich das letzte Mal in Amerika war, genoss ich die grosse Auszeichnung, dass Herr Hammerstein ein Cellostück für mich komponierte und es mir sogar auch widmete. Dieses Stück werde ich Ihnen als Encore spielen.“ Viele der Leute ahnten nichts Böses und das Hammersteinsche Cellostück wurde sogar mit Akklamation aufgenommen. Manche wunderten sich bloss, dass ein so praktischer Mensch wie Hammerstein für ein Instrument schreiben sollte, wo er mit drei Schlüsseln zu rechnen hat, während wenn er, sagen wir ein Flötensolo anstatt dessen komponiert hätte, er jedenfalls bloss mit einem Schlüssel zu tun gehabt hätte. Doch hier erfuhr man zugleich auch, dass Hammerstein sich nicht begnügte, sich einen Namen als Cellokomponist bloss zu machen. Er hat angeblich drei Opern geschrieben, die alle in Amerika aufgeführt wurden. Ob diese Tonschöpfungen jemals das Licht des London Opera House erblicken werden! Wer könnte das vorhersagen! Am Ende siegt ja bei Oscar Hammerstein immer sein starkes Impresariogewissen!

S. K. Kordy

Rundschau

Konzerte

Detmold

Nicht weniger als vier Gesangvereine wetteifern in unserer kleinen Residenz und überbieten sich gegenseitig, dem musikbegeisterten Publikum auserwählte Genüsse vorzusetzen, alles mögliche, wenn man bedenkt, dass daneben eine ständige Oper gepflegt wird und Detmold nur 15000 Einwohner hat! An der Spitze steht der Oratorienverein, dessen Leitung in Händen Professor August Wewelers liegt und der eine herrliche Aufführung von Händels „Josua“ mit den Herren Kammersänger Moest-Hannover und Kohmann-Frankfurt a. M. brachte. Die Damen traten neben den eben genannten Künstlern wesentlich zurück. Der Chor war klangschön und sangesfroh bei der Sache. Unter Chormeister Clemens Grossjohann gab der Männerchor erstmals den „Trompeter von Säckingen“ mit Herrn Willi Rütten-Düsseldorf, einem Interesse erweckenden Bariton mit herrlich weicher Stimme — und dann ein schön verlaufenes Künstlerkonzert, wobei der grosse Männerchor ganz hervorragend und gewaltig zu wirken wusste. Der Frohsinn unter Konzertmeister Barkhausen-Bielefeld und die Liedertafel unter Lehrer Heumann wussten mit ihren Winterkonzerten ebenfalls reges Interesse zu erwecken. Wären noch einige Liederabende zu erwähnen (von Mitgliedern der Oper und auswärtigen Künstlern veranstaltet); Alles in Allem: Viel — doch gute Musik! Nun steht zum 1. Juni das Lippische Musikfest bevor, das dem Gedächtnis Haydns geweiht ist.

D. Eichhöfer

Giessen

Der Konzertverein hat am 25. Februar seine Wintersaison mit einem musikalischen Ereignis beschlossen, welches im musikalischen Leben unserer Universitätsstadt einen Markstein bildet — einer Aufführung von Richard Wagners Parsifalszenen (Vorspiel, Verwandlungsmusik und Schluss des ersten Aufzuges, Karfreitagszauber, Schluss des dritten Aufzuges). Herr Professor Trautmann hatte die Aufführung gut vorbereitet und die noch schwierigere Aufgabe, in dem für Choraufführungen

akustisch leider unzulänglichen Theater, dessen schmale Bühne nur die gefährliche Aufstellung in die Tiefe zulässt, das Werk aufzuführen, doch noch mit erstaunlicher Sicherheit und zur vollen Zufriedenheit gelöst. Um die Soli machten sich die Herren Hofopernsänger Seidler und Geisse Winkel aus Wiesbaden und Herr Schuller aus Frankfurt a. M. recht verdient. Trotz der Unzulänglichkeiten des sonst so schönen Theaters gerade für Choraufführungen hat die Aufführung einen tiefen, nachhaltigen Eindruck bei allen hinterlassen, so dass der Beifall im ausverkauften Hause fast nicht enden wollte. Besonders das Orchester (die auf 65 Mann verstärkte Palmengartenkapelle aus Frankfurt a. M.) bot unter der feinsinnigen Leitung Trautmanns eine erstaunliche Leistung, während bei dem wohl geschulten Chor (verstärkter Akademischer Gesangverein) die mangelhaften akustischen Verhältnisse die von einem Konzertsaal her gewohnte Kraftentwicklung vielleicht doch vermissen liessen, während anderseits die Pianostellen sehr gut gelangen. Bildete dieses Konzert den glanzvollen Abschluss der Saison, so darf über die vorhergehenden Konzerte ein gleich günstiges Urteil gefällt werden. Im Konzert der Meininger Hofkapelle unter Leitung von Hofrat M. Reger fanden die vierte Brahmssche Sinfonie, Schuberts Ballettmusik, ferner die Lustspielouvertüre und die Hillervariationen des Dirigenten, welche von dem Orchester trefflich wiedergegeben wurden, starken Beifall. Von den übrigen Konzerten verdienen noch zwei erwähnt zu werden, die in musikalischer Hinsicht Bedeutungsvolles boten: der 2. Kammermusikabend der Herren Prof. Trautmann, Rebner und Hegar (Frankfurt), welcher klassische und moderne Literatur in abgeklärter Weise brachte. Den gesanglichen Teil vertrat Herr Hofopernsänger O. Semper (Darmstadt) mit vielem Geschmacke. Auch der Solistenabend am 28. Januar brachte auserlesene Kunstgenüsse auf gesanglichem wie instrumentalem Gebiete. Felix Senius und Frau Clara Senius-Erler-Berlin teilten sich in den Erfolg des Abends, der Perlen der Liedliteratur (Schubert, Schumann, Brahms u. a.) in wundervoller Ausführung bot. Den instrumentalen Teil des Programms bestritt Professor Georg Wille-Dresden (Cellosonate von Lochelli, Sarabande von Bach u. a.) Wille darf unbedenklich zu den allerersten Vertretern seines Faches gerechnet werden und setzte alles in helles Entzücken.

.....r

Karlsbad

Aus den kurörtlichen Ortsverhältnissen entspringend hat sich eine scharfe Zweiteilung der musikalischen Karlsbader Saison herausgebildet, welche getrennt durch den Eintritt der für März und im Oktober festgesetzten Ferien des städt. Orchesters in eine Sommer- und eine Wintersaison zerfällt. Dass der Weltkurort Karlsbad seinen vielen tausenden Sommergästen, welche aus aller Herrn Länder hier zusammenströmen, im Sommer gute Musik bietet, ist allgemein bekannt. Die Stadtgemeinde scheut keine Kosten, das Orchester ununterbrochen zu verbessern, das Archiv kontinuierlich mit den besten Werken zu bereichern. Es dürfte interessieren anzuführen, dass im Sommer an einem Tage bis zwanzig tägliche Konzerte der verschiedenen ständigen Kapellen stattfinden. Da das Karlsbader Publikum im Sommer nicht Zeit und Muse findet, die Konzerte zu besuchen, die Karlsbader Bevölkerung aber ein musikalisch hochstehendes Verständnis aufweist, musste Wert darauf gelegt werden, auch die Winterzeit in eine musikalische Saison umzuwandeln und seit einer Reihe von Jahren bilden die Philharmonischen Konzerte in Karlsbad den Treffpunkt aller musikfreundlichen Personen des nordwestlichen Böhmens. Im heurigen Winter wurden 5 philharmonische Konzerte gegeben, zu denen Künstler mit bedeutenden Namen verpflichtet waren. Die erste Veranstaltung stand im Zeichen einer Lisztfeier, bei welcher der Pianist Alfred Hoehn mit dem Es dur-Klavierkonzert brillierte. Neben anderen Lisztschen Werken enthielt das Programm die „Faust-Sinfonie“. Im zweiten Konzerte erschien Pablo Casals, der famose Cellist als Gast. Zur Erstaufführung kam Tschaikowskys „Manfred-Sinfonie“ und Fr. Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama“. Kammersänger Walter Soomer kam im dritten Konzerte, das als örtliche Orchesternovität Nicodés „Sinfonische Variationen“ enthielt. Ein nicht alltägliches Ereignis brachte das 4. Konzert mit der Aufführung Anton Bruckners „Vierter“. Die Sinfonie fand eine warme, herzliche Aufnahme. Als Solistin war in diesem Konzerte die Altistin Emmi Leisner erschienen. Das letzte diesjährige philharmonische Konzert krönte Mahlers „Vierte“. Neben ihr konnte sich Georg Schumanns aufjauchzende „Lebensfreude-Ouvertüre“ recht gut behaupten. Der Geiger Josef Szigeti, welcher das nicht gerade erstklassige Violinkonzert von Goldmark spielte, wurde bejubelt. Die Karlsbader kennen diesen Geiger von seinem ersten Auftreten in Karlsbad noch, als er — 11jährig — hier die ersten Gehversuche am Konzertpodium unternahm. Ausser den genannten Orchesterwerken, brachte die städtische Kapelle unter Herrn Musikdirektor Rob. Manzers tüchtiger Führung noch zu Gehör: u. a. Richard Straussens „Don Juan“ mit sehr beifälliger Aufnahme, Franz Liszts „Les Préludes“ Bruchstücke aus Rich. Wagnerschen Bühnenwerken und Griegs Suite „Aus Holbergs Zeit“. Die Karlsbader Kammermusik-Vereinigung stellte sich mit drei Konzertabenden ein. Neben Kammermusikwerken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Mendelssohn, stand Dohnanyis Erstlingswerk, das Quintett für Klavier, zwei Violinen, Bratsche und Cello auf dem Programme, das glänzend reproduziert, einen nachhaltigen Eindruck hinterliess.

M. Kaufmann

Leipzig

Das zehnte (letzte) Philharmonische Konzert des Windersteinorchesters fiel auf den Geburtstag Bismarcks, als dessen Huldigung es gedacht war. Der ganze Abend war festlich gestimmt: es galt, das Andenken an einen grossen Deutschen zu feiern. Das geschah in würdigster Weise: Beethovens Eroika, Straussens Heldenleben und Wagners Kaisermarsch. Dazwischen ein Intermezzo von Chorgesängen des vortrefflichen, vom kgl. Musikdirektor Gustav Wohlgemuth zielbewusst geleiteten Männerchores. Hier stellte das Geistliche, Grells Graduale „Gnädig und barmherzig“ für doppelten Chor (in der Bearbeitung von Schulz), wundervoll wiedergegeben, alles Andere in Schatten. Das Hauptinteresse galt jedoch den Orchesterwerken, die das Windersteinorchester und seinen Führer auf einer Höhe zeigten, die auf dem Gebiete der Philharmonischen Konzerte als die Krönung dieses Konzertwinters bezeichnet werden muss. Herr Prof. Winderstein wurde nach Gebühr gefeiert.

Ludwig Wüllners Liederabend, unter pianistischer Assistenz von Coenrad V. Bos, zeigte das bekannte Gesicht: einen ausverkauften Saal und eine hingerissene Zuhörerschaft. Der „Sänger ohne Stimme“ (wie töricht!) zog Alle in seinen Bann. Es gibt kaum noch einen zur Zeit, der auf dem Podium des Konzertsaales so echt spielt, wie Wüllner. Wildenbruch-Schillings „Hexenlied“ kann ergreifender nicht dargestellt werden. Das Merkwürdigste aber ist, dass Wüllner nicht nur sprechen und gestalten, sondern auch wirklich singen kann. Denn der „Sänger ohne Stimme“ ist nur unbeabsichtigte Reklame.

Die Leipziger wissen Wert und Bedeutung ihres Stadt- und Gewandhausorchesters nach Gebühr einzuschätzen. Die Hauptprobe und die Aufführung von Bachs Matthäuspassion, die (wie alljährlich) in der Thomaskirche zugunsten des Pensions-, Witwen- und Waisenfonds des Stadtorchesters gegeben wurden, waren ausverkauft. Zu gleichem Zwecke wird im Juni d. J. ein Konzert im Gewandhause unter Prof. Artur Nikischs Leitung stattfinden. Diese Voranzeige dürfte genügen, auch hier ein volles Haus zu sichern. Die berechtigte Liebe der Leipziger für ihr berühmtes Orchester lässt sogar vermuten, dass in diesem Falle eine Wiederholung nötig sein wird. In der von Herrn Professor Straube mit Umsicht und Sachkenntnis geleiteten Aufführung der Matthäuspassion bewährten sich das Orchester, abgesehen von einer bestürzenden Divergenz im allerersten Takte, und der durch Mitglieder des Lehrergesangvereins, den Thomanerchor, Schüler der Petrischule und der Oberrealschule verstärkte Bachverein aufs Beste. Der Gesamtkörper und sein Leiter zeigten die volle Vertrautheit mit der schwierigen Aufgabe. Von den Solisten sei in erster Linie der Evangelist des Herrn Rudolf Jäger (vom Leipziger Stadttheater) genannt. Durch starres Blatthineinsingen verdarb er sich einige Wirkungen, wusste aber sowohl durch die Frische und Kraft seines Organes wie durch lebendig charakteristischen Vortrag die traditionelle Eintönigkeit der bekanntesten Evangelisten sehr glücklich zu vermeiden. Noch mehr Unabhängigkeit im Vortrage, so haben wir in Jäger einen der berufensten Evangelisten. Nächst ihm sind die stimmlich frische und musikalisch sichere Sopranistin Tilia Hill und Herr Wolfgang Rosenthal als ein Bassist mit glänzenden Mitteln und hervorragendem Charakterisierungsvermögen hervorzuheben. Frau Grimm-Mittelmann, deren Leistung sonst gut war, litt am ererbten Übel der verschwommenen Altistinnenaussprache und Herr Alfred Stephani-Darmstadt sang einen Christus, der nur zuweilen, besonders am Anfang, weich und voll sanfter Milde war, während dann zumeist der „Hofopernsänger“ mit geschmacklos stilisierter Aussprache und übereifriger Charakterisierung mit ihm durchging.

♯

Prag

Im achten Konzert des Böhm. Kammermusikvereins führte der russische Komponist S. Tanejew mit dem Böhmischen Streichquartett sein neues Klavierquintett op. 30, ein mehr äusserlich effektvolles als tief empfundenes Werk, vor. Im dritten und vierten Konzert der zweiten Serie desselben Vereins haben wir zwei interessante Künstlernaturen kennen gelernt: der Pianist Alfred Cortot hat besonders durch eine von der üblichen Tradition abweichende, fein nuancierte Wiedergabe des „Carnaval" von Schumann Erfolg davongetragen; der Violinvirtuose Fr. Kreisler, ein temperamentvoller Musiker von leidenschaftlich erregtem Ton, ist namentlich in den alten Kompositionen des 18. Jahrhunderts hervorragend.

Die Orchestervereinigung mit ihrem Dirigenten Herrn Otokar Ostrčil hat in unserem Konzertleben bereits ihren guten Ruf. Ostrčil, der heute der beste Fibich- und J. B. Foerster-Dirigent sein dürfte, stellte diesmal sein Orchester vor zwei nicht leichte Aufgaben: Joh. S. Bachs 4. Suite in Ddur (in der Bearbeitung des Dirigenten) und Jos. B. Foersters 4. Sinfonie in Cmoll. Diese bedeutende heimische Sinfonie, deren musikalische Schönheiten durch die sehr gute Ausführung zum Vorschein kamen, verdient mehr Beachtung, als ihr bisher zuteil wurde.

Der Pensionsfond der Chor- und Orchestermitglieder des böhmischen Nationaltheaters wählte zu seinem Jahreskonzert diesmal die „Legende von der heiligen Elisabeth", zu deren Aufführung die Feier des 100. Geburtstages Liszts Anlass bot. Der Dirigent Herr Kapellmeister Zamrzla, die bewährten Solisten, Chöre und das Orchester des National-Theaters haben zu der Ausführung nach ihren besten Kräften beigetragen.

Die Umělecká Beseda (Künstler-Verein) veranstaltete einen Novitäten-Klavierabend, dessen Programm dem Pianisten V. Štěpán anvertraut wurde. Zu Gehör gelangten: Fr. Smetanas Klavierstück „Macbeth und die Hexen", das, obgleich dem Beginn der künstlerischen Laufbahn des Meisters gehörend, erstaunlich fortschrittlich und modern klingt und in manchem schon den reifen Meister zeigt. Ferner zwei neue Klavierzyklen: Jos. B. Foersters subtile Musik enthaltende „Impressions" und Vitězslav Novák „Exotikon", wo der Komponist fremdländische Motive harmonisch und rhythmisch interessant bearbeitet. Dieses Werkchen kann auch den mittleren Pianisten, da es keine besonderen Schwierigkeiten aufweist, wärmstens empfohlen werden.

Die Böhmische Philharmonie eröffnete ihre Tätigkeit in dem neuen Smetana-Saal mit einem Josef Suk-Konzert, dessen Hauptpunkt die Sinfonie „Asrael", über die ich s. Z. auch hier berichtete, bildete. Im nächsten Konzert erklang zum erstenmal die neue Orgel unter den Händen des Pariser Orgelvirtuosen Joseph Bonnet, der in der hier bisher noch nicht gehörten Sinfonie No. 3 von Saint-Saëns sowie im Orgelkonzert in Dmoll von Händel den Orgelpart übernommen hatte. Der Dirigent Dr. Zemánek ist bemüht das Jahresprogramm stets interessant auszugestalten. Wir hörten als örtliche Neuheiten unter anderen Beethovens (?) Jenaer Sinfonie, Rich. Wagners Jugendsinfonie und G. Mahlers 2. Sinfonie. Anton Dvořák, der hier neben Beethoven beliebteste Sinfoniker, war mit beiden Serien der „Slavischen Tänze" und den beiden aus seinem Nachlasse bei Simrock erschienenen Sinfonien vertreten.

Im übrigen gestaltet sich das hiesige Konzertleben recht lebhaft; es vergeht kein Tag ohne Konzert. Pianisten, Sänger und Sängerinnen und musikalische Vorträge aller Art folgen rasch hintereinander, so dass es kaum möglich ist, alles verfolgen zu können. L. Boháček

---

Noten am Rande

Johannes Brahms als Typus der kaukasischen Rasse. Wenig bekannt dürfte sein, was Widmann, der mit Brahms befreundete Schriftsteller, von einem Besuche bei Brahms im Jahre 1881 in Wien erzählt, wo er ihn zum ersten Male im Schmuck eines Vollbartes vor sich sah. In dem Berichte heisst es: „Verblüffte mich doch das Unerwartete der Erscheinung dieses Jupiterkopfes so sehr, dass ich zu allererst mit einer Frage nach dem Grunde dieser Veränderung herausplatzte. „Mit rasiertem Kinn wird man entweder für einen Schauspieler oder einen Pfaffen gehalten", gab Brahms zur Antwort, während er sich mit Behagen die mächtig herabfliessenden Bartwellen strich. Er hatte jetzt selbst an seiner äusseren Erscheinung ein naives Vergnügen und er hob unter anderem lachend hervor, seine Photographie mit dem Bart sei als Typus des Kaukasiers in einem für Schulen bestimmten Buche des Velhagen & Klasingschen Verlages benutzt worden. Tatsächlich gehört Brahmsens wohlgetroffenes Bild zu dem bildnerischen Schmuck des Kapitels: Die Bevölkerung der Erde in dem Lehrbuch der Geographie von Banitz und Kopka. Es trägt die Unterschrift: „Fig. 16. Kaukasische Rasse. Germane". Das Buch ist in Mädchenschulen sehr verbreitet, und so mancher Backfisch, der sich nichts sehnlicher als ein Bild des hochverehrten Komponisten wünscht, hat es, ohne eine Ahnung davon zu haben, jahrelang in der Schulmappe herumgetragen.

Grillparzer und die Musik. Im vorigen Heft wurde auf die Beziehungen Grillparzers zur Tonkunst hingewiesen, besonders auf die Beziehungen des Dichters zu Schubert und Beethoven. Wenigen dürfte aber bekannt sein, dass Grillparzer auch ein Verehrer Mozarts war und dass er sich es nicht nehmen liess, die Grabschrift auf das Grabmal von Mozarts Sohn (Wolfgang Amadeus) zu verfassen. Die Grabschrift lautet: „Wolfgang Amadeus Mozart, Tonkünstler und Tonsetzer, geb. 26. Juli 1791, gest. am 29. Juli 1844, Sohn des grossen Mozart, dem Vater ähnlich an Gestalt und edlem Gemüte. Der Name des Vaters ist seine Grabschrift, sowie seine Verehrung des ersteren der Inhalt seines Lebens war." Mozarts Sohn liegt in Karlsbad begraben.

Eine Liszt-Wagner-Reliquie im Ungarischen National-Museum zu Budapest. Die ungarische Musikakademie, deren erster Präsident Franz Liszt war, besass aus dessen Nachlass die gedruckten Partituren des „Ringes", welche nicht in die Bibliothek aufgenommen wurden, weil Wagners eigenhändig geschriebene Widmungen diese nicht zum alltäglichen Gebrauch bestimmten. Die Liszt-Feierlichkeiten bewogen den Direktor der Musikakademie Hofrat von Mihálovich dem königl. ungarischen Unterrichtsministerium zu proponieren, diese wertvollen Partituren dem Ung. National Museum als solchem, welches bereits eine Reihe wertvoller Liszt-Reliquien besitzt, zu übergeben. Der Vorschlag wurde angenommen und die Bibliothek des Ung. Nat. Museums ist seit Kurzem im Besitze dieser Partituren. Die vier Bände (Rotleinene Bände mit Goldschnitt) sind tadellos erhalten; jedes Werk mit Ausnahme des Rheingoldes ist mit einer launigen Dedikation versehen.

Am kürzesten wurde gefasst jene zur Walküre; hier heisst es:

An Franz Liszt.
Aus alten Zeiten, wo die Adler sangen,
Lass' diesen Gruss zu Dir gelangen!
Zum 22. Oktober 1874 Richard Wagner

Voll von jugendlich kräftigem Humor zeigt sich die Freundschaft in der Dedikation zum zweiten Tag:

Siegfried.
Für das Weimarer Hoftheater einst skizzirt,
Dann für Bayreuth eiligst zusammengeschmiert,
Freundlichst von Dir aber absolvirt,
sei hiemit dem Grossen Freunde dedicirt,
und gnädigst von ihm acceptirt,
da Solches schon öfter ihm arrivirt.
Eljen Liszt!

Bayreuth
28. Febr. 1876 Richard Wagner

Endlich heisst es auf dem Schutzblatte der Götterdämmerung:

Es dämmern die Götter
es schwafeln die Spötter,
Doch musst es sich zeigen,
Das Werk sei ganz;
Du nimm es zu eigen,
Mein herrlicher Franz.

Bayreuth
am Schlusse der Tage 1876 Richard Wagner.

Russische Opernsänger in früherer Zeit. Während die russischen Opernsänger und Opernsängerinnen gegenwärtig so enorm hohe Honorare erhalten, dass sie den materiellen Erfolg der Petersburger Opernaufführungen ernstlich in Frage stellen, hat es — so schreibt eine Petersburger Zeitung — Zeiten gegeben, wo der russische Sänger im eigenen Lande garnichts oder nur sehr wenig galt. Bis zu Beginn der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts herrschten auf den russischen Hofbühnen die Italiener, die riesige Honorare erhielten und in jeder Weise ausgezeichnet wurden, während die russischen Künstler als Komödianten galten, mit denen man nicht viel Umstände machte. Wandel in diesen absonderlichen Zuständen schaffte erst Zar Alexander III. Bis zur Regierungszeit Alexanders III. betrug die Höchstgage eines russischen Sängers 1140 Rubel jährlich, und er musste 22 Jahre singen, um Pensions-

berechtigung bis zur Höhe dieser Summe zu erhalten. Der berühmte Tenor Iwanow, der „russische Orpheus“, mochte natürlich nicht für dieses geringe Honorar „der Eingeborenen“ singen und wurde italienischer Staatsangehöriger. Er sang viele Jahre in Italien und hinterliess bei seinem Tode ein ungeheures Vermögen. Kaiser Alexander III. löste die italienischen Hoftruppen auf und erhöhte die Honorare der russischen Sänger bis zur Höhe der den Ausländern gezahlten. Der erste russische Sänger, dem diese Vergünstigung zuteil wurde, war Figner. Es mag noch erwähnt werden, dass die Höchstgagen der ersten Tänzer und Tänzerinnen der russischen Bühnen gegenwärtig nicht mehr als 3600 Rubel und die der ersten dramatischen Künstler nicht mehr als 6000 Rubel betragen, wozu dann freilich noch Spielgelder und nach zwanzig Jahren die Pension im Betrage des Gehalts kommen. (Man vergleiche hiermit anders lautende Mitteilungen aus Petersburg unter „Kreuz und Quer“.)

Kreuz und Quer

Aschaffenburg. Des letzte Konzert der Liedertafel war ein Balladen- und Volksliederabend. Während der Solist des Abends Dr. Hermann Brause neben Löweschen Balladen eine Anzahl moderner Balladenkompositionen von Schwers, Baeker und Hermann mit grösstem Erfolge vortrug, sang der Chor ausschliesslich Volkslieder alter und neuer Zeit.

Berlin. Zur Berliner Opernhausfrage wird demnächst auch der Bund deutscher Architekten Stellung nehmen. Eigens zu diesem Zweck soll ein ausserordentlicher Bundestag nach Ostern nach Berlin berufen worden. Ferner hat die Polytechnische Gesellschaft in Berlin zu der Frage sich geäussert. Sie fordert gleich den Architekten einen allgemeinen deutschen öffentlichen Wettbewerb, bei dem die hervorragendsten deutschen Künstler und Techniker Schiedsrichter sein sollen. Interessant sind auch Äusserungen, die Regierungsbaumeister Dernburg (Berlin) im Zentralblatt der Bauverwaltung veröffentlicht. Ihm erscheint zwar von den Entwürfen der zweiten Konkurrenz der Grubesche als der reifste und fertigste, soweit in diesem Stande der Vorarbeiten von etwas Fertigem gesprochen werden könne. Bei zusammenfassender Betrachtung aller vier Entwürfe könne man sich aber dem Eindruck nicht verschliessen, dass die Vorschriften in der Programmskizze der architektonischen Gestaltung Fesseln angelegt haben. Die Verbindung des gewaltigen Portikus mit den niedrigeren Seitenflügeln bedeute einen starken Widerstreit zwischen den Maßstäben beider Teile. Der Versuch Seelings, diesem zu begegnen, indem er die Seitenflügel bis zum Eingang für den Hof wegschneidet, bewirke nur, dass sich der Konfliktpunkt verschiebe. Dabei werde der geforderte unmittelbare Zusammenhang zwischen den für den Hof bestimmten Räumen und den Foyers unterbrochen. Überdies würden die Verwaltungsgebäude zwischen dem Portikus und den Nachbargebäuden des Opernhauses ungebührlich lang und die Unterstützung des Auges in der Erkennung des Maßstabes am Portikus, wie sie das Zusammenführen mit dem Maßstab der seitlichen Wohnhäuser gibt, falle bei solcher Auseinanderziehung weg. Aussichtsreicher scheint es Dernburg jedoch, wenn bei der weiteren Bearbeitung der Versuche der Portikus über die ganze Breite der 93 m langen Front am Königsplatz durchgeführt würde. Damit würde der Giebel in der Front und zugleich die grosse Schwierigkeit fallen, den ein solcher Giebel dem Maßstab der figürlichen Ausbildung bietet. Dernburg schliesst seinen Aufsatz mit folgenden Sätzen: „Was die Formgebung angeht, so schreibt ein Bau von so ungeheurer Ausdehnung zweifellos dem Architekten neue Gesetze vor, und es ist sehr wahrscheinlich, dass die weitere Bearbeitung manche Maßstabsüberraschung bringen wird, die ein Abweichen von den Verhältnissen der Antike erfordern. Diese Abweichungen werden sich nicht aus reiner Neuerungssucht, sondern aus Forderungen des Platzes und der Aufgabe selbst herleiten.“

— Eine Folge heiterer Opern soll im Königlichen Opernhaus am 30. April beginnen und, fortlaufend am Dienstag jeder Woche, bis zum 18. Juni weitergeführt werden. Der Spielplan umfasst elf Werke: Gluck: Die Maienkönigin, Dittersdorf: Doktor und Apotheker, Mozart: Figaros Hochzeit, Nicolai: Die lustigen Weiber, Lortzing: Der Wildschütz, Weber: Abu Hassan, Cornelius: Der Barbier von Bagdad, Wagner: Die Meistersinger, Humperdinck: Hänsel und Gretel, Blech: Versiegelt, Strauss: Der Rosenkavalier.

Danzig. Der Allgemeine deutsche Musikverein, hält seine diesjährige Tonkünstlerversammlung vom 28. bis 31. Mai in Danzig ab. 450 Teilnehmer werden aus Deutschland, Österreich und der Schweiz erwartet, ausserdem etwa 50 Vertreter der Presse. Für das musikalische Programm sind zwei grosse Orchesterkonzerte, davon eines mit Chor, und zwei Kammermusikveranstaltungen (eine als Mittags-, eine als Abendkonzert) vorgesehen. Die Stadt Danzig wird den Kongress empfangen.

Dresden. „Unter vier Augen“, das einaktige Lustspiel von Ludwig Fulda wurde von der Dresdner Schriftstellerin Johanna Lankau zu einem Operntext umgewandelt, dessen Vertonung der Dresdner Kammermusikus Josef Lederer beendet hat. Johanna Lankau ist durch Märchendichtungen und das Buch „Dresdner Spaziergänge“ weiteren Kreisen bekannt geworden. Lederer ist als Komponist mit einer Sinfonie, einer Messe, mehreren Kammermusikwerken, Musiken zu Weihnachtsmärchen u. a. hervorgetreten.

Eisleben. Im hiesigen Bachverein wurde mit chorischer Unterstützung des Städt. Singvereins Mozarts Requiem erfolgreich aufgeführt. Dr. Herm. Stephani als Dirigent hatte das Werk mit viel Sorgfalt und Liebe vorbereitet. Solistisch wirkten Meta Mehrtens, Julia Rahm-Rennebaum, Heinrich Kühlborn, Bruno Bergmann mit, das Orchester stellte die Eislebener Bergkapelle. Zwei Aufführungen fanden statt, wovon die eine erfreulicher Weise als Volkskirchenkonzert gedacht war. K.

Frankfurt a. M. Für Dr. Hochs Konservatorium sind Herr Prof. Arnold Mendelssohn als Lehrer für Kontrapunkt, Komposition und Chorgesang, Herr Julius Gmeiner als Lehrer für Sologesang, Frl. Grete Dessoff als Lehrerin des Frauenchores ab 1. September verpflichtet worden.

— Musikdirektor Georg Hübner wurde während einer Probe im Dom, die er leitete, von einem tödlichen Schlaganfall getroffen. Hübner, der Dirigent des Frankfurter Domchors war, ist nur 30 Jahre alt geworden.

Fulda. Das erste Kurhessische Musikfest wird am 12. Mai aus Anlass des 75jährigen Bestehens des Oratorienvereins „Cäcilia“ in Fulda abgehalten werden. Die das Oratorium pflegenden gemischten Chöre Kurhessens sind zur Beteiligung eingeladen. Das Programm bringt einen Festakt und Frühkonzert mit Massenchören aus der „Schöpfung“ und dem „Messias“, und ein Abendkonzert, in dem das Oratorium „Quo vadis“, von Felix Nowowiejski aufgeführt werden wird.

Graz. Im Grazer Opernhause fand Wolf-Ferraris musikalische Komödie „Die neugierigen Frauen“ nach Goldoni-Suganas Dichtung, freundlichste Aufnahme. Das humorreiche feinmusikalische Werk wurde unter Leitung von Kapellmeister Rios und Direktor Grevenberg frisch und wirksam gegeben.

— Gustav Mahlers „Lied von der Erde“, eine Sinfonie für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester kam durch den deutschen akademischen Gesang-Verein Gothia in Graz unter Leitung Dr. Weis von Ostborn zur ersten Aufführung in Österreich. Der Erfolg des stellenweis gar breit ausgesponnenen, in seinen Teilen musikalisch nicht gleichwertigen Werkes wurde durch die Mitwirkung Madame Charles Cahier wesentlich gehoben. Die Akademiker brachten Bruckners „Te deum“ und den stimmungsreichen „Herbstchor an Pan“ von Joseph Marx zu Worten von R. H. Bartsch zu Gehör, mit dem sie schon im Vorjahre einen grossen Erfolg erzielt hatten.

— Max Springer, Professor an der kk. Akademie für Musik, wurde bei der Uraufführung zweier Sätze aus seiner Fismoll-Sinfonie durch den „Deutschen Konzertverein“ in Graz sehr gefeiert. Die temperamentvollen, vom modernen Geiste erfüllten Tonwerke zeigten starke Erfindungs- und Ausdruckskraft. Auch als Komponist von Orgelsachen und Liedern fand Springer lebhaften Anklang. Stürmisch begrüsst wurde auch R. Mandl, dessen Hymne „An die aufgehende Sonne“ mächtigen Eindruck machte. J. Sch.

Halle a. S. Der hiesige altehrwürdige Stadtsingechor brachte in seinem Passionskonzert das neue Werk „Trauergesang von der Not Christi am Ölberg“ von Karl Klanert, dem Dirigenten des Chores, zur Uraufführung. Eine strophische Dichtung des geistlichen Lyrikers F. von Spee liegt der Komposition zugrunde. In der Form griff Klanert zur Choralkantate, nur dass er ein eigenes Hauptthema aufstellte. Die gewählten musikalischen Ausdrucksmittel (2 Solostimmen, gem. Chor, Streichorchester, Orgel) verwendet der Komponist sehr geschickt und charakteristisch, so dass aparte den Textinhalt feinfühlig ausdeutende Klangwirkungen zuwege kommen. Das Ganze hinterlässt musikalisch einen durchaus geschlossenen Eindruck. Die Ausführung — Soli: Martha Seeliger und Fritz Zacharitz, an der Orgel: Hermann Keller aus Weimar,

Leitung: der Komponist — stand auf künstlerischer Höhe, wie man dies in den Konzerten des Stadtsingechores gewöhnt ist.

Hamburg. „Die Brautwahl", die neue Oper von Ferruccio Busoni, Text nach E. T. A. Hoffmanns Erzählungen vom Komponisten verfasst, wird am 13. April am Stadttheater in Hamburg zur Uraufführung gelangen.

Iserlohn. Die Hanemannschen Abonnementskonzerte fanden mit dem letzten Konzert, zu welchem der Baritonist Dr. Hermann Brause und der junge Geiger Sam Fidelmann als Solisten gewonnen waren, für diese Saison einen sehr erfolgreichen Abschluss.

Karlsbad. In den kommenden Sinfoniekonzerten des städtischen Kurorchesters gelangen zur Aufführung: Sinfonische Dichtung in Form einer Ouvertüre „Horand und Hilde" von Emil Kühnl (Uraufführung) Sinfonie in Gdur von Kalinnikow, Eine Nachtmusik, Serenade von J. Reichert, Sinfonische Dichtung „Auhelli" von L. Rozicky, eine noch im Manuskripte befindliche Suite für Violine mit Orchester von Henri Marteau.

Kiel. Kapellmeister Fritz Busch, bisher Leiter des Musikvereins in Gotha, wurde zum Dirigenten des Vereins der Musikfreunde in Kiel gewählt.

Moskau. Zur Erinnerung an den ersten Direktor des Moskauer Konservatoriums Nikolaus Rubinstein, den Bruder Anton Rubinsteins, ist in diesem Konservatorium ein Museum begründet worden, das jüngst eröffnet wurde. Es befinden sich dort viele Erinnerungen an Anton Rubinstein, namentlich Manuskripte des Meisters, der Schreibtisch Tschaikowskis, sowie Autographieu von Tschaikowski, Arenski, Rimski-Korsakow, Mussorgski u. a.

Newyork. In der Metropolitan-Oper wurden 186 Vorstellungen gegeben. Die deutsche Musik war hauptsächlich durch Wagner und Humperdinck, die italienische durch Verdi und Puccini: natürlich mit dem Zusatz der nie fehlenden Cavalleria und den Pagliacci vertreten. „Lobetanz" von Thuille und „Versiegelt" von Blech wurden wieder hervorgeholt. Uraufführungen erlebten nur: „Die neugierigen Frauen" von Wolf-Ferrari und „Mona", die amerikanische Preisoper von Parker, die eine Enttäuschung bereitete. Finanziell ist die Saison gut verlaufen. Die Milliardäre, die hinter dem Unternehmen stehen, erhielten sogar eine kleine Dividende.

Olten. Das diesjährige Schweizerische Tonkünstlerfest findet am 1. und 2. Juni in Olten statt in Verbindung mit der Hundertjahrfeier des Oltener Gesangvereins. Es sind zwei Kammermusikaufführungen sowie ein Chor- und Orchesterkonzert vorgesehen.

Paris. Hier wurde das Werk einer Frau, der Signora Gabriele la Ferrari, der Witwe des italienischen Journalisten Ferrari, der lange Redakteur des „Figaro" war, aufgeführt. Das kurze Musikdrama nennt sich „Il Cobzar"; die rumänische Dichterin Elena Vacaresco hat den Text geliefert. Die eingefügten Gesänge und Tänze vermochten mit ihrem Lokalkolorit das elegante Publikum, das der Generalprobe beiwohnte, lebhaft zu interessieren.

— Im Mai und Juni wird die Pariser Grosse Oper eine Frühlingsspielzeit veranstalten, bei der in erster Linie die Werke ausländischer Meister aufgeführt werden sollen. Die Reihe der Vorstellungen wird mit Massenets „Roma" eröffnet; vom 7. bis zum 30. Mai spielt dann die Grosse Oper von Monte Carlo in Paris, wobei zum ersten Male in Paris Boïtos „Mephistopheles" mit Schaljapin in der Titelrolle gegeben wird. Der Höhepunkt der Spielzeit sollen dann die Aufführungen vom Ring des Nibelungen und von Tristan und Isolde sein.

Petersburg. Die rauschenden Erfolge, die das russische Ballett in London, Paris und Berlin in den letzten Jahren bei seinen Gastspielfahrten errungen hat, sind auf die Gagen, die die Künstler und Künstlerinnen in ihrer Heimat beziehen, nicht ohne Einfluss geblieben: Fast alle Gagen sind gewaltig in die Höhe gegangen. Das jüngste Budget der kaiserlichen Theater in Petersburg verrät, dass Frau Kschesinskaja für eine Vorstellung 1000 Mark erhält und Fräulein Preobrajenskaja 600 Mark. Fräulein Karsavina erhält für die verhältnismässig kurze Petersburger Saison 12000 Mark, im nächsten Jahre 14000 und im übernächsten Jahre 16000. Unter den Sängern der kaiserlichen Oper in Petersburg bezieht der Bassist Schaljapin aus seinen festen Engagements in Petersburg und Moskau ein Jahreseinkommen von rund 150000 Mark. Der Tenor Sobinoff hat eine Jahresgage von 80000 Mark und Frau Kusnetzow 44000 Mark.

Prag. Unter den im Palais des Grafen Clam Gallas in Prag aufgestapelten musikalischen Schätzen, die noch manches Unbekannte oder Verschollene bergen dürften, hat der Musikgelehrte Dr. Chitz ein unbekanntes Werk Beethovens entdeckt, das in nächster Zeit auch veröffentlicht werden soll. Es ist ein Andante mit Variationen für Cembalo und Mandoline vom Komponisten der Gräfin von Clary gewidmet, der er auch die berühmte Arie „Ah perfido!" seiner Zeit zugeeignet hatte. Das Werkchen ist dieser Tage (am 7. April) bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung in Dresden vorgetragen worden.

Schwerin. Hier wird am 3. und 4. Mai das erste Dänische Kammermusikfest stattfinden. Das Programm umfasst eine Matinee, in der Dr. Faldix, Direktor des Konservatoriums in Rostock, einen als Einführung in die dänische Musik gedachten Vortrag halten wird, am Abend desselben und dem des nächsten Tages Konzerte, in denen Werke von Malling, Bendix, Börresen, Lange-Müller und Nielsen zu Gehör gebracht werden sollen. Als Solisten werden u. a. Ellen Beck und Johann Stockmarr aus Kopenhagen, sowie Prof. B. Grosskopf (Violine) und Cl. Meyer (Bratsche) aus Schwerin mitwirken.

Stralsund. Im letzten Konzert des Musikvereins wirkten als Solisten mit: die Violinistin Gunnar Breuning und der bekannte Balladensänger Dr. Hermann Brause.

Wien. Marziano Perosis Oper „Pompeji", Text von Schreder und Prosl nach Bulwers „Letzten Tagen von Pompeji" hatte bei der Uraufführung an der Wiener Volksoper starken Erfolg.

Wiesbaden. Für die Maifestspiele sind vier Opern und zwei Schauspiele in Aussicht genommen, darunter „Oberon," „Zar und Zimmermann", und „Der Waffenschmied".

Neue Männerchöre

Holwede, Arthur von. Op. 38. Mein Vaterland. (Hermann Bender.) Part. M. —,80. Stimmen M. —,60.
— Op. 39. Mütterlein. (A. von Holwede.) Part. M. —,80. Stimmen M. —,60.
— Op. 40. Tod in Ähren. (Detlev von Liliencron.) Part. M. 1,—. Stimmen M. —,80.
— Op. 42. Mein Heimatland am Rhein. (Hermann Bender.) Part. M. 1,—. Stimmen M. —,80.
— Op. 44. Das Rüdesheimer Lied. (Hermann Bender.) Part. M. —,80. Stimmen M. —,60.
— Op. 48. Das Grab im Busento. (August Graf von Platen.) Part. M. 1,20 n. Stimmen M. 1,20 n.
— Op. 51. Das Reitergrab. (Johanna Weisskirch.) Part. M. —,80 n. Stimmen M. —,80 n. Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Die vorliegenden Männerchöre von A. von Holwede hinterlassen sämtlich einen recht vorteilhaften Eindruck. Wenn auch manche an die Sänger nicht geringe Anforderungen stellen, so wird dies bei der vorzüglichen Leistungsfähigkeit der meisten deutschen Männergesangvereine kein Hindernis für eine weite Verbreitung dieser Kompositionen sein.

Am besten gelungen erscheint uns von allen diesen Gesängen: „Das Grab im Busento". Platens ergreifendes Gedicht scheint den Komponisten bei seiner Arbeit ganz besonders günstig beeinflusst zu haben, denn seine Vertonung dieses Textes weist bei steter Beobachtung des Wohlklanges einen derartig mächtigen dramatischen Schwung auf, wie wir ihn in keiner seiner übrigen uns vorliegenden Arbeiten wiederfinden. Nächst dem Grab im Busento schätzen wir den „Tod in Ähren" am höchsten, der sich hauptsächlich in seiner zweiten Hälfte zu beträchtlicher Höhe emporschwingt. Auch die übrigen fünf Lieder enthalten viel des Guten und Schönen, doch wiegen sie etwas leichter als die beiden vorgenannten. J. L.

Neue Bücher

Stumpf, Carl, Die Anfänge der Musik. 200 S., 6 Fig., 60 Notenbeispiele, 11 Abb. Pr. geb. 7,50 M. Verl. J. A. Barth, Leipzig.

Wie die unpraktische, zweckfremdeste aller Künste entstanden sein könnte, darüber hat man allerlei höchst fesselnde Theorien aufgestellt; man hat sie „bewiesen", gestützt, aus-

gebaut und „widerlegt". In antiken Vorstellungen erschien die Musik als Nachahmung der Tiere; Darwin versuchte sie als vom Tierreich zum Menschenwesen herübergerettete und durch Auslese verfeinerter Liebeäusserung zu erklären, Spencer meinte, sie sei aus erhöhtem, affektischem Sprechen entstanden. Vor etwa zwanzig Jahren erst setzte sich dann eine auf wissenschaftliche umfängliche Beobachtung gegründete Behandlung des Problems durch. Vor allem waren es zahllose Tatsachen der Völkerkunde, die als Material gelten durften, indem man Beobachtungen an den sogenannten primitiven Völkern als verbindlich für den Urzustand auch der kultivierten betrachtete. Forschend über den Erdball hinwandernd hoffte man so eine einigermassen zusammenhängende Entwicklung feststellen zu können. R. Wallaschek fasste das Ergebnis überaus geschickter und vielseitiger Materialbeobachtung 1903 in ein geistreiches Werk zusammen (Anfänge der Tonkunst, J. A. Barth, Leipzig). Abgesehen davon, dass dieses Buch entzückend zu lesen ist und zahlreiche reizvolle Anspielungen und Gedanken zum gegenwärtigen Leben und zu unserer Ästhetik enthält, brachte es bereits die Musikauffassung Darwins, Spencers und verschiedener sonstiger wenig begründeter Meinungen. Den Ursprung der Musik liess Wallaschek aus dem Rhythmus hervorgehen, indem er alle Tatsachen zusammenstellte, welche dessen zeitliche Priorität und psychologische Präpotenz dartun. Woher aber die charakteristischen Phänomene der Intervalle, ihrer Wiedererkennung und Transposition, also die eigentlichen Elemente sich gebildet haben, das liess er beiseite. Hier setzte Stumpf, dessen grundlegende Verdienste um die eigentliche Tonspychologie ja bekannt sind, ein. Schon in seinen vortrefflichen „Reden und Vorträgen" (J. A. Barth, 1910) war seine Theorie einem weiteren Publikum dargeboten worden. Ihr Motto lautet: im Anfang war die Tat. Die Tat, d. h. der Schrei, der Laut, das Signal, im weitesten Sinn: die Zeichengebung durch Verlautbarung. Und indem die fundamentale psychologische Tatsache der Konsonanz (Oktave, Quint, Quart) bemerkt wurde, kam man dazu, sie zu benutzen. Neugier und Zweckmässigkeitssinn entwickelten das Gegebene. Der Gebrauch kleiner Intervalle entspricht nach Stumpf nur einer Art Spieltrieb, jedoch war auch ihre Transponierbarkeit von Anfang an gegeben. Wie sich auf solcher Grundlage variable Formen der Toneinteilung und die verschiedenen Möglichkeiten der Kunstübung entwickelt haben mögen, davon gibt der 61 Seiten starke Vortrag ein sehr wohlproportioniertes Bild; dieses mutet freilich etwas dürr an und lässt viele Fragen offen, aber es entspricht völlig dem verehrungswürdigen Sinn des Verfassers für Wissenschaftlichkeit, dass er über die Grenze nächstliegender Hypothesen nicht hinausgeht. In der vorliegenden Buchausgabe ist der Vortrag um einiges erweitert (z. B. um einige theoretische Bemerkungen über Abstraktion, Wiedererkennung, Identifizierung des Gleichen, ferner über Tonkurven der Sprache); sehr ausführliche Anmerkungen enthalten einige Polemik und sind geeignet, dem Leser einen Begriff zu geben, wieviel Scharfsinn zur echt kritischen Behandlung irgend eines Materials aufzubieten ist; von grösstem Interesse sind endlich die 60 beigegebenen und sorgsam analysierten Melodien aus allen Erdteilen, deren Analyse im wesentlichen eben das Fundament der Stumpfschen Theorie darlegt. Sie sind meist (oft mit grösster Mühe) nach Phonogrammen notiert.

Der Musiker von heute wird Bücher wie dieses nicht ohne Gewinn lesen. Schon dies ist wertvoll, zu sehen, wieviel angebliche „Tatsachen" (Tonalitätsfragen, Begriffe von primitiver Musik, exotischen Insrumenten etc.) von der Wissenschaft abgelehnt werden, — wie vorsichtig man mit dem Urteil über allerlei sogenannte Selbstverständlichkeit sein muss. Aber auch von der gewaltigen Menschheitsleistung, die unsere Kunst repräsentiert, bekommt man einen Begriff. An Anregungen und feinsinnigen lebhaften Beobachtungen ist Stumpfs geistvolles Werk entsprechend seinem Umfang nicht so reich wie dasjenige Wallascheks; wenn dieses in der Tat mehr den Anlass, die Gelegenheit zur Entstehung der Musik behandelte, als diese selbst, so ist seine Lektüre doch eben um dieser Vorzüge willen noch immer lehrreich und fesselnd, obwohl wir inzwischen nun eine eigentliche, und wohl für längere Zeit die grundlegende Theorie über die Anfänge des eigentlich Musikalischen an der Musik bekommen haben. Sch.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 13. April, Nachmittag 1/2 2 Uhr

Johann Sebastian Bach: Orgelchoral: „Christ ist erstanden" (per omnes versus). G. P. da Palestrina: „Christus factus est". „O Domine Jesu Christe". J. S. Bach: Choralvorspiel: „Wir danken dir Herr Jesu Christ". J. Michael Bach: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt". Karl Hasse: Choralvorspiel: „Aus meines Herzens Grunde". Georg Vierling: Osterlied: „Jauchzet ihr Himmel!"

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Sollen Lehrer Chorleiter sein?

Von Kapellmeister Robert Hernried-Wien

Die Zahl der Gesangvereine in Deutschland und Österreich ist Legion. Wohin man blickt, wachsen neue Vereine aus dem Boden. In den Großstädten bilden selbst die einzelnen gewerblichen Stände, nach Berufen gesondert, Gesangvereine, die oft nicht im Verborgenen blühen, sondern trachten, mit selbständigen Aufführungen vor die Öffentlichkeit zu treten.

Man wäre leicht versucht, darin ein Symptom nicht nur für die Werbekraft der Musik, sondern auch (durch die grössere Nachfrage) für eine Hebung des Dirigentenstandes zu erblicken. Weit gefehlt! Trotz grösseren Stellenangebotes wird die Nachfrage nach Berufsdirigenten täglich kleiner. Und wodurch? Lediglich infolge des Umstandes, dass Nichtmusiker, die fast durchweg dem Lehrerstande angehören, diese Stellen durch persönliche Beziehungen und durch Unterbieten an sich gerissen haben und nun, ohne die genügende musikalische Vorbildung zu haben, die Kunst, das öffentliche Recht und den grossen, bürgerlich gleichberechtigten (und gleichbelasteten) Stand der Chor- und Orchesterdirigenten fortgesetzt empfindlich schädigen.

Dies muss bekämpft werden:

1. vom ideal künstlerischen,
2. vom gewerberechtlichen und
3. vom Standpunkt der unlauteren Konkurrenz aus.

Die meisten Lehrer verstehen von Musik nicht mehr als was sie in den Seminaren gelernt haben: Ein bischen Violin- und Klavier- oder Orgelspiel. Hierzu kommt höchstens das bischen Kirchengesang, das sie als Knaben mitmachen mussten. In den seltensten Fällen haben sich einige von ihnen oberflächliche Kenntnisse der Harmonielehre durch Privatfleiss angeeignet. Das ist alles. Und mit solchen Kenntnissen sollten sie befähigt sein, das Volk musikalisch zu erziehen, — denn die Chorvereine sollen die musikalischen Bildungsstätten für weite Kreise sein —; mit solchem Wissen sollen sie imstande sein, die Kunstwerke mit ihrer komplizierten Technik, mit gewählten Harmonien und preziöser Instrumentierung in ihrem Aufbau und ihrer Gliederung geistig zu durchdringen und — was noch weit schwerer ist als das blosse „Verstehen" — diese Werke vollendet wiederzugeben? Das kann nicht sein und ist auch nicht so. Die Folgen, die sich binnen kurzem zeigen, sind vor allem falsche Stimmbehandlung, völliges Verkennen (meist Verschleppen) der Tempi, Mangel an Rhythmus, an motivischer Plastik und an Abtönung, von der Ungeschicklichkeit im Orchester ganz zu schweigen.

Es sei mir erlaubt, aus meiner Praxis einige Beispiele anzuführen: Ich übernahm die Leitung eines seit dreissig Jahren bestehenden, in seiner Stadt sehr angesehenen Chorvereines. Gleich die Vorarbeit zum ersten der drei Orchesterkonzerte brachte es mit sich, dass ich mehrere Chöre (von Schubert, Mendelssohn und Bruch) auffrischen musste, die der frühere Dirigent, ein Lehrer, mit dem Chor studiert hatte. Die Werke waren nicht zu erkennen. Wo Achtelbewegung war, gab es überhaupt keinen 3/4 oder 1/4 Takt. Der Herr hatte (auch im Allegro-Tempo) jedes Achtel geschlagen und so aus Andante ein Adagio molto, aus Allegro ein Andantino gemacht. Es erforderte meine ganze Energie, in wenigen Proben das richtige Tempo herauszubringen. Noch ärger war es mit den zahlreichen volkstümlichen Chören a cappella, von denen ja jeder Chorverein eine schwere Menge auf Lager hat und zu jeder passenden und unpassenden Gelegenheit singt: Jedes lyrische Volkslied wurde zum Trauermarsch, jedes heitere Liedchen zum lyrischen Erguss.

Ich sah auch einmal in einem kleinen Ort einen Schulmeister einen gemischten Chor dirigieren; er schlug jede Sechzehntelnote und seine Schläge gingen kreuz und quer,

rechts und links, ohne Wahl und Unterschied. Eine Taktart war nicht zu erkennen. Und bei einer Stelle eines Abtschen Chors, an der bei liegender Sopranstimme Alt und Tenor stufenweise steigen, hörte er überhaupt auf zu schlagen, sondern richtete sich — die Arme vor dem Gesicht — bei jedem steigenden Ton um einige Zentimeter höher auf. Beim höchsten stand er auf den Zehen. Dabei transpirierte er wie ein Holzhacker im Hochsommer. —

Die vorstehenden Beispiele sollten nur zeigen, zu welchen Verirrungen die Tätigkeit der Lehrer als Chordirigenten führen kann. Dabei habe ich die eminente künstlerische Schädigung noch gar nicht erwähnt, die eintritt, wenn diese Herren mit einem Orchester zu tun bekommen, was ja in Deutschland, wo — im Gegensatz zu Österreich — Militärorchester bei Konzerten mitwirken dürfen, sehr häufig der Fall ist.

Nun will ich aber die Frage der Schädigung jeder Kunstübung ganz ausseracht lassen und rein juristisch vom gewerberechtlichen Standpunkt aus sprechen: Wir leben heutzutage in der Zeit des Verbietens. Um die heimische Industrie und Landwirtschaft zu fördern, wird die Einfuhr ausländischer Produkte untersagt, respektive durch hohen Zoll gehindert. Die meisten Berufe, resp. Geschäfte unterliegen dem Konzessionszwang, wobei stets auf das Moment des Bedarfes und der Nachfrage Rücksicht genommen wird. Gar häufig wird die Errichtung einer Agentur oder eines Geschäftes darum untersagt, weil in dem betreffenden Stadtteil zu viel Geschäfte der gleichen Art bestehen. Bedeutet dies schon einen ausgiebigen Schutz der „praktischen" Berufe, so ist es noch in weit höherem Masse der Befähigungsnachweis durch Lehr- oder Prüfungszeugnisse, der in letzter Zeit auf immer mehr Berufe ausgedehnt wird. In Österreich ist zum Zwecke der „Gewerberettung" sogar die Heimarbeit der armen Beamten- und Offizierstöchter unterbunden worden, indem auch für Stickereiarbeiten und ähnliches der Befähigungsnachweis gefordert wird.

So, und nun frage ich: Warum soll denn der Schutz des Befähigungsnachweises nicht auch den künstlerisch Arbeitenden zuteil werden? Schliesslich und endlich ist es doch etwas schwieriger, ein Konzert zu dirigieren als ein Paar Schuhe zu machen. Der Befähigungsnachweis, das ist in unserem Falle eine staatlich vorzuschreibende Kapellmeister- oder Chormeisterprüfung, ist auch von dem dritten Gesichtspunkt meiner Betrachtungen unbedingt geboten. Denn wie kann es angehen, dass ein ganzer Stand geschädigt, nein mehr, zugrundegerichtet wird, nur weil eine Kaste, die pekuniär weit besser gestellt und staatlich pensionsfähig ist, einen ihr nicht gebührenden Nebenverdienst haben und einen ganzen Berufszweig an sich reissen will, dessen Anforderungen sie gar nicht gewachsen ist. Und behauptet sie, doch die erforderlichen Kenntnisse zu besitzen, gut, dann soll sie es beweisen und sich vor einer staatlichen Prüfungskommission einem Examen unterziehen. Denn gerade so, wie kein Arzt ohne Diplom ordinieren, kein Anwalt ohne ein solches plädieren darf, so sollte nur derjenige Dirigent werden dürfen, der ein staatlich gültiges Diplom errungen hat. Diesen Diplomierten allein möge auch der Titel eines Kapellmeisters oder Chormeisters ausschliesslich gewahrt bleiben, denn dieser staatliche Schutz würde es verhindern, dass Unberufene uns das Brot rauben. Denn dass sie dies tun, ist durch ein einfaches Beispiel zu beweisen: In einer Stadt Bayerns gibt es zwei Gesangvereine, die von Berufsmusikern, dagegen hundert, die von Lehrern usw. geleitet werden. Wenn nur die Leitung von je zweien dieser Vereine an je einen Berufsmusiker vergeben würde, so wäre für fünfzig Menschen, die jetzt stellenlos sind, eine Existenz geschaffen und es wäre nicht möglich, den Dirigentenberuf, der wissenschaftliches, künstlerisches und technisches Können erfordert, länger zu einem Nebenberuf zu degradieren.

Wir müssen daher folgende Forderungen zur wirtschaftlichen, künstlerischen und gesellschaftlichen Sanierung unseres Standes erheben:

1. Es möge mit Hilfe unserer Verbandsleitung eine „staatliche Prüfungskommission für Dirigenten" geschaffen werden, die einmal jährlich — etwa vor Beginn der Sommerferien — in Aktion treten soll und der die bedeutendsten Dirigenten angehören müssten. Diese Prüfung müsste zerfallen:

a) in eine theoretische, die Stimmbildung (!!), Klavierspiel, Musiktheorie, Partiturkenntnis und Instrumentenkunde umfassen soll und

b) in eine praktische, die die Befähigung des Kandidaten zur Chor- und Orchesterleitung nachzuweisen hätte. (Abgesehen von der Lehrerfrage würde ich hier vorschlagen, dass für diejenigen Kandidaten, die keine Mittelschule absolviert haben, auch ein Examen über Fächer allgemeiner Bildung hinzukommen müsste, ähnlich der Einjährig-freiwilligen-Prüfung, da nur so das Anwachsen des Musikerproletariats verhindert werden kann).

2. Wer die Prüfung vor der staatlichen Kommission besteht, erhält ein staatlich gültiges Zeugnis und den gesetzlich geschützten Titel „Kapellmeister" oder „Chormeister".

3. Es wird ein amtlicher Stellennachweis durch den „Verband deutscher Orchester- und Chorleiter" geschaffen, der die Plazierung und Förderung der diplomierten Kandidaten ermöglicht.

4. Es wird ein Normalvertrag errichtet (für Chorleiter und Theaterdirigenten separat) und eine Minimalgage statuiert, die bei Chorvereinen etwa die folgenden progressiven Ziffern aufweisen müsste:

Bei Vereinen bis zu 50 Mitgliedern Mk. 600 Jahresgehalt,
" " " " 70 " " 900 "
bei höherer Mitgliederzahl . . . . " 1200 und mehr.

Das alles können wir aber nur erreichen, wenn unsere Organisation stark ist. Zu diesem Zwecke ist es nötig, dass sich alle Dirigenten (und gerade die materiell schwächsten sind am meisten interessiert) unserem Verbande anschliessen. Haben wir einmal die numerische Macht, sind wir in der Lage, alle für einen einzustehen, dann erst wird unser heisses Ringen nach materieller und künstlerischer Hebung unseres Standes Früchte zeitigen, auf die wir mit Fug und Recht werden stolz sein können. Dann wird es auch unmöglich sein, dass eine andere Berufsklasse, wie die der Lehrer, uns Stellen und Brot nimmt, genau wie das Kultusministerium und die Lehrerverbände es heute nicht dulden würden, wollten wir beginnen, Elementarunterricht zu erteilen. Denn erst, wenn die unlautere Konkurrenz der Lehrer beseitigt ist, kann Sorge und Not in unseren Reihen gelindert werden, kann unser Stand neu erblühen zum Heil und Frommen der wahren Kunst.

Die nächste Nummer erscheint am 18. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 15. April eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 16

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 18. April 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Meininger Musikbibliothek

Notenschätze der Herzogl. öffentlichen Bibliothek und der Bibliothek der Hofkapelle in Meiningen aus dem 17. und 18. Jahrhundert

Von **Christian Mühlfeld**-Meiningen

Die ernestinische Hauptlinie des fürstlichen Hauses der Wettiner teilte sich seit 1640 in zwei Nebenlinien: die weimarische und die gothaische. Als der Stifter der letzteren, Herzog Ernst der Fromme, im Jahre 1675 starb, regierten seine sieben Söhne erst gemeinsam, teilten aber dann 1680 und 1681 ihre Lande. Der dritte Sohn, Bernhard, erhielt Meiningen, siedelte dorthin über und legte 1682 den Grundstein zum Schlosse Elisabethenburg, dessen Kirche im Jahre 1692 feierlich eingeweiht wurde. Mit dieser Einweihung beginnt das eigentliche musikalische Leben der Werra-Residenzstadt,*) in der vorher nur ein Chorus musicus der Stadtschule und Stadtkirche bestanden hatte; auch die Anfänge der musikalischen Bibliothek sind auf das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zurückzuführen.

Herzog Bernhard, der in seiner Jugend den Musikunterricht des Gothaer [1651—1671] Hofkapellmeisters Wolfgang Karl Briegel genossen hatte, berief 1702 oder 03 den braunschweigischen Sänger und weitbekannten Opernkomponisten Georg Kaspar Schürmann [bis 1707] als Direktor seiner Hofkapelle nach Meiningen und liess von ihm grössere Aufführungen veranstalten, bei welchen die gesangskundigen Prinzessinnen und Damen und Herren der Gesellschaft mitwirkten.

Merkwürdig ist, dass die Meininger Bibliothek von Schürmannschen Kompositionen, von denen doch manche in Meiningen entstanden sind, nichts enthält. Aus jener und aus früherer Zeit sind nur noch vorhanden:

H. Albert, Arien, 8 Teile. 1642—1650.
Caldara, 2 Motetten.
Joh. Mich. Frank, Geistliche Oden, Nürnberg. (Ohne Jahreszahl).
Melodiae in Odas Horatii. 1532.
Wolfgang Karl Briegel, Apostolische Chormusik, 7 Stimmhefte: 2 Violinen, Continuo, Canto, Alto, Tenore, Bass, in Einem Band. 1697.

*) Ausführliches über die Entwicklung der Meininger Hofkapelle findet man im 23. Heft der Schriften des Henneberger altertumforschenden Vereins Meiningen. 1910.

J. B. de Lully, Roland, Tragedie. 1685.
Wolfgang Mich. Mylius († 1712 oder 13), Rudimenta musicis, Kurze Anweisung zur Singekunst. 1686.
Eine geschriebene Sammlung, vier- und mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung enthaltend. 1691.
Froschius, J., Rerum musicorum opusculum rerum etc. Argentorati 1535.
Listenius, Nic., Musica etc. Norimbergae 1548.
Kircher, Athanasius, Musurga universalis etc. Romae 1650.
Hirsch, Andreas. Philosoph. Extract und Auszug aus des Jesuiten A. Kirchern Musurga univ. Schwäb. Hall 1662.
Kircher, Athan. Phonurga nova. 1673.
Glareanus, Dodekachordon. Basel 1547.
Corelli, Arcangelo. 12 Sonate à trè. Opera prima. Roma 1685.
— 12 Sonate à trè. Opera quarta. Bologna 1694.
Lucas Lossius, Psalmodia. Wittenberg 1595.
Mayer, Joh. David [1691 in Ulm]. Geistl. Haus- und Kirchenmusik. Schw. Hall. Ohne Jahrzahl.
Frank, Michael. a. Coburger Friedensfest. Coburg 1650. b. Das schlafende Deutschland. Coburg 1651. c. Geistliches Harfenspiel. Coburg 1657.

Auf Herzog Bernhard († 1706) folgte sein Sohn Ernst Ludwig, der selbst auch komponierte, einen vollständigen, aus Sängerinnen, Sängern und Instrumentalisten bestehenden Kapellchor ins Leben rief und zu seinem Direktor 1711 seinen bisherigen Hofkantor Joh. Ludwig Bach — einen entfernten Vetter Sebastians — bestellte. Auch aus dieser Zeit ist, trotzdem der Kapellmeister für die Kirchen-, Theater-, Früh- und Tafelmusiken viel zu komponieren hatte, nur sehr wenig erhalten geblieben, von Joh. Ludwig Bach selbst nur eine mehrsätzige Begrüssungskantate [1728].

Ausserdem findet man noch:

Joh. Gg. Neidhardt: Sieben Busspsalmen [1715] und die Abhandlung „Temperatur des Monochords". 1706.
Giov. Bononcini: Mario Fuggitivo, Drama per Musica. 1708.
1 Band Kantaten [von Fiorè, Bononcini, Badia], der im Besitz und Gebrauch der Prinzessin Wilhelmina Louise gewesen ist. 1707.

Nach dem Tode des Herzogs Ernst Ludwig [1724] übernahmen die beiden Brüder desselben, Friedrich Wilhelm und Anton Ulrich gemeinsam die Regierung. Herzog Anton Ulrich lebte in den Jahren 1724—1742

zumeist in Wien, verkehrte viel am Kaiserlichen Hofe, wohnte dort den ausgezeichneten Aufführungen der aus den besten Sängerinnen und Sängern und virtuosen Instrumentalkünstlern zusammengesetzten und von den berühmtesten Kapellmeistern geleiteten Hofkapelle bei, fand Gefallen an den gehörten Werken, liess viele davon abschreiben, in der Mehrzahl dauerhaft binden, und brachte sie, mit seinem handschriftlichen Zeichen A. U. D. S. (Anton Ulrich Dux Saxoniae) versehen, nach Meiningen. Hier wurden sie zunächst im Schlosse aufbewahrt und kamen nach der Einweihung des Hoftheaters (1831) in die darin befindliche Bibliothek der Hofkapelle. Ihr Vorhandensein war nur dem jeweiligen Bibliotheksverwalter und vielleicht noch dem Hofkapellmeister bekannt. Das alte Verzeichnis führt sie als „Alte Kirchenmusik" auf, und weil Kirchenmusik im Theater nicht gebraucht wurde, war keine Veranlassung gegeben, die Sachen einmal genauer anzusehen. Auf der Suche nach alten Kirchenstücken ward mir 1910 die Erlaubnis erteilt, die Werke für meine Zwecke zu benutzen. Was ich fand, waren Kompositionen der angesehensten Meister aus der Blütezeit der Wiener Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Auf diese musikgeschichtlich wertvolle Sammlung aufmerksam zu machen, ist der Zweck dieses Berichtes. Es dürften darunter manche Seltenheiten sein.

Alphabetische Folge der Werke:

Alai, Maurino, „Cantata per la Signora Faustina" à voce sola e Cembalo. 1727.

Ariosti, Attilio, 5 Cantate à voce sola e Cembalo. 1726.

Arrigoni, Carlo, Fiorentino, 1 Cantata à voce sola e Cembalo.

Badia, Carlo Agostino, 7 Cantate à voce sola e Cembalo. 1707.

Bonno, Giuseppe, Compositore di Sua M. C. e Catt.ca, „La Generos Spartana", Serenata per Musica da cantarsi nell' Imperial Soggiorno di Laxenburg per Comando della Sacra Ces. e Catt. Real Maestà di Carlo VI., Festeggiandosi il Giorno Natalizio [13. Mai] di Sua Altezza Reale Maria Teresa etc: l'Anno 1740.

Ein Lederband mit reicher Goldpressung; auf den beiden Decken mitten der österr. Doppeladler, in den 4 Ecken ein gekröntes Oval — doppeltes C? — mit einer VI. Es ist möglich, dass Herzog Anton Ulrich dieses Buch von Kaiser Karl VI. [† 20. Okt. 1740] als Geschenk erhalten hat.

Bononcini, 5 Cantate à voce sola e Cembalo. 1707.

Bononcini, Giov., „Turno Aricino", Drama per Musica. Zum Geburtstage Kaiser Josef I. 1707.

— „Mario Fuggitivo", Drama per Musica. Zum Karneval 1708. [Ist schon oben angeführt.]

— „Tigrane", Opera. 1726.

— Eine Anzahl Kantaten und Duette. 1721. 1726.

Borosini, Franc., 1 Cantata per Soprano e Cembalo. 1727.

Brusa, Franc., 4 Cantate per Soprano con Stromenti. 1727.

Caldara, Antonio, Eine ganze Reihe von Kantaten — 8 davon zum Karneval 1727 — à voce sola, à due voci, à tre voci. 1726. 1727. 1732.

— „Il Maggior Grande", Componimento per Musica da Camera. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. 1716.

— „Contesa de'Numi", Festmusik zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. 1723 in Prag.

Caldara, Antonio, „Euristeo", Drama per Musica. Auf Befehl des Kaisers für die Kaiserin Elisabetha Christina zur Aufführung im Kaiserlichen Palast. 1724.

— „Ganguir", Drama per Musica. Auf Befehl der Kaiserin für Kaiser Karl VI. zur Aufführung am Kaiserlichen Hofe. 1724.

— „Semiramide in Ascalona", Drama per Musica. Auf Befehl des Kaisers zum Geburtstage der Kaiserin. 1725.

— „Venceslao", Drama per Musica. Auf Befehl der Kaiserin zum Geburtstage des Kaisers und zur Aufführung am Kaiserl. Hofe. 1725.

— Missa, à 4 voci, concertata con Stromenti, Trombe e Timpani. 1726.

— Introduzione alla Camera a voce sola con Violini. 1726.

— „Don Chisciotte in Corta della Duchessa", Opera Serioridicola, Tragicomedia per Musica. Auf Befehl des Kaisers zum Carneval 1727.

— „Ornospade", Drama per Musica. Auf Befehl der Kaiserin für den Kaiser zur Aufführung am Kaiserlichen Hofe. 1727.

— „Imeneo", Pastorale. Drama per Musica. Auf Befehl des Kaisers zum Geburtstage der Kaiserin. 1727.

— „La Corona d'Imeneo". Festa per Musica. Zu Ehren des ausserordentlichen spanischen Gesandten Signor Duca di Bornonville. 1728.

— „Festa di Camera per Introduzione al Ballo". Zum Karneval 1728.

— „Gerusalemme convertita", Azione sacra per Musica. 1733.

— „Il Batista. Oratorio. Aufgeführt 1727 und 1740. Geschenk Kaiser Karl des VI.?

Canniciari, Pompeo. [Maestro di Capella della S. Basilica Liberiana.] „Missa à 8 voci, alla Capella". „Diese Meß ist dem Capellmeister Fux wegen seiner gemachten Canon Meß entgegengeschickt worden." 1726.

Cimarosa, Domenico. Arie: „Dove sei? bell' Idol mio".

Colombani, Cantata: „Morbo è il cor".

Conti, Francesco. [Compositore di Camera di S. M. C.] „Il Trionfo dell' Amicizia e dell' Amore". Drama Pastorale. Auf Befehl des Kaisers zum Karneval 1711.

— „Amore in Tessaglia", Componimento da Camera per Musica. Zum Geburtstag der Kaiserin auf Befehl des Kaisers. 1718.

— „Servizio di Tavola" à voce sola con Stromenti. Zur Vermählung des Kronprinzen Friedrich August von Sachsen. 1719.

— „Don Chisciotte della Mancia in sierra Morena". Opera serioridicola per Musica. Zum Karneval 1719. H. Riemann — 1909 — nennt die Oper das bedeutendste Werk Contis.

— „Galathea vendicata". Festa teatrale per Musica. Auf Befehl des Kaisers für die Kaiserin geschrieben. 1719.

[Die Partitur ist ungebunden und als Manuskript Contis anzusehen.]

— „Mosè Preservato". Oratorio à 5 voci con Istromenti. 1720.

— „Il finto Policare", Tragicomedia per Musica. Zum Karneval 1720.

— „Archelao, Re di Cappadocia". Drama per Musica. Zum Karneval 1722.

— „David", Azione sacra. 1724 in der Kaiserlichen Kapelle gesungen.

Conti, Francesco, „Griselda". Drama per Musica. Zum Karneval 1725.

— „La Colpa Originale". Oratorio. 1725 aufgeführt.

— „Issicratea". Festa Teatrale per Musica. Auf Befehl des Kaisers zum Namenstage der Kaiserin. 1726.

— „Servizio di Camera à 2 voci Clizia e Psiche". Per sua Excellenza il Signore Duca de Richelieu, Ambasciatore di Sua Maestà Christianissima all' Imperial Corte di Vienna. 1727.

— 13 Cantate à voce sola con Istromenti.

Die erste: „Volate ò Lucciolette" wurde vom französischen Gesandten am Ludwigstag, 25. Aug. 1726, gesungen.

— 8 Cantate à voce sola con Stromenti.

Die zweite: „Sventurata Didone" ist Ostern 1726 von Sga. Laurenzana gesungen worden.

Die dritte: „Nasce con fausti" wurde zum Geburtstag der französischen Königin 1726 geschrieben.

Conti, Ignazio. 2 Cantate à voce sola von Stromenti. 1727.

— „Dialogo tra l'Aurora e il Sole". Servizio di Camera per Musica. Für die Erzherzogin Maria Teresia. 1727.

— „La Distruzione d'Itai." Componimento sacro per Musica. Aufgeführt 1728.

— „Il figliuol' Prodigo". Azione sacra per Musica. Aufgeführt 1735.

Costanzi, Giov. Batta. 2 Cantate con Stromenti. 1727.

Fiorè a Torino, Stefano Andrea. 1 Cantata con Cembalo. 1707.

Fux, Giovanni Giuseffo. „Angelica Vincitrice di Alcina". Festa Teatrale. Auf Befehl des Kaisers zur Geburtsfeier des Erzherzogs Leopold 1716.

— „Santa Gertrude". Oratorio. Aufgeführt in der Kaiserlichen Kapelle 1719.

— „Il Fonte della Salute". Componimento sacro. Gesungen am Abend des Karfreitags 1721.

— „Ismaele". Oratorio. Gesungen 1721.

— „Le Nozze di Aurora". Festa Teatrale per Musica. Auf Befehl des Kaisers zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalia — die Geschichtsbücher nennen sie Maria Anna — mit dem Kurfürsten Carl Albert von Bayern. September 1722.

— „Costanza e Fortezza". Festa Teatrale per Musica. Auf Befehl des Kaisers zum Geburtstage der Kaiserin aufgeführt in der Burg zu Prag 1723.

— „La Corona d'Arianna". Festa Teatrale per Musica. Zum Geburtstage der Kaiserin 1726.

— „Il Testamento di nostro Signor Giesù Cristo sul Calvario". Oratorio. Aufgeführt in der Kaiserlichen Kapelle 1726.

— 6 Motetti con Istromenti. 1727.

— Missa à 4 con 2 Violini. 1727.

— „La deposizione della Croce di Giesù Cristo". Componimento sacro per Musica. Aufgeführt 1728.

— „Orfeo ed Euridice". Componimento da Camera per Musica. Auf Befehl der Kaiserin zum Geburtstage des Kaisers 1728.

Gasparini, Francesco. „Bajazet". Drama per Musica, che fu rappressentata a Reggio die Modena l'Anno 1721.

„Von Mr. Borosini verehrt bekommen in Wien. A. U. D. S. 1727."

Gluck, Christof Willibald. „La Semiramide Riconosciuta". Drama per Musica. Aufgeführt im neuen privil. Theater bei Gelegenheit des Geburtstages der Kaiserin Maria Teresia 1748. Mit ital. Text.

Gluck, Christof Willibald. „Die Pilgrime auf Mekka". Eine komische Oper in 3 Aufzügen. Mit deutschem Text. 1764.

Händel, Georg Friedrich. 7 Cantate à voce sola a Cembalo. Mit ital. Text.

— „Giulio Cesare in Egitto". Intermezzo musicale. Für das privil. Theater in Wien 1731.

— „Arien aus der Opera Admetus del Sigr. Hendl. so in London gemacht und 1731 von Signor Borosini communiciret worden."

Hasse, Giov. Adolfo, detto il Sassone, 1 Cantata à voce sola di Soprano e Cembalo.

— 4 Cantate à voce sola. 2 mit Cembalo, 1 mit Cembalo und Hautbois, 1 mit Cembalo, Violini, Viola, Bassi.

— 23 Arien. Mit Cembalo und Streichinstrumenten. 1732.

Haydn, Josef. „Der Ritter Roland", eine heroisch-komische Oper in 3 Aufzügen.

Holtzbauer, Ignaz. „Hypermnestra", in einer deutschen Opera auf dem K. privilegierten Teatro in Wien vorgestellet. 1741.

Jago, Nicolo, 1 Cantata à voce solae Cembalo.

Leporati, Steffano, 3 Cantate à voce sola e Cembalo.

Marcello, Benedetto. Psalmen. Tomo 1. 3. 4. 5. 6. 8. 1724—1727. Gedruckt in Venedig.

— 2 Cantate à voce sola e Cembalo.

de Majo, Giuseppe. 6 Cantate à voce sola. Teilweise mit Cembalo, teilweise „con Istromenti". Die erste „per l'illustrissima Signora D. Barbara Pisani".

Mancini, Francesco. 4 Cantate à voce sola e Cembalo.

Naumann, Joh. Gottfr. „Medea", Opera.

Oettl, Matth. Kapellmeister der Kaiserin-Mutter. Missa à 4, due Clarini, Timpano, due Violini, Organo. 1727.

— Missa à 4, 2 Violini, 2 Tromboni, Soprano, Alto, Tenore, Basso, con Organo. 1727.

Perroni, Giovanni, Violoncelliste. „Giobbe", Componimento sacro per Musica. Gesungen 1725 in der Kaiserlichen Kapelle.

Porpora, Nicolo. 3 Cantate à voce sola con Istromenti. 1727.

Porsile, Giuseppe. „Il zelo di Nathan". Oratorio à 4. l'Anno 1721.

— „L'Anima Immortale". Oratorio. Gesungen in der Kaiserl. Kapelle 1722.

— „Il Trionfo di Giuditta". Componimento sacro per Musica. Gesungen in der Kaiserl. Kapelle 1723.

— „Assalone". Oratorio. Gesungen in der Kaiserl. Kapelle 1726.

— „Spartaco". Drama per Musica. Für den Kaiserl. Hof zum Karneval 1726.

— „L'Esaltazione di Salomone". Oratorio. Gesungen in der Kaiserl. Kapelle 1727.

Porta, Maestro di Capella alla Pietà in Venezia. 1 Cantata à voce sola con Istromenti.

Predieri, Luca Antonio. „Isacco, Figura del Redentore. Azione sacra per Musica. 1740 aufgeführt.

Geschenk des Kaisers Karl VI?

Reinhardt, Giov. Georgio. „La Più Bella". Componimento da cantarsi per Musica. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabetha Cristina 1715.

Reitter, Giov. Giorgio. „Archidamia". Festa Teatrale per Musica. Zum Namenstage der Kaiserin 1727.

— „Abele". Oratorio. Gesungen in der Kaiserl. Kapelle 1727.

— „Elia". Componimento sacro per Musica. Gesungen in der Kaiserl. Kapelle 1728.

Reitter, Giov. Giorgio. „La divina Providenza In Ismael“. Oratorio. Gesungen in der Kaiserl. Kapelle 1732.
— 4 Cantate à voce sola con Istromenti.
Richter, Francesco Xaverio. Oratorio della Deposizione dalla Croce di Giesù Cristo.

Die Notenschrift ist nicht die eines Schreibers; vielleicht rührt sie von Richter selbst her, mit dem die beiden meiningischen Prinzen Carl und Georg während ihres Aufenthalts in Strassburg 1775 bekannt gewesen sein mögen, weil sie sehr oft den Aufführungen im Dom beigewohnt haben.

Rinaldi, Francesco. „Eumene“. Drama per Musica. Für das Kaiserl. privil. Theater in Wien. 1730.
— „Il Contrasto delle due Regine in Persia“. Drama per Musica. Für dasselbe Theater 1732.
— „Arminius“. Musikalisch-ital. Zwischenspiel. Für dasselbe Theater 1732.
Sandoni, P. Giuseppe. 6 Cantate da Camera, e 3 Sonate per il Cembalo. Dedicata a Sua Eccellenza La Signora Contessa di Pembroke.
Sarri, Domenico. „Didone abbandonata“. Drama per Musica. In Neapel 1724 aufgeführt.
— 1 Cantata à voce sola e Cembalo. 1726.
Scarlatti, Alessandro. 9 Cantate à voce sola e Cembalo. 1726.
Stiparoli, Francesco. „Aminta“. Pastorella à 4 voci con Istromenti. In Laxenburg am 3. Juni 1727 aufgeführt.
— 1 Cantata à voce sola e Cembalo.
— 1 Cantata à voce sola con Istromenti. 1727.
Timer, Leopoldo. Cantata Pastorale à 2 voci Amarilli e Nise, con Istromenti. 1727.
da Vinci, Leonardo. 8 Cantate con Istromenti. 1727.
Vivaldi, Antonio. 1 Cantata con Istromenti. 1727.

Zu den Bibliotheks-Seltenheiten, vielleicht einzig vorhandenen Exemplaren dürften gehören: die Kantate von Alai, die Serenata von Bonno, „Tigrane“ von Bononcini, die Kantate von Borosini, die 4 Kantaten von Brusa, die 8 st. Missa von Canniciari, die Kantate von Colombani, die als Manuskript anzusehende Oper „Galathea“ von F. Conti, die Kantate von Fiorè, die Oper Hypermnestra von Holtzbauer, verschiedene Werke von Fux, die — wie H. Riemann 1909 mitteilt — ungedruckt geblieben sind, die Kantaten von Jago, Leporati, de Majo und Mancini, die beiden Messen von Oettl, „Giobbe“ von Perroni, verschiedene Sachen von Porsile, „Isacco“ von Predieri, „La Più Bella“ von Reinhardt, das Orotorium von Fr. X. Richter, die Kantaten von Sandoni und Sarri, „Didone“ von Sarri, „Aminta“ von Stiparoli.

Die Psalmen und Motetten von B. Marcello sind im 19. Jahrhundert wiederholt neu aufgelegt und in Konzerten zum Vortrag gebracht worden, so der 20. Psalm am 24. Januar 1867 in Meiningen. Auch aus den vielen angeführten Kammerkantaten könnten so manche, mit deutschem Text versehen, heute noch gerne gesungen und ebenso gerne gehört werden, wenn sie auch nicht an die tief empfundenen Arien unseres Seb. Bach heranreichen. Freilich gehören hierzu im italienischen bel canto geübte Stimmen.

Die verzeichneten italienischen Opern, Feststücke, Oratorien, mehrstimmigen Instrumentalmessen dagegen sind nach modernen Begriffen veraltet. Wie aus den Titeln hervorgeht, sind sie zumeist zu Festlichkeiten in der Kaiserlichen Familie, zu Ehren bestimmter Persönlichkeiten und zu sonstigen Gelegenheiten auf Bestellung angefertigt und aufgeführt worden. Eine gewisse Gleichmässigkeit ist nicht zu verkennen.

Den Anfang bildet in der Regel eine aus kleinen Sätzen bestehende Introduzione, Ouverture oder Sinfonia. Langatmige Rezitative und in ruhigem Geleise dahinfliessende Dialoge wechseln dann mit virtuosen Koloratur-Arien ab. Chor und Ballett treten gewöhnlich am Aktschluss auf. Eine dramatische Erregung und Beweglichkeit in Dialogen und Chören ist nicht zu oft bemerkbar. Der moderne Zuhörer würde bei Aufführung einer solchen Oper in der damals üblichen Darstellungsweise aus der Langeweile nicht herauskommen.

Kommen deshalb die hier befindlichen Stücke für den praktischen Gebrauch nur noch bedingungsweise in Betracht, so sind sie für den Musikforscher von nicht zu unterschätzendem Wert. Geben sie uns doch über mancherlei musikalische Verhältnisse und Persönlichkeiten, Kompositionsart, Kompositionstechnik u. v. a. wünschenswerteste Aufschlüsse. Das zu einer gewissen Stagnation führende Schablonenhafte der italienischen Oper ist leicht zu verfolgen. Aber auch Anfänge der deutschen Oper sind in den Werken von Holtzbauer [1741], Gluck [1764], Haydn und Naumann vorhanden. [Eine eingehendere Besprechung einzelner derselben würde über den Rahmen dieses Berichtes hinausgehen].

Wir lernen dann beispielsweise das Auftreten und die Verwendung der Orchester-Instrumente kennen, von denen ja mehrere längst wieder ausser Gebrauch und vergessen sind. Es wurden benutzt:

Clarini [hohe Solotrompeten] von Öttl, Fux, Caldara, F. Conti, Porsile,
Viola da gamba von Reitter, Sandoni, Fux, Porsile als Solobegleitinstrument bei Arien,
Chalumeau oder Scialmò von Caldara mit Fagott und Flöte, von Fux mit Trombone, von Bononcini mit Viola d'amore, von F. Conti mit Flöte. Conti verwendet auch ein Bass-Chalumeau zur Verstärkung des Violons,
Violetta, von Marcello und de Majo,
Trombone, von Reitter, Caldara, Porsile, Fux als Solobegleitinstrument bei Arien,
Archileuto, von J. Conti, Caldara, Reitter in Verbindung mit Streichinstrumenten,
Paridon [Bariton], von Fux zu Arien, von Fr. Conti in Verbindung mit 2 Mandolinen, Violon und Violoncello,
Tiorba [Theorbe], von Fux zum Generalbaßspiel, von Fr. Conti, der selbst Virtuose auf dem Instrument war, in Verbindung mit Streichinstrumenten,
Salterio, von G. Reitter als Solo-Begleitinstrument und in Verbindung mit Violinen oder mit Archilauto e Cembalo,
Mandolina, von Fr. Conti,
Piffero, von Gluck,
Corno inglese, von Gluck,
Corno da Caccia, zuerst von Fr. Conti 1711, dann allgemein,
Fagott, von Fux, Caldara, Reitter, Porsile als Solo-Begleitinstrument,
Flauto und Oboe, als solche allgemein,
Clarinette, als Verstärkung der Oboestimmen von J. G. Naumann,
Principal-Tromba, von Fux u. a. in Verbindung mit Pauken,
Streichinstrumente: Violinen [auch zur Solobegleitung], Viola, Violoncello [desgl.], Violon, allgemein.

Wir erfahren weiter die Namen der damals berühmtesten und mit den höchsten Gagen bedachten Sängerinnen

und Sänger, die bei den Wiener Aufführungen beteiligt waren. Es werden genannt [manche nur mit dem Vornamen]:

1. als Sopranistinnen die Damen: Conti, Contini, Barbara, Benti, Borosini, Badia, Faustina, Helferding, Holzhauser, Landini, Palacchina, Reiser, Schulz, Schnauz, Sutter, Reuter, Schoonians, Pisani, Cuzzoni,
2. als Altistinnen die Damen: Ambreville, Loli, Dotti, Galeotti, Peroni,
3. als Männer-Soprane: Tolini, Catelano, Domenico, Monticelli, Giovannino, Giuseppino, Palatri, Roccbetti, Petrillo, Vitali, Pasi, Raparini,
4. als Männer-Altisten: Appiani, Ballerini, Casati, Orsini, Greco, Carestini,
5. als Tenoristen: Borghi, Borosini, Silvio, Garghetti, Buzzoleni, Toselli, Senesino, Hager,
6. als Bassisten: Berti, Ferrari, Pietro Paulo, Braun, Pillacker, Borrini, Miller, Lehner, Hammer, Boschi, Baldi, Palmerini.

So bieten diese Werke namentlich in Hinsicht auf die Geschichte der Oper des Lehrreichen viel. Und es ist daher mit grosser Freude zu begrüssen, dass unser ehrwürdiger Herzog Georg, der während seiner fast 46 jährigen gesegneten Regierung jedes wahre künstlerische Streben beschützte und förderte und seine Residenz durch Theater und Hofkapelle zu einer Kunststadt ersten Ranges erhob, nunmehr angeordnet hat, dass die sämtlichen Bände aus ihrem bisherigen Versteck hervorgeholt und in der Herzogl. öffentlichen Schlossbibliothek untergebracht werden sollen, wo sie in einem besonderen Zimmer im Verein mit den jetzt schon dort vorhandenen musikalischen Kompositionen und Schriften — Verzeichnis folgt unten — zur allgemeinen Benutzung zugänglich sein werden.

Bisher unverbunden mit dieser geschlossenen, 107 Katalog-Nummern umfassenden Sammlung befinden sich in der Herzogl. öffentlichen Bibliothek aus dem 18. Jahrhundert noch folgende musikalische Werke:

Aristoxen der jüngere [Joh. Mattheson]. Gültige Zeugnisse über die jüngste Mathesonische Musikalische Kern-Schrift. Hamburg 1738.
d'Astorga, Em. Kantate No. 9 eines geschriebenen Prachtbandes mit noch 24 andern Kantaten.
Bach, C. Ph. Em. Gellerts geistliche Lieder. 1764.
Bach, J. S. 4 st. Choralgesänge, gesammelt von Ph. E. Bach. 1765.
Bonani, Filippo. Gabinetto armonico pieno d'Instromenti sonori. Roma 1723.
Bonnet, Jacques. Histoire de la musique. Amsterdam 1725.
Campra, André. Motets. 3 Livres. Paris 1700. 1717. 1733.
Dampierre, Tons de chasse et Fanfares à une e deux trompes. Paris 1734.
Drewes, F. G. Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Komposition. Halle 1797.
Fabricius, Werner. Unterricht, wie man ein Orgelwerk examiniren und probiren soll. Frankfurt und Leipzig 1750.
Förster, Christoph. Sei sinfonie a due Violini, Viola, Cembalo e Violoncelli con Ripieni. Nürnberg, ohne Jahrzahl.
Freimaurer-Lieder [16]. Kopenhagen 1749.
Fux, Jos. Joh. Gradus ad Parnassum. Wien 1725.
Gerber, Ernst Ludwig. Histor. biogr. Lexikon. 2 Bände. Leipzig 1790. 1792.
Goerner, Joh. Valtin. Oden. 2 Teile. Hamburg 1744.
Gräfe, Joh. Friedr. Oden. 4 Teile. Halle 1739. 40. 41. 43.
— 50 Psalmen, geistl. Oden und Lieder. Braunschweig 1760.
Herbing, Aug. Bernh. Val. Musikalische Belustigungen, 30 Lieder. Leipzig 1758.
Keller, David. Treulicher Unterricht im Generalbass. 2. Aufl. Hamburg 1737.
Kirnberger, Joh. Ph. Der allzeit fertige Polonaisen- und Menuettenkomponist. Berlin 1757.
König, Joh. Balth. Harmonischer Liederschatz, über 1900 Melodien. Frankfurt 1738.
Lampe, Fr. Adolf. De Cymbalis veterum. Utrecht 1703.
Marpurg, Fr. Wilh. Der kritische Musikus von der Spree. Berlin 1749.
— Abhandlung von der Fuge. Berlin 1753.
— Traité de la fugue et du contrepoint. Berlin 1756.
— Anfangsgründe der theor. Musik. Leipzig 1757.
— Anleitung zum Klavierspielen. Berlin 1755.
— Die Kunst, das Klavier zu spielen. Berlin 1750.
Mattheson, Joh. Das Neueröffnete Orchestre. Hamburg 1713.
— Grosse Generalbass-Schule. 2. Aufl. Hamburg 1731.
— Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1737.
— Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739.
Mermet. Abhandlung von dem Verderben des Geschmacks in der franz. Musik. 1750.
Musikalisches Handwörterbuch. Weimar 1786.
Ott, Hans Jacob. Thomsons Lobgesang auf die vier Jahreszeiten. Zürich 1747.
Spiess, Joh. Martin. Davids Harpfen-Spiel. [150 Psalmen, 342 Lieder-Melodien]. Heidelberg 1745.
— Geistliche Liebesposaune. Heidelberg 1745.
— Musikalischer Kirchenschatz (106 Präludien etc.). Heidelberg, ohne Jahrzahl.
— Kurzer Unterricht zur Choral- und Figural-Musik in Chur-Pfaltz. Heidelberg 1745.
Tartini, Giuseppe. VI Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo. Opera seconda. Amsterdam, ohne Jahrzahl.
Vaneanson, Le mécanisme du Flûteur automate. Paris 1738.
Vivaldi, Antonio. L'Estro armonico. Concerti Opera Terza. Libro I. II. Amsterdam, ohne Jahrzahl.
Zani, Andrea. Concerti dodeci. Opera quarta. Wien, ohne Jahrzahl.



Zu „Parsifal und Urheberrecht"

Von **H. W. Draber**

Ohne zu A. Schönbergs Ausführungen unter obiger Überschrift weiter Stellung nehmen zu wollen, und ohne die Absicht, an Herrn Prof. Dr. Prüfers idealer Hüterschaft des „Monopols" zu deuteln, möchte ich doch einige Zeilen zu dem von ihm veröffentlichten Wagnerbriefe sagen, die vielleicht nicht unangebracht sind.

Wie weit Wagners Abneigung gegen das damalige Theater berechtigt gewesen ist, mag dahingestellt bleiben. Der Brief ist aus dem Jahre 1880. Heute schreiben wir 1912! In den dazwischenliegenden 32 Jahren haben Jünger Wagners wie Hans Richter, Felix Mottl, Levi und andere des Meisters Kunst an grossen, angesehenen deutschen Bühnen gehütet und darauf geachtet, dass das Niveau ein sicherlich Wagner würdiges geworden ist. Auch das Publikum ist durch die Kunst Wagners zu ganz anderen Ansprüchen erzogen worden. Unsere heutigen grossen „Profanbühnen" dürften kaum noch Gefahren für die Entweihung der Opern bergen. Jedenfalls ist Prof.

Prüfers pessimistische Ansicht nicht mit dem tatsächlichen Zustand in Übereinstimmung zu bringen. Ich will auch hier nicht erst wieder die Frage aufrollen, ob der Parsifal ausserhalb Bayreuths gegeben werden soll, obwohl ich dies gerade aus Verehrung für das Werk befürworte. Aber einige Fragen sollte Herr Professor Prüfer denn doch noch etwas eingehender beantworten: Ist das Publikum, das heute nach Bayreuth eilt, so viel eher geeignet, das weihevolle Festspiel entgegenzunehmen und zu verstehen wie Tausende, die niemals die Mittel haben, nach dem Festspielhügel zu pilgern? Glaubt er wirklich, dass Wagners Ansprüche an die Beschaffenheit des Publikums, das den Parsifal dort anhört, erfüllt werden? Glaubt er, dass alle die Reichen, die von allen Ecken der Welt im Auto und Luxuszug nach Bayreuth eilen, gestern noch ein Taubenschiessen in Monte Carlo mitmachend, übermorgen ein Pferderennen in Baden-Baden verfolgend, einige Tage darauf ein Flugmeeting besuchend und dann wieder abends im nervenkitzelnden Kabaret hockend, das Idealpublikum für den Parsifal sind? Und er kennt doch wohl den Korso vor jeder Festvorstellung in Bayreuth? Wenn Bayreuth und der Parsifal gehütet werden sollen, dann müsste Wahnfried seinen ganzen Einfluss aufbieten, um den Modebesuch zu verhindern, an dessen Stelle gerade diejenigen treten sollten, die mit knapper, ersparter Wegzehrung und nach Idealen hungerndem Kunstgemüt ach so gerne nach Bayreuth pilgern würden, fänd' sich dort nur ein Plätzchen für sie!



Das Bachfest in Insterburg

Von Dr. mus. J. H. Wallfisch-Insterburg

Der Oratorien-Verein (Dirigent: Kgl. Musikdirektor Franz Notz) veranstaltete am 30. und 31. März ein Bachfest. Der erste Tag brachte die Johannespassion. Die Sopranpartie wurde von Fräulein Elisabeth Ohlhoff-Berlin mit gehaltvollem Organ und würdig-warmem Vortrag durchgeführt in der von Flötengängen umrangten Arie „Ich folge dir gleichfalls“ und in der an die hohe Lage grosse Anforderungen stellenden Arie „Zerfliesse mein Herze“, in der Holzbläser und Cello angenehm auffallen. Frau Paula Weinbaum-Berlin singt mit echtem, kompaktem Alt und lebendiger Gestaltung. Frl. Bertha Schulemann-Insterburg führte die Cembalopartie auf dem Flügel fachmännisch durch. Der Tenorist Paul Tödten-Duisburg wird stets ein trefflicher Evangelist sein, aber kaum mehr. Die vielen Prosaworte rezitiert er in sinngemässer Psalmodie. Ergreifend klang das „weinete bitterlich“ Petri, richtig gemalt dessen Arie „Ach mein Sinn“, sein weinendes „meiner Missetat“ und dann das „verleugnet“ in dieser ganzen Selbstanklage. Die Stimme Tödtens ist von bescheidenem Tongehalt und Charakter, doch stehen ihr die Kopftöne recht gewandt zur Verfügung. Hermann Weissenborn-Berlin besitzt einen ausgiebigen Bass und trägt textgemäss recht wirkungsvoll vor. Die Koloraturen gelangen all diesen singenden Herrschaften gut und einwandsfrei. Kgl. Musikdirektor Alex. Johow-Memel entledigte sich gesanglich zwei kleiner Partien, Petrus und Pilatus, und der Harmoniumbegleitung streng im Rahmen des Ganzen vollwertig und angemessen. Die Infanterie-Kapelle, Obermusikmeister Hessler am ersten Geigenpult, verstärkt durch leistungsfähige Vereinsmitglieder, hatte wahrlich keine leichte Aufgabe zu lösen; und sie tat es sehr anerkennenswert unter Notz's sicherer, gediegener Leitung. Und der Chor?! Eine Riesenaufgabe ist ihm zugeteilt. Man bedenke die Bachsche Polyphonie — welche Anforderungen sie tonisch und rhythmisch stellt, die Unzahl der Feinheiten in den Einsätzen usw. und die Massenkoloraturen. Dazu kommt dann noch das dynamische Moment zwecks Klarstellung der Stimmführung für den Hörer und Anpassung an den Inhalt und Gehalt des Gegenstandes! Da kann man bei solchem Gelingen nur voll des Lobes sein! Das war alles so lebenswahr, so deutlich, so packend — so innig und zart, so einheitlich. Notz, dem Lehrer und Leiter des Ganzen, ist es herrlich gelungen, die „vielen Köpfe mit vielen Stimmen“ unter einen Hut und zwar den seinigen zu bringen, so dass sie mit seinem Geiste auffassten und mit seinem Herzen empfanden. Und da war alles korrekt, wahr, wirkungsvoll!

Der zweite Festtag bewegte sich als „Grosse Kammermusik“ teilweise in freieren Bahnen. Zu den bereits genannten Solisten gesellte sich Frau Elisabeth Ziese-Elbing, eine Pianistin von Bedeutung. In dem Klavierkonzert D moll No. 1 (Allegro, Adagio, Allegro), im Präludium und Fuge A moll und einer Zugabe entwickelte sie durch grosse, saubere Technik, bestimmten, entsprechend variierten Anschlag, deutliche Stimmführung und bedeutungsvollem Vortrag ein kerngesundes Spiel, was bei Bach viel erfordert, viel sagen will, auch in bezug auf die Leistungen des Gedächtnisses. In der Streichorchesterbegleitung genannten Klavierkonzerts interessierten u. a. die Stellen mit dem Flötenterzett, wie auch in andern Gesangsstücken die uns ungewohnte Besetzung in der Begleitung. In dem dritten Brandenburgischen Konzert G dur für Streichorchester und Cembalo tritt letzteres weniger solistisch hervor. Frl. Bertha Schulemann-Insterburg führte diese Partie auf dem Flügel gut durch. Es sangen Frl. Ohlhoff und Frau Weinbaum das Duett „Jesu, der du meine Seele“ aus der Kantate No. 78, Frau Weinbaum das bekannte „Mein gläubiges Herze frohlocke“ und hervorragend schön das herrliche „Willst du dein Herz mir schenken“. Herr Tödten sang tragikomische „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“ und drei harmlos-lustige Arietten aus der weltlichen (Bauern)-Kantate. Hier kam es (ihm) mehr auf Text und Vortrag an. Der Beifall galt mehr der viele erfrischenden Eigenart der Stücke, als der stimmlichen Leistung. Dasselbe gilt der Schlussnummer, der burlesken Kaffee-Kantate für Sopran, Tenor und Bass (Flöte, Streichorchester und Cembalo). Die bereits genannten Herrschaften nahmen, zum Teil erklärlicherweise, die Intonation etwas gemütlich, leicht geschürzt, und liessen durch antippendes Markieren den Hörer hier und da über Ton und Intervallen-Verhältnis im Unklaren. Doch — es galt ja, auch den lebensfrohen, lachenden, scherzenden Bach zu interpretieren. Aber — er ist auch hier im Grunde genommen derselbe. Das hübsch gesungene „Die Katze lässt das Mausen nicht“ („Die Jungfern bleiben Kaffeeschwestern“) gilt musikalisch von dem gewaltigen Kontrapunktisten und Polyphoniker J. S. Bach. Auch seiner leichtbeschwingten, frohgelaunten Muse legt der seiner musikalischen Persönlichkeit grundwesenhafte strenge Stil Zügel und Fesseln an oder, richtiger gesagt, es kann und will nicht zum rechten, vollen Durchbruch durch die Schranken der Individualität kommen. Aus seiner Haut kann eben auch ein Bach nicht fahren. Die Ufer des Originals „Bach“ sind zu ent- und unterscheidend hoch, um überschritten zu werden. Nur in dem obengenannten Liede „Willst du dein Herz mir schenken“ tritt J. S. Bach so sehr zu seiner Eigenart in Gegensatz, dass man (etwaige andere Gründe sind mir nicht bekannt) die Autorschaft dieses Liedes Friedemann Bach zuzuschreiben geneigt ist. In der Tat — hier erreicht Bach die äusserste Möglichkeits-Peripherie seiner Erfindungskunst, Fantasie, seines Stils, und die gerade ihm naturgemässe Schranke trug hier günstig zu einer Melodik bei, die einschliesslich der sonstigen Faktoren ein herrliches Lied zeitigte, das auf den ersten „Blick“ etwas „weit vom Stamme gefallen“ zu sein scheint, aber psychologisch einleuchtend, seinen Ursprung nicht verleugnet. Hier gilt, nicht im boshaften Sinne, das Wort von dem blinden Huhn und dem Weizenkorn. Aber, wie gesagt, in der Originalität liegt die Kraft. So auch bei Bach, dem Meister der strengen Form. Starke Speise bot dies Bachfest. Nur für wenige war es ein Genuss — keiner im modernen Sinne. Eine ernste Studie war es, für die wir dem Oratorienverein danken dürfen. Hier musste der kunstverständige Hörer ebenso aktiv sein wie die Mitwirkenden. Bach wurde uns näher gerückt. Wir hörten gewissermassen seine musikalische Biographie in grossen Linien. In teils unerklärlicher Einigung von Mitwirkenden verschiedenster Richtung zog in Wort- und verklärender, vertiefender Tonsprache lebenswahr, gewaltig, ergreifend das Leiden jenes Schlichten, der die Weltgeschichte halbiert hat, vor dem sinnenden Geistesauge, dem mittönenden Herzen des gutwilligen Hörers vorüber. Und wenn sich ein singendes oder hörendes Ich in menschlicher Begeisterung unwillkürlich erschlossen, so mag es hier und da zu lebenzeugender, göttlicher Begeisterung gekommen sein. Dann haben ihre eigentliche und höchste Mission erfüllt: die Tonkunst, Meister Bach und — der Insterburger Oratorienverein, Musikdirektor Notz an dessen Spitze.



„Der Waldschratt"

Ein Spiel in drei Akten von E. König
Musik von Hans Sommer

Erstaufführung im Hoftheater zu Braunschweig
am 31. März 1912

Der hier in bescheidener Zurückgezogenheit lebende und mit unverminderter Jugendfrische, unbekümmert um den Erfolg seiner Werke rüstig weiterschaffende Komponist fühlt sich von dem Arbeitsfelde der Sage und des Märchens am meisten angezogen, auf diesem Gebiete erwachsen ihm die schönsten Erfolge. Sein Textdichter unterstützte ihn diesmal besser als in den beiden letzten Werken („Rübezahl" und „Riquet mit dem Schopf"). Den Stoff lieferte ihm die Naturdeutung, die vom Kampf ums Dasein ausgehend in der Vermenschlichung des Tierwesens den Höhepunkt erreicht und stets mit einem Sieg des Herrn der Schöpfung über die Natur endet. Ein aussergewöhnlich gelehrter Dorfschulmeister, der alle Pflanzen und die Bibel, die lateinischen Klassiker und wichtigsten Philosophen kennt, schlief im Walde ein und wird von zwei Mädchen heimgeleitet, weil ihm der Waldschratt Hut, Brille und Botanisierbüchse gestohlen hatte. Der Genuss des Brotes erweckt in letzterem die Sehnsucht nach des Menschen Liebesglück und Not. Er verlässt das grüne Revier und rettet sich vor den verfolgenden Bauern in den Holzstall des Lehrers, der ihn trotz des Widerspruches der Gemeinde als Kind annimmt. In der Musik findet er aller Seelen Heimatland, bald geht auch sein Wunsch in Erfüllung; denn eins der beiden Landmädchen des ersten Aktes liebt ihn. Den Bräutigam, der sie darob beschimpft, erwürgt er und flieht wieder in seine Heimat, dorthin folgt ihm ein ergebener, kranker Knabe, warnt ihn vor den Feinden und stirbt in seinen Armen. Gleich darauf fällt er durch einen wohlgezielten Schuss, während ein unsichtbarer Chor singt:

„Segnend das Land, durchs blühende
Wandeln wir Hand in Hand",

um anzudeuten, dass sich die Natur, unbekümmert um das Schicksal der Menschen, in ihren ehernen Gesetzen ewig gleich bleibt. Die Bezeichnung „Spiel" entschuldigt alle Unwahrscheinlichkeiten der Handlung, denn die Phantasie, nicht der Verstand bildet den Zauberschlüssel des Dichters. Dieser vermeidet im Ausdruck alle unnötigen Abschweifungen, Bilder und Vergleiche, passt die Sprache den Personen geschickt an und gibt dem Komponisten Gelegenheit, seine Vorzüge in die richtige Beleuchtung zu rücken.

Die Musik zeigt bunten, gemischten Stil, denn das gesprochene, begleitete und gesungene Wort wechseln miteinander ab; Sommer, ein überzeugter Wagnerianer, stellt sich also an die Seite seines Freundes Humperdinck, um das Melodram wieder zu Ehren zu bringen, das der Bayreuther Meister schroff ablehnt. Die Leitmotive zeichnen jede Person scharf und schildern Naturstimmungen oder seelische Erlebnisse ganz vortrefflich, die reinen Instrumentalsätze fesseln durch freundliche Tonmalereien. Nach berühmten Mustern hat Sommer einen frei erfundenen Choral („Meistersinger") und einen modernen Walzer („Rosenkavalier") eingeflochten. Alles ist mit sicherer Hand entworfen und jede unnötige Dissonanz vermieden, vor allem die Brutalitäten der italienischen und deutschen Veristen. Der Tondichter zieht ruhige Klarheit dem blendenden Glanze vor, er will lieber trocken erscheinen als anmutige Nichtigkeit streifen. Ob dem Werke ein längeres Leben beschieden ist, oder ob es die Flut der Vergessenheit gleich vielen anderen verschlingt, kommt bei der Wertschätzung nicht in Betracht, jedenfalls bleibt es für das Geistes- und Kunstleben zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine wichtige und hervorstechende Erscheinung.

Die Aufführung hatten die Herren Oberregisseur Waag und Hofkapellmeister Hagel liebevoll vorbereitet, mit Otfried Hagen (Waldschratt) und Hans Spiess (Magister) trugen sie wesentlich zu dem grossen Erfolge des Werkes bei. Der erste Akt machte wenig Eindruck, weil die Zerstückelung der Musik durch das gesprochene Wort den dramatischen Schwung stört, ja ganz aufhebt. Ausserdem vermochten nicht alle Künstler die aus dem gemischten Stil sich ergebenden Schwierigkeiten — jeder Sänger muss auch ein vollendeter Deklamator sein — zu überwinden, endlich störte das übernatürliche, fremde Element. Vom zweiten Akte an verschwindet dasselbe; das allgemein Menschliche, das immer und überall zu Herzen spricht, tritt in den Vordergrund, der dadurch gegebene dramatische Einschlag fesselte sofort, steigerte sich fortwährend und löste am Schluss stürmischen Beifall des ausverkauften Hauses aus. Der Komponist konnte seiner angegriffenen Gesundheit wegen leider nicht Zeuge des grossen, wohlverdienten Erfolges sein.

Ernst Stier



„Der Sturm auf die Mühle"

Oper in 3 Akten (nach einer Novelle von Zola)
von Karl Weis

Erstaufführung im böhm. Nationaltheater in Prag
am 29. März

Eine längere Reihe von Jahren hat man von dem heimischen Komponisten Karl Weis im Nationaltheater nichts gehört, da dieser seine Bühnenwerke dem hiesigen deutschen Theater sowie dem Weinberger Stadttheater zur Aufführung übergab. Die Première seiner neuesten Oper kann man daher als Versöhnung zwischen dem Komponisten und dem Nationaltheater betrachten.

Wie es auch bei dem „Polnischen Juden" war, wählte Weis hier eine Handlung, die auf die Gefühle der breiteren Massen einwirken sollte. Das Libretto ist eine Episode aus dem deutsch-französischen Kriege, einer Novelle von Zola entnommen. Über die Handlung wäre kurz folgendes zu sagen: Der Müller Devrient feiert die Verlobung seiner Tochter Françoise. Als die lustige Stimmung ihren Höhepunkt erreicht, ertönen plötzlich preussische Pfeifen und Trommeln, die das Herannahen des Feindes verkünden. Der Bräutigam der Müllerstochter Frédéric schiesst einigemal auf die kommenden Soldaten, wird dann verhaftet und zum Tode verurteilt. Seine Braut und der Müller überreden Frédéric in der Nacht heimlich zu flüchten. Die Flucht, wobei Frédéric den Wachposten schwer verwundet, gelingt, jedoch soll nun die Todesstrafe den Müller, den der preussische Hauptmann für den Flüchtling verantwortlich macht, treffen. Frédéric will jedoch dieses Opfer nicht annehmen, und gibt sich freiwillig in die Hände des Feindes. Gleich darauf fallen Kanonenschüsse von französischer Seite, Frédéric greift in wilder Freude den preussischen Hauptmann an, und dieser tötet ihn durch einen Revolverschuss.

Diese einfache, dramatisch wirksame Handlung bietet dem Tondichter genug Gelegenheit, seine musikdramatische Fähigkeit zu zeigen. Allermodernsten Strömungen der letzten Jahre widmet Weis keine Beachtung; er begnügt sich mit den beliebten älteren Formen: Ensembleszenen, grosse Duette, Lieder etc. findet man in der melodiösen und zugänglichen Oper genug. Die Hauptpersonen sind zwar nicht besonders scharf charakterisiert, jedoch für die Sänger dankbar.

„Der Sturm auf die Mühle" will eine Volksoper sein und wird als eine solche gewiss ihre Aufgabe erfüllen. Auch die Ausdrucksmittel, deren sich der Tondichter bedient, sind ganz normal, so dass an Orchester, Solisten und Chöre keine übertriebenen Ansprüche gestellt sind. Alle diese Eigenschaften werden der Oper leicht den Weg über viele Bühnen bahnen.

Bei unserem Publikum fand die Oper eine sehr freundliche Aufnahme. Im Herrn Brzobohaty, der die Vorstellung leitete, hat das Nationaltheater einen tüchtigen Kapellmeister gewonnen. Die Hauptrollen lagen meistens in den Händen der jüngeren Kräfte, von denen Frau Bognckå (Françoise), die Herren Schütz (Frédéric), Chmel (Müller Devrient) und Kliment, Preussischer Hauptmann) zu nennen sind. Zum Schluss sei noch bemerkt, dass der Autor über zwei Operetten wieder zur Oper zurück gekehrt ist, eine erfreuliche Erscheinung, schon aus dem Grunde, weil Komponisten von seinem Range nicht ihr Talent der Operettenmusik opfern brauchen.

L. Boháček

Rundschau

Oper

Braunschweig

Der März bildete den musikalischen Kehraus, in dem sich vor dem Schlus nochmals alle Kraft und Lust bis zur höchsten Spannung steigerte. Im Hoftheater herrschte reges Leben. „Der Rosenkavalier" hielt sich im Spielplan und scheint, gutem Weine vergleichbar, mit der Zeit noch zu gewinnen. Frl. Ravn, die vor der ersten Aufführung plötzlich erkrankte, singt die Titelpartie mit Erfolg, erreicht Albine Nagel-Halle, die in letzter Stunde hilfsbereit einsprang, aber weder gesanglich, noch darstellerisch. Die ganz vorzügliche Leistung hat ihr die hiesige Stelle eingetragen, denn die Intendantur trat sofort mit ihr in Unterhandlung, die sich insofern schwierig gestaltete, als sich die Künstlerin kurz vorher für Mannheim entschieden hatte, wo sie Frau Hafgreen-Waag, die nach Berlin gehende Gattin unsers Oberregisseurs ersetzen sollte; die Verbindlichkeiten wurden aber glücklich gelöst, und Frl. Albine Nagel tritt im Herbst in den Verband der Hofoper. Gabriele Englerth sang die Isolde in Berlin mit so grossem Erfolge, dass sie nach einem Gastspiele in Wiesbaden für diese Vorstufe der deutschen Reichshauptstadt verpflichtet wurde. Für unsre Soubrette Gertrud Köhler tritt Elly Clerron, eine blutjunge Anfängerin vom Theater des Westens in Berlin ein, als Mignon entwickelte sie ganz aussergewöhnliches schauspielerisches Talent, dabei ist sie schön, gewann also von vornherein den Hörer, stimmte ihn wenigstens nachsichtig. Als Volontärinnen erhalten wir die bekannte Konzertsängerin Gertrud Diedes-Baass-Berlin und Annie Kley. Als Gast erschien Gudrun Hildebrandt mit ihrem Bruder an zwei Tanzabenden, blieb im künstlerischen und äusseren Erfolg aber weit hinter ihrer Kollegin Rita Sacchetto zurück. Bei dieser Gelegenheit wurde als Einlage das Singspiel „Brüderlein fein" von Fall gegeben, in dem der Operettenkomponist den Text des vormärzlichen Wiener Volksstücks z. T. ganz köstlich illustriert. Ähnliche Eindrücke wie hier aus der Kaiserstadt an der schönen Donau vermittelte der dritte literarische Abend „Weimar" aus Ilm-Athen. „Faust" von Goethe in der Bühnenbearbeitung von Dr. Waag gewinnt bedeutend durch die Musik des Karlsruher Hofkapellmeisters L. Reichwein, der für die hiesige Aufführung manches änderte, neugestaltete. Charakteristisch ist die Einleitung zum Prolog im Himmel, die sich auf einem gewaltigen Orgelpunkte (c, cis, d im Pedal nebst Pauken und Trommelwirbel) aufbaut; erschütternd wirkt der Osterhymnus für Frauenstimmen, in dem nacheinander drei abgestimmte Glockenchöre und Tamtam das Kirchengeläut andeuten; ähnlich gestaltet sich auch das „dies irae" mit seiner mächtigen Begleitung (3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba und 4 Pauken): diese Faustmusik verdient die Aufmerksamkeit aller deutschen Bühnenvorstände. Der Monat wurde mit der Erstaufführung von Hans Sommers „Waldschratt" glänzend abgeschlossen.

Ernst Stier

Konzerte

Braunschweig

Von den massenhaften Konzerten im März, die multa, aber nicht multum boten, tritt das achte im Hoftheater aus dem Rahmen. Es enthielt die sogenannte Jenaer Jugendsinfonie und die „Neunte" von Beethoven. Der Hoftheaterchor wurde durch ca. 400 sangeskundige Dilettanten verstärkt, das Soloquartett von Else Liebert, Else Ries, den Herrn Favre und Spies gesungen; der Eindruck war tief und nachhaltig. Herr Hofkapellmeister Hagel schloss also die 1. Reihe seiner Konzerte mit einem glänzenden Siege; auch die Neider mussten die bewiesene künstlerische Überlegenheit und die Verdienste um das hiesige Musikleben anerkennen. Der musikalisch-deklamatorische Unterhaltungsabend der Bühnengenossenschaft, an dem die Hofkapelle, sowie die hervorragendsten Kräfte der Oper und des Schauspiels mitwirkten, gestaltete sich zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis. Die Trio-Vereinigung (Lisbeth Hofmann, Kammermusiker Wachsmuth und Steinhage) boten das Klavierquintett (op 1) von Dohnanyi und das Streichsextett „Souvenir de Florence" von Tschaikowsky in vorzüglicher Wiedergabe, die hiesige Altistin K. Haeberlin verband die Werke durch einige Lieder. Der Verein für Kammermusik (Riedel, Wünsch, Vizner, Meyer und Bieler) brachte 2 minderwertige Neuheiten, das Klavier-Trio (D dur) von Wolf-Ferrari und Fantasie für Violine und Harfe (A dur) von Saint-Saëns; das Streichquintett (F dur) machte alles wieder gut. Die vielen Konzerte der Gesangvereine, in denen manches Gute geboten wurde, sind von lokaler Bedeutung.

Ernst Stier

Frankfurt a. M.

In Goethes Todesjahr schrieb Ludwig Bechstein in seinen Arabesken die schönen Worte: „Die Kunst ist eine Sonne, um die sich gleich Sternen Millionen feurige Herzen drehen und ihre Strahlen trinken wie Blumen den Morgentau". Dieser idealen Anschauung entsprechen zwar der Amerikanismus und die in jeder grossen Stadt jetzt übliche geschäftige Hast des Konzertgetriebes längst nicht mehr. Um so lebendiger und eindrucksvoller treten aus dem tollen Reigen der paar hundert musikalischen Veranstaltungen die Abende hervor, in denen der Kunst wirklich um der Kunst willen gedient und Ausserordentliches geleistet wurde.

Franz Liszt, der zur Erinnerung an den 100. Todestag diesen Winter in der musikalischen Welt von Gerechten und Ungerechten in allen Tonarten Gefeierte, und Gustav Mahler, der so jäh der Kunst Entrissene, waren mit ihren Werken für die Programme der tonangebenden Museumsgesellschaft und des bald seine Hundertjahrfeier begehenden Caecilienvereins — beide Gesellschaften leitet Willem Mengelberg aus Amsterdam — diesmal natürlich massgebend. Liszts hier noch nicht gehörte Graner Messe begegnete, vorzüglich aufgeführt, lebhaftem Interesse. Was Liszt einst als eifriger Reformator der Kirchenmusik dachte und erstrebte, ist nur zum kleinsten Teil in Erfüllung gegangen. In dem Sentiment der weichen Melodik des „Benedictus", dem Aufschwung des „Credo", der Deklamation des „Judicare" und den Gegensätzen und Steigerungen des abschliessenden „Agnus" spricht sich die echte Wesensart Liszts aus, der mit dieser ersten, in völlig modernem Stil entworfenen Schöpfung einer Menge von Nachfolgern den Weg gewiesen. Anna Kaempfert, die vortreffliche Altistin Maria Philippi, Dr. Römer und H. van Oort vereinigten sich in der chorisch schwungvoll gesteigerten Aufführung zu einem klangschönen und sicheren Soloquartett. Mengelberg, als Dirigent ein famoser Rhythmiker und Begleiter, liegen alle Werke ungleich näher, in denen er die Wirkung strahlender Steigerungen effektvoll herauszubringen vermag, während in tiefer angelegten Schöpfungen gelegentlich mehr Seele und Empfinden zu wünschen wären. So kam z. B. der al fresco-Stil der Lisztschen Faustsinfonie und der an Weimars Glanzzeit erinnernde Schwung der „Festklänge" zu gleich rauschendem Stimmungsausdruck, wie die verschiedenen Bilder und Episoden in der vierten Sinfonie von Mahler. Ebenso die deskriptive Charakteristik der Elgarschen Variationen, der dankbaren „fünften" von Tschaikowsky, d'Indys „Istar" u. dgl.

Mit Neuheiten sind wir in diesen führenden Konzerten gerade nicht verwöhnt worden. Enescos „Rumänische Rhapsodien" gehören selbst für den, der von frohen Reisetagen her das Leben und Treiben in den unteren Donauländern kennt, in das Gebiet der Unterhaltungsmusik. Klanglich recht hübsch sind die Streichorchester-Variationen über ein Tschaikowsky-Thema des leider so früh dahingegangenen Russen Anton Arensky.

Einen Abend leitete Richard Strauss eigene Werke, darunter „Aus Italien", welches Jugendopus des von Bülow eifrig geförderten 22jährigen Meininger Hofkapellmeisters einst viel Aufsehen erregte. Im Sinne der Entwicklung des Autors von Elektra und Rosenkavalier war es recht lehrreich, wieder einmal das von der Art der Lisztschen sinfonischen Dichtungen noch völlig beeinflusste Werk gehört zu haben. Verblasst erschienen Farben und Gedanken in dem „Zarathustra", wie auch Paul Knüpfer mit zwei Orchesterliedern keinen tiefgehenderen Eindruck erzielen konnte.

Während in der Reihe der Solisten Madame Charles-Cahier Berliozsche Gesänge besser sang als die „Parto!"-Arie des Sextus aus Mozarts „Titus", enttäuschte die kanadisch-englische Sängerin Pauline Donalda durch ihre kühle Kunst alle, die sonderlich exotische Genüsse erwartet hatten. Eigenartiges bot die Petersburger Opernsängerin Eugenie Sbrujewa, die über eine ganz prächtige Altstimme verfügt, in grösseren Gesängen von Rimsky-Korsakow und Borodin, und den reizvollen „Russischen Volksliedern" mit Orchester von Ljadow. Alfred Cortot, der in Paris so eifrig für die deutsche Musik eintritt, spielte das A moll-Klavierkonzert von Schumann typisch für die romanische Auffassung des Werkes, das man einmal

auch so hören darf. Trotz aller Mühe, die sich Felix Berber mit dem Violinkonzert von Max Schillings gab, ermüdete diese Novität durch ihre Endlosigkeit. In dem A dur-Klavierkonzert von Liszt, das Hans von Bronsart, dem ersten Interpreten und noch lebenden Zeugen einer musikalisch grossen Zeit gewidmet ist, erwies sich Ernest Schelling als ein brillanter Techniker.

In den Kammermusikabenden der Museumsgesellschaft ist als interessanter Gast Sergej J. Tanejew aus Moskau zu verzeichnen, der mit den „Böhmen" sein recht anregendes G moll-Klavierquintett spielte. Neue Werke von M. Reger zeigten grosses kontrapunktisches Können, das, leider zum Schema erstarrt, Herz und Seele nicht gerade in Aufruhr zu versetzen vermag. In der Reihe dieser Abende, in denen Paula Hegner-Leipzig als musikalisch fein empfindende Begleiterin angenehm auffiel, vermittelte das Pariser Capet-Quartett die Kenntnis des F dur-Streichquartetts von Maurice Ravel, einem der jungradikalen französischen Impressionisten in Tönen, der hier zwei sehr interessante Innensätze geschrieben. Freilich gar so revolutionär und himmelstürmend kam uns Ravels Kunst doch nicht vor, die ihre hübsche Melodik Chabrier und Massenet zu verdanken hat. On revient toujours à ses premières amours! Während das Wiener Fitzner-Quartett hier ziemlich abfallen musste, errangen der jetzt 56jährige Messchaert mit dem packenden Vortrag von Schumanns „Dichterliebe", und der hier ungemein geschätzte Pablo Casals, der das zweite Cellokonzert (op. 119) des greisen Saint-Saëns als Novität trefflich spielte, wieder einen grossen Erfolg. Wie Casals mit Cortot in einem Beethovenabend die drei Sonaten und die selten gehörten Mozartvariationen vortrugen, das bot einen ebenso hohen künstlerischen Genuss, wie das Ensemble von Pugno und Ysaye in der „Thuner Sonate" von Brahms.

Der seit Jahren fortschrittlich gesinnte Rühlsche Gesangverein brachte unter Leitung von Karl Schuricht, dem neuernannten Wiesbadener Kurkapellmeister, Taubmanns „Deutsche Messe" als Neuheit. Ein mit gelehrtem Kontrapunkt überladenes und sehr schweres Werk, dem zu Herzen gehende tiefere Wirkungen versagt sind. Ungleich mehr freuen wir uns auf die kommende Aufführung des „Te Deum" von Bruckner durch den gleichen Verein. Hofrat Reger bot an der Spitze des Meininger Orchesters gediegene, aber nirgends zündende Leistungen. Wo sind die Zeiten, als wir junge Musiker einem Bülow und seinen „Meiningern" auf ihren Reisen begeistert nachzogen? Verklungene Akkorde! (Schluss im nächsten Hefte.)

Hans Pohl

Hamburg

Der Januar und der Februar brachten auch diesmal wieder auf konzertlichem Gebiete eine schwindelnde, nicht zu überbietende Hochflut. Als bemerkenswertestes Ereignis ist die erste deutsche Uraufführung der als „Natur-Sinfonie" bezeichneten umfangreichen Orchesterdichtung von S. v. Hausegger mit Orgel und Chor (Text nach Goethe) im siebenten Philharm. Konzert zu bezeichnen. Der Eindruck des monumentalen Kunstwerkes, gegen das sich vom objektiven Standpunkte aus viele Einwände erheben lassen, war, wie es nicht anders sein konnte, recht geteilt. Dem dirigierenden Komponisten wurde reicher Beifall gespendet. Die Philharmoniker brachten ausserdem in den beiden verflossenen Monaten ausser oft gehörten Werken Bruckners herrliche siebente Sinfonie und das unerquickliche „Rondes de printemps" von Debussy, beide in mustergültiger Vorführung. Zum Gedenken an die am 5. Febr. bestattete Frau Sophie Laeisz wurde Mozarts Trauermusik dargeboten. Der solistische Teil der Konzerte verzeichnete die Namen Marie Louise Debogis (Gesänge von Berlioz, C. Franck, Saint-Saëns, Debussy und Dortet), May und Beatrice Harrison (Brahms' Doppelkonzert für Violine und Violoncell) und Adolf Busch (Mendelssohns Violinkonzert) in Vorträgen, die dem vollen Werte nach geschätzt wurden. Am 19. Febr. erschien im Verein der Singakademie unter Prof. Dr. Barth der „Franziskus" von Edgar Tinel, der nach den beiden Aufführungen vom Jahre 1896 durch den Cäcilienverein hier nicht wieder vorgeführt worden. Leider war das Ergebnis trotz eingehender Vorbereitung kein überall befriedigendes, namentlich im ersten Teil hätte man choristisch mehr innere Lebendigkeit erwartet. Offenbar war das sich in zu lauten Kundgebungen äussernde Orchester und die solistische Besetzung die Schuld, dass nicht alles gelang. Auf der Höhe der Leistungsfähigkeit stand von den Solisten nur Frau Noordewier-Reddingius, dagegen vermochte Herr Schmedes infolge andauernder Indisposition nicht sein Bestes zu geben. Der Gesang des Herrn Brieger stand unter dem Zeichen steter Vibration.

Nachdem Prof. Nikisch im 3. Abonnementskonzert der Berliner Philharmonie u. a. eine geistvolle Wiedergabe des Hochzeitsreigens von A. Ritter und Don Juan von Strauss gebracht, folgte im vierten ein Tschaikowsky-Abend mit der Manfred-Sinfonie usw. Die Gesangsvorträge der Frau Mysz-Gmeiner im dritten Konzert und der Vortrag des Tschaikowskyschen Violinkonzerts im vierten des Herrn Alexander Schmuller wurden, ohne jedoch Begeisterung hervorzurufen, verdientermassen dankbar aufgenommen. Im 5. Konzert erschien die gewaltige Achte von Bruckner und Beethovens Fünfte, Darbietungen, die auf hoher, der Genialität des Dirigenten durchaus entsprechenden Leistungsfähigkeit standen. Nikisch beendete am 23. Februar den diesjährigen Zyklus mit einer hochinteressanten Wagner-Aufführung, an deren Spitze Wagners (im 19. Lebensjahre geschriebene) Jugend-Sinfonie stand. Für die Vorführung der in ihrem ersten Satze unter dem Einflusse Beethovens stehenden Jugend-Sinfonie, die in Hamburg bereits in der Saison 1887/88 in einem Stadttheater-Konzert zu Gehör kam, gebührt dem Dirigenten besonderer Dank. Glanzleistungen waren in diesem Konzert das Siegfried-Idyll und das Tannhäuser-Bacchanale.

Auch Beethovens Jenaer Jugendsinfonie erschien unter dem verdienstvollen José Eibenschütz in pietätvoller Darbietung. Überhaupt bringen die schon mehrfach hervorgehobenen Sinfoniekonzerte des hier hochgeschätzten Eibenschütz wiederholt Neuheiten, auf die näher einzugehen der zugemessene Raum nicht gestattet. Das zweite Sinfoniekonzert (Prof. Woyrsch), ein Beethoven-Abend, brachte u. a. A. Schnabels feinsinnigen Vortrag des G dur-Konzerts. — Siegfried Wagners diesjähriges Konzert, das in der Uraufführung einiger Sätze aus seiner neuesten Schöpfung „Schwarzschwanenreich" gipfelte, für das aber dem Referenten keine Karten zugestellt wurden, hatte einen geschäftlich glänzenden Erfolg.

Das zweite Neglia-Konzert brachte in abgerundeter Weise Beethovens Erste und Neunte, letztere unter solistischer Betätigung der vorzüglichen Sopranistin Maria Quell, der gleichfalls fähigen Altistin Anna Hardt, wie der Herren H. Wormsbächer und R. Hellmrich. In Anregung der wohlgelungenen Neunten, für die der Chor aus verschiedenen Gesangskräften gewonnen war, hat sich am 23. Februar unter Neglia ein neuer Chorverein, Philharmonischer Chor genannt, gebildet, der sich die Aufgabe stellt, vornehmlich neuere Gesangswerke vorzuführen. Ein ähnliches Unternehmen ist auch von Prof. J. Spengel geplant, doch mit dem Unterschiede, dass nur Uraufführungen stattfinden sollen in Chor-, Orchester- und Kammermusikwerken. Einen Vorläufer hierzu gab Spengels am 4. Januar gegebenes Konzert für Erstaufführungen, das jedoch mit M. Regers „Die Nonnen" und E. Rudorffs Sinfonie No. 3 keinen Erfolg hatte, wogegen C. Bleyles „Lernt lachen" (Nietzsche) seinem vollen Werte nach wohlverdienten Beifall fand. Von weiteren Chorkonzerten sei der zweiten Aufführung der unter Prof. Woyrsch stehenden Altonaer Singakademie, die vornehmlich a cappella-Musik brachte und des zweiten Hauptkonzerts des Hamburger Lehrergesangvereins (Prof. Dr. Barth) als hervorragend gedacht. Namentlich das zuletzt genannte Konzert stand künstlerisch auf voller Höhe.

Von den weiteren Kammermusikaufführungen, Virtuosenkonzerten, Liederabenden, deren Gesamtzahl über 60 betrug, kann in diesem allgemein gehaltenen Überblick nur auf Einzelnes hingewiesen werden. An der Spitze der Kammermusikabende stand wie stets unser Bandler-Quartett mit seinem mustergültigen Beethovenvorträgen. Auch die Brüsseler gaben, unterstützt von W. Ammermann, ein Beethovenkonzert. Die Vorträge des Klingler-Quartetts, bei denen die treffliche Pianistin H. Lachmanski-Schaul mitwirkte, konnten mich nicht begeistern. An Stelle innerlicher Wiedergabe tritt der äussere Effekt in den Vordergrund; alles wird hastig und mit zu starker Tongebung dargeboten, wobei auf den outrierten Vortrag des Primgeigers noch ein Schwerpunkt gelegt wird. Anregend war der Konzertabend der dritten dieswinterlichen Novitäten-Aufführung unseres ausgezeichneten Violinisten Max Menge im Verein mit dem gleichfalls angesehenen Andreas Hofmeier. Er brachte u. a. die E moll-Sonate von Thomassin, Kompositionen von Halvorsin usw. F. Kreislers Konzerte erregten einen Sturm von Begeisterung, ebenso auch die Vorträge Mischa Elmans. Es würde zu weit führen, der vielen in der Musikwelt bekannten Klaviervirtuosen, die sich in eigenen Konzerten hören liessen, zu gedenken. Nicht unerwähnt sei dagegen das erste öffentliche Erscheinen der noch jugendlichen Kunstnovize Gertrud Benecke, die als Schülerin des J. von Bernuthschen Konservatoriums in ihrem Klavierabend die interessanten, vieles Neue bietenden Variationen ihres Lehrers Hans Hermanns über

ein Schubertsches Thema feinsinnig musikalisch zur Geltung brachte.

Von den vielen Liederabenden gebührt auch diesmal wieder dem der Frau Julia Culp die Palme. Auch die Lied- und Duettenvorträge des kunstfähigen Ehepaars Frieda und Roland Hell, in denen u. a. Kompositionen von Fleck (es sind eigentlich Klavierstücke mit Gesangsbegleitung) zu Gehör kamen, fanden reichen Beifall. Die weniger durch schöne Stimmmittel als durch Vortragskunst wirkende Eva Lessmann gab im Verein mit O. Klemperer einen Novitätenabend, der jedoch programmlich, ausser Gesängen von Mahler, wenig Anziehendes brachte. Am wenigsten konnte die hypermoderne Liederreihe Klemperers Beistimmung finden. Anton Bürgers Liederabend, wie die Konzerte des jugendlichen Baritonisten Oscar Seelig brachten dagegen reiche Genüsse. Von besonderer Anziehungskraft war Artur Schnabels Klavierabend durch die Vorführung der Sonate Nr. 2 des Wunderknaben E. W. Korngold. Nicht mit Unrecht kann man sagen: „Der Kleine fängt da an, wo die Grossen aufgehört". Wenn man auch hiermit keineswegs einverstanden sein kann, muss man doch gestehen, dass das umfangreiche Werk neben der Unreife vieles Selbständige enthält, das für eine durchaus hervorragende Begabung spricht, die zu grossen Hoffnungen berechtigt.

Diese tunlichst kurz gefasste Zusammenstellung beschliesst der Hinweis auf die einwandsfreie Aufführung der Missa solemnis von Beethoven durch den Cäcilienverein unter Prof. Spengel. Der Chor entfaltete reiche, absolut schöne Klangfülle. Vorzüglich war das Soloquartett durch die Damen Anna Kaempfert und Erna Kopp-Telge, sowie die Herren Paul Reimers und Thomas Denijs besetzt. Frau Kaempferts herrlicher, tadellos reiner Gesang, wie auch das von Herrn Konzertmeister Jan Gesterkamp interpretierte Solo im Benedictus verdienen noch besondere Wertschätzung. Prof. Emil Krause

Noten am Rande

Karl Loewefeste. Nachdem im vergangenen Jahre zwei Karl Loewefeiern in Loebejün, dem Geburtsort des Meisters, und in Rostock stattgefunden hatten, werden auch in diesem Jahr zwei Loewefeste veranstaltet: das eine im August in Birkenfeld, das andere im September in Stettin, wo Loewe über 40 Jahre als Musikdirektor wirkte. Bei beiden Festen ist Karl Goetz-Berlin als Leiter, Redner und Sänger tätig. Das Birkenfelder Fest bringt zwei Uraufführungen: den 1830 komponierten Heine-Loewe-Liederkreis und den 1834 komponierten Chamisso-Loewe-Liederzyklus. In diesem Jahre wird auch eine grosse Loewebiographie durch Dr. Karl Anton-Halle herausgegeben.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlichte ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1911. Es wurde eine Gesamteinnahme von 397 900 M. (im Vorjahre 330 900 M.) erzielt; an Aufführungsgebühren gingen 371 000 M. (im Vorjahre 306 700 M.) ein, wovon 315 500 M. = 85,03 v. H. (im Vorjahre 253 800 M. = 82,74 v. H.) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft verteilt wurden. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 1 603 000 M. Gesamteinnahme erzielt, darunter 1 488 000 M. an Aufführungsgebühren, von denen 1 173 000 M. verteilt wurden. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vertritt die Aufführungsrechte von 483 Tonsetzern und 91 Verlagsfirmen. Nach Ablauf der für die Pensionskasse der Genossenschaft erforderlichen Wartezeit konnte am 31. März dieses Jahres die Hauptversammlung beschliessen, die Pensionskasse noch im laufenden Jahre zu eröffnen, und zwar mit der Auszahlung von Alterspensionen im Betrage von je 1000 M. an die ältesten ordentlichen Mitglieder. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft in seiner bisherigen Zusammensetzung wiedergewählt.

Zum Operntext-Preisausschreiben, das der Deutsche Bühnenverein erlassen hat, schreibt man der „Frankf. Ztg.": „Es ist recht anerkennenswert, dass der Deutsche Bühnen-Verein sich ernsthaft mit der leidigen Übersetzungsfrage schäftigt. Aber man versteht nicht recht, warum gerade der „Don Juan" neu übersetzt werden soll. Wir haben den trefflichen Levischen Text, der alle in dem jetzigen Preisausschreiben aufgestellten Forderungen erfüllt, sich aber nicht eingebürgert hat, weil er auf viele populär gewordene Wendungen der alten Fassung verzichtet. An dieser Klippe wird wahrscheinlich jeder künftige Übersetzer, dem es um eine „singgemässe" Übersetzung zu tun ist, ebenfalls scheitern. Es sei denn, die Bühnen entschlössen sich eine etwa jetzt preisgekrönte Übersetzung durch andauernde Benutzung dem Publikum allmählich näher zu bringen — was mit Levis Arbeit leider nicht geschehen ist. Jedenfalls liegt bereits ein guter „Don Juan"-Text vor, den wir benutzen könnten, während uns z. B. die Verdischen Opern und besonders „Carmen" — um nur einige zu nennen — immer noch in äusserst mangelhafter Verdeutschung geboten werden. Zweckmässiger wäre es daher gewesen, aus der verfügbaren Summe mehrere, zum mindesten zwei Preise zu bilden und Aufgaben zu stellen, die begründete Aussicht für eine glückliche praktische Lösung bieten."

Verdis Weltweisheit. Als Mascagni im Februar 1895 in Mailand weilte, um seinen „Ratcliff", der in der Skala zur Aufführung gelangen sollte, in Szene zu setzen, wohnte er im Hotel Milan, wo ein paar Tage später auch Giuseppe Verdi abstieg. Als der greise Meister der Töne erfuhr, dass Mascagni da wäre, liess er ihn — so erzählt E. Pompei in seinen im „Corriere d'Italia" veröffentlichten Erinnerungen an Mascagni — zu sich bitten und unterhielt sich längere Zeit mit ihm. Er hörte mit Interesse und mit grosser Aufmerksamkeit, als der jüngere Meister von seinen harten Lebenskämpfen, von den nicht immer gerechten Kritiken, die er über sich habe ergehen lassen müssen, und von den Bitterkeiten, die er auf dem Wege zum Ruhme gefunden, erzählte, und sagte dann bedächtig und mit der abgeklärten Philosophie eines Weltweisen: „Sie müssen immer Vertrauen zu Ihren Kräften haben und sich nicht leicht entmutigen lassen. Bei Ihrem stürmischen und überschäumenden Temperament werden Sie im Leben noch manchen Strauss zu bestehen und mit mancherlei Unannehmlichkeiten zu kämpfen haben. Es wird Ihnen genau so gehen, wie es mir gegangen ist. Mir hat man Schikanen von allen Sorten bereitet: man hat meine Opern niedergezischt, hat mich selbst mit Schmäbungen überhäuft und hat mir bis zum Überdruss ins Ohr geschrien, dass „mein Stern" für immer untergegangen wäre. Ich aber blieb ruhig und liess sie sagen, schimpfen, brüllen, drucken, was sie wollten. Ich ging meinen Weg unbekümmert weiter und spielte den rauhen Bären. Ich suchte mich nach und nach von der Welt zu isolieren, und es ist mir gelungen. In Wirklichkeit war ich kein unfreundlicher Bär; ich bin nur gezwungen worden, den Bären zu mimen, um mir wenigstens ein bischen Ruhe zu sichern, und ich habe mich in meine Rolle so hineingelebt, dass ich jetzt vielleicht wirklich etwas vom Bären habe. Ich sage das nicht, damit Sie glauben, dass es mir leid tue. Jetzt, wo ich ein alter Mann bin, beten sie mich alle an und möchten mich in den siebenten Himmel erheben. Und Sie werden sehen, dass es Ihnen ebenso gehen wird. Aber erst müssen Ihre Haare weiss werden; vorher werden Sie nicht in Ruhe gelassen werden. Im übrigen ist es nur gerecht, dass es so ist!"

Kreuz und Quer

Berlin. In der Sitzung des Abgeordnetenhauses vom 27. März wies der Abgeordnete v. Gossler in eindringlicher Rede unter sachlicher Begründung auf den sozialen Notstand im heutigen Musikunterrichtswesen hin. Jeder Kenner der Verhältnisse wird dem Abgeordneten bestätigen, dass dieser Notstand zum grössten Teil eine Folge der massenhaft entstandenen minderwertigen Konservatorien mit unwürdig entlohnten und daher unfähigen Lehrkräften ist, während sich der starke Besuch derartiger Anstalten aus der schamlosen Reklame und Unterbietung der Honorarsätze erklärt. Der Redner legte der Regierung dringend ans Herz, Bestrebungen zur Hebung des Musiklehrerstandes, wie sie der Deutsche Musikpädagogische Verband seit Jahren durch Examina nach strengen Grundsätzen verfolge, zu unterstützen. Der Regierungsvertreter erwiderte, der Staat bewillige ausser einigen kleinen Zuschüssen der Königlichen Hochschule einen Zuschuss von 269 000 M.; er versicherte, die Regierung habe das wärmste Interesse für die Musikpflege und schloss mit dem begeisterten Ausruf, wie herrlich weit es doch das deutsche Volk in der Ausbildung von Musikern gebracht habe. Über die Wünsche des Vorredners, die Lehrerausbildung betreffend (die Königliche Hochschule kommt hier nicht in Betracht, da sie Künstler und Virtuosen, aber keine Lehrer ausbildet), wurde flüchtig hinweggegangen, ebenso über die schreienden Mißstände an den Konservatorien, und der Kern der Sache, wie die Regierung dem tatsächlichen Notstande zu begegnen gedenke, somit verschleiert.

— Kammersängerin Marta Leffler-Burckard von der Wiesbadener Hofoper wurde Herbst 1913 für das hiesige Königl.

Opernhaus verpflichtet. Ihre Stelle in Wiesbaden wird Frau Gabriele Englerth von der Braunschweiger Hofoper einnehmen.

— Professor Henri Marteau hat mit den Herren Amar, Kreiner, v. Guaita ein neues Streichquartett gebildet.

— Engelbert Humperdinck, der jetzt zur Erholung von seinem letzten Schlaganfall in Meran sich aufhält, beabsichtigt demnächst eine Operette zu komponieren.

Breslau. Als Solisten für das Deutsche Bachfest in Breslau, das vom 15. bis 17. Juni währt, sind folgende Künstler gewonnen worden: Anna Stronck-Kappel aus Barmen (Sopran), Maria Philippi aus Basel (Alt), G. A. Walter aus Berlin (Tenor), Prof. Joh. Messchaert (Bass), Wanda Landowska aus Paris (Cembalo), Alfred Wittenberg (Geige), Doebereiner aus München (Gamba), Prof. Julius Buths aus Düsseldorf (Klavier), Prof. Georg Schumann (Klavier) und der Breslauer Musikdirektor Max Ansorge (Orgel).

Budapest. Die Volksoper hatte Aufführungen von Wagners Opern angekündigt. Darauf erhob für das Königliche Opernhaus der Kultusminister Klage, weil das Königliche Opernhaus das alleinige Aufführungsrecht der Wagnerschen Opern besitze. Das Gericht wies unerwarteterweise die Königliche Oper ab und sprach der Volksoper das Recht zu, ebenfalls Wagner aufzuführen.

Dresden. Hier sind die Vorbereitungen zu einer Feier von Richard Wagners 100. Geburtstag (22. Mai 1913) in vollem Gange. Im Mittelpunkt der Feier wird die Aufführung des Nibelungenringes in neuer Inszenierung und Einstudierung stehen. Dazu kommt u. a. Enthüllung eines Denkmals für Richard Wagner, sowie eine kirchliche Aufführung des Liebesmahls der Apostel. Die gesamten Aufführungen und Feierlichkeiten werden die zweite Hälfte des Mai 1913 umfassen. Das endgültige Programm, das voraussichtlich auch eine oder zwei Volksvorstellungen Wagnerscher Werke enthalten wird, soll bis etwa 15. Mai festgestellt sein.

Eisleben. In diesem Winter brachte der Städt. Singverein unter Leitung von Dr. Herm. Stephani zur Aufführung: Bachkantaten, Händels I. Krönungshymne, Mozarts Requiem, Schumanns Paradies und Peri, Stephanis Weihegesang, Jul. Weismanns Weihnachtskantate.

Frankfurt a. M. Franz Schreckers Oper „Der ferne Klang“ wird in Frankfurt im Rahmen der dortigen Maifestspiele unter Leitung des Kapellmeisters Dr. Rottenberg zur Uraufführung gelangen.

Halle a. S. Das Hallesche Stadttheater will die Stadt Halle nach Ablauf des Vertrages mit dem derzeitigen Pächter (1915) in eigene Regie nehmen und zur Leitung einen Intendanten berufen. Da für die Übernahme ein eigener Fundus notwendig ist, bewilligte die Stadtverordnetenversammlung dafür vorläufig 60000 M.

Hamburg. „Die Brautwahl“ von F. Busoni, eine musikalisch-phantastische Komödie in 3 Akten, erlebte am 13. April im Hamburger Stadttheater ihre Uraufführung vor ausverkauftem Hause. Das Werk, zu dem Busoni den Text einer Geschichte von E. T. A. Hoffmann selbst geschrieben hat, fand nur bei einem Teil des Publikums lebhaften Beifall. Einen ausführlichen Bericht über die Uraufführung bringen wir im nächsten Hefte.

Hannover. Im Mai während der grossen nationalen Kunstausstellung veranstaltet das Königliche Theater eine Reihe von Sondervorstellungen, zu denen namhafte Gäste der Oper und des Schauspiels unserer grössten deutschen Bühnen herangezogen werden. Gegeben werden zum Teil in neuer Inszenierung: Lohengrin, Egmont, Der Schmuck der Madonna, Penthesilea, Tristan und Isolde, Tantris der Narr, Rosenkavalier, Don Juan, Der Bettler von Syrakus, und am 4. Juni als Schlussvorstellung Die Meistersinger von Nürnberg.

— Der Direktorentag deutscher Musikseminare fand diesmal in Hannover statt. Er beschäftigte sich zunächst mit Abänderung der Prüfungsordnung. Es wurde besonders verlangt, dass die Aufnahmebedingungen für die Seminarschüler in bezug auf die Schulbildung verschärft werden. Ausserdem wurde der Prüfungsplan sowohl in den praktischen wie in den wissenschaftlichen Fächern erheblich umgestaltet und erweitert. Zu der in der letzten Zeit eingehend erörterten Frage der staatlichen Konzessionierung der Musikseminare lagen zahlreiche Anträge vor, die eingehend erörtert wurden. Es wurde beschlossen, einen Ausschuss mit dem Kgl. Musikdirektor Fritz Binder-Danzig als Vorsitzenden einzusetzen, der bei den massgebenden Stellen die vorbereitenden Schritte unternehmen soll. Ferner wurde in die Satzungen des Verbandes die Bestimmung aufgenommen, dass die künstlerischen Eigenschaften jedes sich zur Aufnahme meldenden Direktors, seiner Anstalt und der Prüfungsergebnisse genau geprüft werden sollen. Als Tagungsort der nächsten Generalversammlung wurde Köln bestimmt.

Königswinter. Das Schloss Drachenburg bei Königswinter ist von einer amerikanischen Gesellschaft für jährlich 50000 Mark bis zum 31. März 1914 gepachtet worden. Sie will auf dem Schlosse Konzerte veranstalten. Daneben schweben auch Verhandlungen über Erbauung einer Festspielhalle.

Leipzig. Im Feurichsaal führte sich die zwölfjährige Edith Smeraldina mit den Violinkonzerten von Mozart (A dur), Beethoven und Bruch (G moll) als ein nicht bloss vielversprechendes, sondern technisch bereits ganz hervorragendes Geigertalent ein. Sie im Einzelnen zu kritisieren, besonders ihre eigenen Kadenzen, mag (wie überhaupt Leistungen von Kindern) ihren Lehrern überlassen bleiben. Der volle Saal dröhnte von Beifall. Ein zweifelhafter Genuss bleibt es immerhin, Violinkonzerte (und gleich drei) mit Klavierbegleitung anzuhören, mag sie auch so vortrefflich ausgeführt werden, wie es durch Herrn Otto Weinreich geschah. ♯

— Fräulein Clara von Bronsart, Tochter der bekannten Komponistin Ingeborg von Bronsart und des ehemaligen Generalintendanten von Bronsart, überraschte in einer Soirée im Musiksalon Blüthner durch hervorragende Interpretation einer schwierigen, eigenen Bearbeitung der Chromatischen Fantasie von Bach und erbrachte des weiteren den Beweis einer starken Begabung für Gesangskomposition.

— Max Klinger ist mit der Ausführung des für Leipzig geplanten Richard Wagner-Denkmals beauftragt worden und hat bereits mit der Ausführung des Monuments begonnen.

London. Frederic Delius hat soeben eine neue Oper „Fennimore“ beendet, deren Sujet J. P. Jacobsens „Niels Lyhne“ entnommen ist. Die Uraufführung wird voraussichtlich durch Thomas Beecham in London erfolgen.

— Leoncavallo komponiert eine neue Oper in einem Akt und zwei Bildern, sie ist „Zingari“ (Zigeuner) betitelt; das Libretto, das einer Novelle von Puschkin entnommen ist, stammt von Cavacchioli und Emanuel. Die Oper soll im September in London zur ersten Aufführung gelangen und dann in Neuyork, Berlin, in Rumänien und Italien über die Bühnen gehen.

München. Das Konzertvereins-Orchester begab sich am 16. April mit seinem Dirigenten Ferdinand Löwe auf eine grössere Konzerttournee durch Italien, Frankreich und die Schweiz. Die Kapelle konzertiert u. a. in Venedig am 17. und 19. April, in Ferrara am 20. und 21., in Bologna am 22., 28. und 29., in Florenz am 23. und 27., in Rom am 24. und 26. April, in Genua am 1. Mai, in Marseille am 3., in Lyon am 4., in Genf am 5., in Bern am 7. und in St. Gallen am 8. Mai.

Neuyork. Die interessanteste Neuheit, die für die nächste Saison der Metropolitan Oper vorgesehen ist, dürfte die Oper „Nerone“ von Arrigo Boito sein. „Nerone“ wird im Herbst d. J. an der Mailänder Skala seine Erstaufführung erleben und von dort aus nach Neuyork gebracht werden. Die Oper wird in Mailand wie auch in Neuyork von Toscanini dirigiert, die Titelpartie von Caruso dargestellt werden. Caruso ist übrigens in diesem Jahr für ein Gastspiel an der Colon-Oper in Buenos-Aires verpflichtet.

Nordhausen. Die Festouvertüre von Herm. Stephani hatte bei ihrer Uraufführung durch den Komponisten starken Erfolg.

Salzburg. Die Leitung der diesjährigen Salzburger Mozartfeste übernehmen zum ersten Male Rainer Simons, der Direktor der Wiener Volksoper, und der Mozarteumsdirektor Paul Gräner.

Scheveningen. J. Lassalle, der ehemalige Dirigent des Münchner Tonkünstler-Orchesters, wurde zum Leiter der Sinfonie-Konzerte des Lamoureux-Orchesters in Scheveningen gewählt.

Wien. F. Weingartners Violinkonzert wird von Fritz Kreisler am 1. Oktober zum ersten Male in Wien und kurz darauf in Berlin gespielt werden.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig:

Lindner, Dr. Erwin, Richard Wagner über Tristan und Isolde. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

Verlag von Breitkopf & Härtel, London (Leipzig, Berlin, Brüssel, New York):

Mann, Adolph, op. 4. Sonata E Flat (Es dur) for Pianoforte and Violin. 5 S.

Verlag von A. Durand & Fils, Paris:

Ducasse, Roger, Au Jardin de Marguerite . . . Poème Symphonique avec Choeurs. Réduction pour Chant et Piano par l'auteur net. 20 Frs.
— Trois Motets pour Soprano solo et Choeur á 4 voix avec accompagnement d'Orgue. II. Crux Fidelis. net. 2.50 Frs., III. Alma Redemptoris Mater. net. 3 Frs.

Franck, César, Oeuvres d'Orgue. Transcrites pour Piano á 2 mains par Blanche Selva: 2e Fantaisie en la. net. 3 Frs. — Grande Pièce Symphonique. net. 4 Frs. — Prière. net. 3 Frs. — Final. net. 3.50 Frs.

Grovlez, Gabriel, Trois Mélodies sur des Poémes de Jean Dominique 1. Des Oeillets Japonais. 2. Le Don Silencieux. 3. Sérénade à une voix avec acc. de Piano net. 4 Frs.

Roussel, Albert, Evocations pour Orchestre III. Aux bords du Fleuve Sacré (avec Soli et Choeur). Réduction pour 2 Pianos 4 mains par l'Auteur net. 10 Frs.

Witkowski, G. M., 2me Symphonie pour Orchestre. Piano à 4 mains net. 15 Frs.

Verlag von L. Ehlermann, Dresden:

Seidl, Dr. Armin, Richard Wagners Musikdramen. Kritisch dargestellt. Gebunden M. 1.80.

Verlag von F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen:

Mendelssohn, Arnold, op. 49. Vater unser. Für Mezzosopran oder Bariton mit Begleitung von Violine und Orgel. M. 1.50.
— op. 50. So hoch der Himmel über der Erde ist. Hymnus für 1 Singstimme (Sopran oder Tenor) mit Begleitung der Orgel. M. 1.20.

Verlag der G. F. Göschen'schen Verlagsbuchhandlung, Leipzig:

Noë, Oskar und **Dr. Hans Joachim Moser,** Technik der deutschen Gesangskunst. Mit 5 Figuren sowie Tabellen und Notenbeispielen. (Sammlung Göschen No. 576). Gebunden 80 Pf.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart:

Bach, Joh. Seb., Variationen über eine Arie (Goldbergsche). In erleichterter (inhaltlich unveränderter) Darstellungsform für vierhändige Ausführung bearbeitet von K. Eichler.

Verlag von Julius Hainauer, Breslau:

Limbert, Frank L., op. 24. Sechs Gesänge No. 1—5 für 1 Stimme, No. 6 für 2 Stimmen mit Pianoforte. No. 1. Gehe mein Grüssen (Tenor) 80 Pf. No. 2. Scheiden und Meiden (hoch) M. 1.—. No. 3 Blauseide (Sopr.) 80 Pf. No. 4 Abbitte (hoch) M. 1.—. No. 5. Frühlingsahnen (mittel) M. 1.20. No. 6. Tanzlied Duett für Sopran und Tenor M. 1.—.

Verlag von Otto Jonasson-Eckermann, Berlin:

Kämpf, Karl, op. 33. Zwei Nachtstücke für Klavier. No. 1. Herbststimmung. No. 2. Frühlingsnacht. Kompl. M. 2.50.
— op. 35. Idyllen für Klavier. No. 1. Edur, No. 2. Edur, No. 3. Esdur, No. 4. Adur. Kompl. M. 3.—.
— op. 40. Zwei Lieder für Männerchor. No. 1. Landsknechtslied. Part. M. 1.20, Stimmen M. 1.—. No. 2. Kirschenballade. Part. M. 1.20, Stimmen M. 1.

Verlag von Kittlitz-Schott & Bieger, Mainz:

Bieger, Heinrich, Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 5. Meereszauber. M. 1.20.
— op. 7. Die Einzige. M. 1.—.
— op. 8. Liebeslied. M. 1.—.
— op. 10. Frühlingslied. M. 1.20.
— op. 11. Verschwiegene Liebe. M. 1.—.

Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung, Kempten:

Koch, Markus, Abriss der Instrumentenkunde (Sammlung Kösel No. 51/52). Gebunden M. 2.—.

Schmitz, Dr. Eugen, Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikal. Harmonik (Sammlung Kösel No. 49). Gebunden M. 1.—.

Verlag von P. Pabst, Leipzig:

Bartz, Johannes, op. 40. Fünf Lieder für Männerchor. No. 1. Seemannslied. Part. M. 1.—, Stimmen 80 Pf. No. 2. An einem Herzen. Part. 60 Pf., Stimmen 60 Pf. No. 3. Ich wollt' ein Röslein jung und schön. Part. 60 Pf., Stimmen 60 Pf. No. 4. Auf deinem Antlitz strahlte. Part. 60 Pf., Stimmen 60 Pf. No. 5. Abschied. Part. 80 Pf., Stimmen 80 Pf.

Kögler, Hermann, op. 41. Deutschland, sei wach! Für Männerchor Part. 80 Pf., Stimmen 80 Pf.

Prehl, Paul, op. 22. Zwei Lieder für Männerchor. No. 1. Die Linde im Tale. Part. 60 Pf., Simmen 60 Pf. No. 2. Am Ammersee Part. M. 1.20, Stimmen M. 1.20.

Neue Kompositionen

Schaub, H. F., op. 2. Fest-Marsch für grosses Orchester. Partitur 1911. Heilbronn a/N. Verlag von C. F. Schmidt.
— op. 3. Deutsches Matrosenlied für Männerchor. Partitur M. —.60, Stimmen (à 15 Pf.) M. —.60. Berlin, Hansa-Verlag.

Von den beiden von H. F. Schaub vorliegenden Kompositionen lässt sich nicht viel weiter sagen, als dass sie den routinierten Musiker verraten, der einen reinen Satz zu schreiben und sich auf eine zünftige Instrumentation und auf den wirkungsvollen Zusammenklang des Männerchors wohl versteht. Weder in seiner Melodik noch in der Harmonik nimmt der Komponist den Anlauf zu aparter Gestaltung oder gar persönlicher Färbung. Vor einem anspruchsloseren Publikum und bei passender Gelegenheit werden die beiden Stücke am Platze sein und ihre Wirkung nicht verfehlen. Dr. Max Unger

---

Neue Bücher

Die Zauberflöte (The Magic Flute, translated from the German of C. L. Giesecke and E. Schickaneder by Edward J. Dent for performance at Cambridge December 1911 1 Schilling. Mozarts Opera The History and Interpretation by Edward J. Dent 1 Schilling — Cambridge H. Heffer and Sons Ltd. 1911).

Der Verfasser hat versucht, den englischen Text dem Rhythmus und dem Tonfall der Musik sorgfältig anzupassen und reines literarisches Englisch, nicht „Übersetzungsenglisch" zu schreiben; er hat auch das moralische und ethische Element hervorgehoben. Die geschichtliche und erklärende Schrift behandelt in 6 Kapiteln Mozarts letztes Lebensjahr, Entstehung des Zauberflöten-Textes und Analyse mit Quellenstudien, den Verfasser des Textes C. L. Giesecke und sein Leben, Mozarts Stellung zur Freimaurerei und Religion, Analyse der Musik, Einfluss der Zauberflöte auf Goethe und Beethoven, Die moderne Interpretation der Oper, Psychologische Analyse des Ganzen. Das zweite und dritte Kapitel enthält manches, bisher Unveröffentlichte. — —

Niemann, Walter. Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1911, C. F. Kahnt Nachfolger.

Es war ein glücklicher Gedanke des geschätzten Leipziger Musikschriftstellers Walter Niemann, seine anregenden Aufsätze aus den Signalen über „Die deutsche musikalische Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts" nicht in der Zeitschrift begraben liegen zu lassen, sondern sie, wie das die seit dem Erscheinen jener Artikelfolge (1904) um ein tüchtiges Stück vorwärts geschrittene Bewegung bedingte, umgearbeitet, erweitert und in Buchform vereinigt vorzulegen. In knapper, aber weitblickender Weise spürt der Verfasser den Fäden nach, wodurch die musikalische Renaissance mit der Kunst- und Literaturgeschichte verknüpft ist, gibt er einen Überblick über ihre Vorgeschichte und weist er nach, wie sie sich nach der Seite der Theorie und der Praxis hin geäussert hat, um sich dann, ohne sich auf eine nervöse Polemik einzulassen, gleich unbefangen mit ihren Licht- und Schattenseiten zu befassen

und endlich Ausblicke auf „Zukunft und Ziele der Bewegung" zu bieten. Was der Arbeit den Stempel des Produktiven aufdrückt, ist hauptsächlich Niemanns Bestreben, für die Musikwissenschaft, die Trägerin der musikalischen Renaissance, das nötige Hand in Hand gehen mit der Kulturgeschichte zu erwirken, ist weiter für den Praktiker der Anstoss zu wissenschaftlichem Denken, für den Musikhistoriker jedoch die Mahnung, seine Bestrebungen nur auf fruchtbringende Ziele zu richten: Lediglich das, was den Stempel des Echten und Bleibenden an der Stirn trägt, hat ein Anrecht darauf, aus den Archiven hervorgeholt und neu gedruckt zu werden. Den Weizen aber von der Spreu zu sichten, dazu bedarf es Köpfe, die wissenschaftlichen und praktischen Sinn zugleich genug besitzen. In diesen Theorie und Praxis vermittelnden Anregungen gipfelt überhaupt die ganze Schrift, die deshalb berufen erscheint, viel Gutes zu stiften. Dr. Max Unger

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Als Mitglieder traten ein die Herren:

Kapellmeister Fritz Thiede, Tilsit
I. Kapellmeister Robert Heger, Wien
Kapellmeister Oskar Köhler, Leipzig
Dirigent des Gütersloher Musikvereins H. Norden, Gütersloh i. W.
Professor Schwickerath - Aachen-München
Kapellmeister Rud. Gerh. Schwarz, Wien
Kapellmeister Gust. Heyse, Dessau
Hofmusikdirigent Jan Körber, Detmold
Kapellmeister Michael Sussmann, Nürnberg
Musikdirektor Johann Strauss, Charlottenburg - Wien
Kapellmeister Jos. Achtélik, Glogau
Kapellmeister Oskar Seibt, Wien

Für die Wohlfahrtskassen des Verbandes stifteten:

Herr Otto Allmers, Stuttgart	5.—	Mk.
Herr Frederic A. Stock, Dirigent des Thomas-Orchesters Chicago	104.60	„
Herr Geheimer Kommerzienrat R. Hammerschmidt, Bonn	100.—	„
Herr Medizinalrat von Hoesslin, München	10.—	„
Herren Markert & Curitz, Leipzig, Buchdruckerei C. Grumbach	50.—	„
Herr Städt. Musikdirektor H. Sauer, Bonn	10.—	„
Herr Musikdirektor Adalbert Schreyer, Marienbad	5.—	„
Frau Consul Clara Lambrecht, Nürnberg,	10.—	„
Herr Kaufmann Georg Beckh, Nürnberg	60.—	„
Herr Dr. Willi Schultheiss, Bad Wildungen	20.—	„
Herr Dr. L. Rosenfeld, Nürnberg	5.—	„
Herr Kammervirtuose A. Hartdegen, Cassel	100.—	„
Frau Sanitätsrat Dr. Clara Winkhaus, Bad Wildungen	10.—	„
Herr Gabriel Kropf, Herkules - Saalbau, Nürnberg	25.—	„
Frau Adolf Schnebel, Nürnberg	10.—	Mk.
Musikalienhandlung Louis Oertel, Hannover	50.—	„

Allen Spendern herzlichen Dank!

Die Herren Mitglieder, welche sich für das Stellenvermittlungs-Bureau haben eintragen lassen, werden höflichst gebeten, falls es noch nicht geschehen, umgehend Folgendes an das Bureau gelangen zu lassen:

1. Angabe ob Stellung als 1., 2., 3. Kapellmeister oder Chordirektor erwünscht ist.
2. Welche Gage pro Monat beansprucht wird.
3. Ob frei für Stellenvertretungen.
4. Ob ausser Theaterstellungen, Stellungen als Orchester- oder Chordirigenten erwünscht sind.

Besonders betonen wir, dass nicht die freien Stellen jedem einzelnen Mitgliede extra angeboten werden, sondern dass sämtliche freie Stellen gleich ob es 1. 2. 3. sind allen Bewerbern mitgeteilt werden und ist nur Beantwortung notwendig, wenn auf die betreffende Stelle reflektiert wird.

Sämtliche Mitglieder des Verbandes werden höflichst gebeten, ihnen bekannt werdende freie Stellen sofort dem Bureau mitzuteilen, damit diesbezügliche Schritte getan werden können.

Ausserdem möchte ich die Herren Mitglieder höflichst bitten, alle Sendungen usw. an das Bureau Adlerstr. 21 zu richten und die Korrespondenz auf das äusserste Minimum zu beschränken und recht deutlich zu schreiben. Bei meiner täglichen ehrenamtlichen 6—7 stündigen Tätigkeit im Bureau ist es mir sonst unmöglich, allen an mich gerichteten Wünschen gerecht zu werden.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister, Adlerstr. 21, Nürnberg.

Die nächste Nummer erscheint am 25. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 22. April eintreffen.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch: **Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15**

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Soeben erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen von
Betty Reinecke
M. 1.50
Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

„Das werthvolle Buch Prof. R.'s sollte jeder, der die B.'schen Sonaten nicht nur wagen, sondern auch gewinnen will, besitzen."
Die Zeit. (Wien.)

Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten



Briefe an eine Freundin (mit zahlreichen Notenbeispielen) von
Prof. Dr. Carl Reinecke.
Neue, stark verm. Ausg.
Geheftet 3 M. Eleg. geb. 4.— M.
☛ Der Verf. giebt i. d. Werke eine **Analyse des architekton. Baues** sowie eine Anltg. z. richt. **Interpretation sämmtlicher Clavier-Sonaten** B.'s, in streit. Fällen auf des Meisters **Skizzenbücher** zurückgreifend.
Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.
Herzoglich Sächs. Hofmusikalienhandlung.

Barcarole

für
Violine und Pianoforte
komponiert von
Carl Reinecke
Op. 281. Pr. M. 2.—.
Ein dankbares Violinstück
von mittlerer Schwierigkeit.
Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Die Ulktrompete.

Witze und Anekdoten für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

LYRICA

Sammlung lyrischer Stücke klassischer, romantischer u. moderner Meister.

Zum Konzertvortrag sowie zum Gebrauch am Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet und mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen.

A. Ausgabe für Violine und Pianoforte bearbeitet von **Hans Sitt** und **Carl Reinecke**

B. Ausgabe für Violoncello und Pianoforte bearbeitet von **Julius Klengel** und **Carl Reinecke**

Inhalt und Preis für beide Ausgaben derselbe.

Band I.

Nr.	Titel	M.
Nr. 1.	Air von **Joh. Chr. Bach**	1.20
Nr. 2.	Ave Maria von **Carl Reinecke**	1.—
Nr. 3.	Schlummerlied von **R. Schumann**	1.20
Nr. 4.	Cavatine von **John Field**	1.20
Nr. 5.	Andante von **Louis Spohr**	1.20
Nr. 6.	Cavatine von **F. Mendelssohn-Bartholdy**	1.20
Nr. 7.	Adelaide von **L. van Beethoven**	1.50
Nr. 8.	Melodie von **Anton Rubinstein**	1.20
Nr. 9.	Largo von **Georg Fr. Händel**	1.—
Nr. 10.	Adagio cantabile von **G. Tartini**	—.80

Band II.

Nr.	Titel	M.
Nr. 11.	Adagio von **Jos. Haydn**	1.20
Nr. 12.	Air von **Chr. Gluck**	—.80
Nr. 13.	Adagio von **Franz Schubert**	1.20
Nr. 14.	Trauer von **Robert Schumann**	1.20
Nr. 15.	Chant sans paroles von **P. Tschaikowsky**	1.20
Nr. 16.	Am Meer von **Franz Schubert**	—.80
Nr. 17.	Air, Gavotte u. Bourré a. d. D-dur-Suite von **Joh. Seb. Bach**	1.30
Nr. 18.	Larghetto aus dem Clar.-Quintett von **W. A. Mozart**	1.20
Nr. 19.	Abendlied von **R. Schumann**	1.—
Nr. 20.	Blumenstück von **R. Schumann**	1.20

Band III.

Nr.	Titel	M.
Nr. 21.	Nocturne (Es-dur) von **Fr. Chopin** (Ausgabe für Cello u. Pianof. in D-dur)	1.20
Nr. 22.	La Mélancolie von **Fr. Prume**	1.20
Nr. 23.	Sehnsucht von **Peter Tschaikowsky**	1.20
Nr. 24.	Träumerei von **R. Schumann**	1.—
Nr. 25.	Menuett von **L. Boccherini**	—.80
Nr. 26.	Elegie von **H. W. Ernst** (Op. 10)	1.30
Nr. 27.	Serenade von **Jos. Haydn** (Aus dem F dur-Quartett Nr. 17)	1.—
Nr. 28.	Ave verum von **W. A. Mozart**	—.80
Nr. 29.	Arie: „Cuius animam" von **G. Rossini** (Aus d. Stabat mater)	1.50
Nr. 30.	Chanson triste von **P. Tschaikowsky** (Op. 40 Nr. 2)	1.20

☛ Jede Nummer ist zu dem im Inhalte angegebenen Preis einzeln käuflich. ☚

Preis jedes Bandes M. 2.50 netto. — Bei Bestellungen ist die Ausgabe, welche gewünscht wird, anzugeben.

Verlag von GEBRÜDER REINECKE in LEIPZIG.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 17

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 25. April 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Erinnerungen an Flotow

(Zum hundertsten Geburtstage)

Von Dr. **Adolph Kohut**

Am 27. April d. J. ist ein Jahrhundert im Strome der Zeit dahingerauscht, seitdem Friedrich Freiherr v. Flotow, der Komponist der noch immer zugkräftigen Opern „Alessandro Stradella" und „Martha", das Licht der Welt erblickt hat, und noch immer gehört er zu jenen Tonschöpfern, deren Werke noch fortleben. Obschon seine sterblichen Überreste seit dem 24. Januar 1883, als er in Darmstadt starb, also seit fast drei Jahrzehnten, in kühler Erde gebettet sind, zählen seine genannten beiden Opern zu den beliebtesten Repertoirestücken unserer Bühnen. Jeder lyrische Tenor ist noch immer stolz darauf, wenn er das Parade- und Steckenpferd Lyonels: „Mag der Himmel Euch vergeben" reiten kann. So lange die süsse und bestrickende Kantilene die Seele der Musik sein wird und so lange der Ausdruck tiefen Empfindens und feinen, aufrichtigen Gefühls auf unseren Bühnen Heimatstätte findet, wird man eben singen und sagen von dem liederreichen deutschen Sängermund, den man mit Fug und Recht den „Deutschen Auber" genannt hat. Nicht umsonst hat Flotow den italienischen Sänger und Tondichter Alessandro Stradella zum Helden einer seiner Opern gewählt. Verstand er es doch wie dieser sagenhafte alte Maestro des 17. Jahrhunderts mit staunenswerter Sicherheit die Klangkörper gegen einander abzuwägen.



Friedrich von Flotow

Nennt man die besten Namen der Komponisten der deutschen komischen Oper, die deutsches Gemütsleben mit französischem Esprit und pikanter Anmut glücklich zu verbinden wussten, wird auch der Name Flotows genannt werden. Man mag noch so wettern und räsonieren gegen die frivole Sinnlichkeit der französischen komischen Opernschule oder gegen die triviale Flachheit und die schablonenhafte Form sowie die sinnlichen Reizungen der Vertreter der italienischen Lustspieloper, so wird man nicht umhin können, ihm die Anerkennung zu zollen, dass er ein Meister in der Kunst war, die Volksseele zu packen und durch populäre, sich ins Ohr einschmeichelnde, anmutige Melodien sich ein dankbares Publikum zu schaffen. Nur darf man freilich an seine Opern nicht die Sonde einer scharfen, unerbittlichen und alles zersetzenden Kritik anlegen. Er selbst wollte keineswegs als ein Klassiker gelten und gar zu hohe Ansprüche befriedigen. Sich alle Zeit als Schüler der französischen Meister betrachtend und daher dem französischen Genre zuneigend, war er schon glücklich, wenn er mit seinen Werken augenblickliche theatralische Erfolge erzielte. Für

ihn war die Hauptsache die einschmeichelnde, packende, prickelnde, zuweilen an die Operette erinnernde Melodie, sowie die glänzende und wirkungsvolle Instrumentation. Aber schon der Umstand, dass er, gleich einem Lortzing, stets liebenswürdig, stets unterhaltend, stets jugendfrisch bleibt, beweist, dass der Vorwurf, der ihm bei Lebzeiten von so manchen griesgrämigen Kritikern gemacht wurde, dass seiner Musik die Originalität abgehe, und dass er wesentlich durch Anleihen, die er bei diesem oder jenem grossen Meister der Tonkunst in leichtherziger Weise gemacht habe, sich über Wasser hält, durchaus gegenstandslos ist. Die Volkstümlichkeit und zwingende Heiterkeit seiner Muse, die überdies von jeder Frivolität und jedem Zynismus sich fernhält, hat im Gegenteil etwas Ursprüngliches und Faszinierendes.

Ich hatte den Vorzug, dem Meister, der ein sehr bewegtes Leben führte, und in den letzten Jahren seines Daseins auf einem Landsitz in der Nähe von Wien und später in Darmstadt, wo er seine Augen für immer schloss, wohnte, Jahre hindurch nahe zu stehen und seines wohlwollenden und freundschaftlichen Umgangs gewürdigt zu werden. Der auf dem Gute Teutendorf im Mecklenburgischen geborene Edelmann hatte sich zwar durch seinen jahrzehntelangen Aufenthalt in Frankreich, speziell in Paris, einen französischen Schliff angewöhnt und er plauderte gern mit seinen Freunden und Bekannten französisch. Auch schrieb er Zeit seines Lebens viel besser und eleganter französisch als deutsch. Aber er konnte doch den gemütlichen und behäbigen und vor allem humoristischen Mecklenburger in seinem Tun und Lassen nicht verleugnen. Nicht umsonst war er der Landsmann Fritz Reuters. Nichts Schnurrigeres und Drolligeres gab es, als wenn er beim Glase Wein in echtem mecklenburgischen Platt seine Erlebnisse zum besten gab oder von den Persönlichkeiten erzählte, mit denen er in Berührung gekommen war. Die Anekdoten, die er dann auftischte, waren zuweilen von zwerchfellerschütternder Komik. Die Art und Weise, wie er das alles vortrug, hatte etwas ungemein Anziehendes. Für mich Jüngeren, der voll Bewunderung und Sympathie zu dem auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Meister emporblickte, war es ein Hochgenuss, den espritvollen Bemerkungen des viel gereisten, viel belesenen und scharfsinnig urteilenden Mannes zuzuhören.

Wie köstlich konnte er aus seiner musikalischen Früh- und Jugendzeit plaudern, wie er als 15jähriger mecklenburgischer Junker, seinem musikalischen Trieb gehorchend, nach Paris reiste und dort bei dem ausgezeichneten Komponisten und Theoretiker Anton Reicha studierte und die viel gerühmten musikalischen Heroen jener Zeit, einen Adam, Auber, Meyerbeer, Halévy, Gounod, Rossini, Offenbach und andere Persönlichkeiten, kennen lernte. Mit Rossini und seiner zweiten Gattin stand er auf dem besten Fusse. Diese Dame, eine geborene Olympe Desquillieres, scheint ein Original gewesen zu sein. Sie machte zwar mit vollendetem Geschick und Geschmack im Hause des weltberühmten Maestro, das von künstlerischen, diplomatischen und finanziellen Berühmtheiten besucht wurde, die Honneurs, aber sie konnte auch ungemütlich werden, wenn einer ihrer illustren Gäste einen Künstler, der eben etwas vortrug, durch gar zu laute Gespräche mit anderen störte.

Hier nur eine Anekdote, die mir Herr von Flotow von Frau Rossini mitteilte: Eines Abends fand wieder einmal eine grosse Soiree im Hause Rossinis statt und auch ein hochgestellter Graf, Direktor des Louvre und in angesehener Stellung bei Hofe, kam dorthin, ehe er nach den Tuilerien ging, in grosser Toilette, mit seinen Orden geschmückt. Zufällig sprach er laut mit einer Dame, als jemand zu singen anfing. Madame Rossini drehte sich schnell nach ihm um und rief laut: „Hier spricht man nicht, während gesungen wird, Sie da mit den Dekorationen!" Die Gäste standen starr, entsetzt; der Graf stand ruhig auf, verabschiedete sich und betrat Rossinis Haus nie wieder.

Gern unterhielt Flotow sich mit mir über Offenbach, dessen musikalisches Genie und parodistisch-travestierendes Talent er ungemein hochschätzte, wie denn überhaupt die gerechte Würdigung und vorurteilslose Anerkennung jeder Begabung ein besonderes Kennzeichen seines edlen und lauteren Charakters war. Deshalb wirkte denn auch der Umgang mit ihm durchaus anregend, belehrend und auch veredelnd. Keinen Neid kennend und alle Zeit wohlwollend, huldigte er dem Grundsatz: „Jedem das Seinige!" Dieser kerndeutsche Landwirt, mecklenburgischer Gutsbesitzer, Kavalier, Kammerherr seines Souverains, des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin, dieser Hoftheater-Intendant a. D., war ein Kosmopolit von freiester und grosszügigster Weltanschauung. Doch verleugnete er den Deutschen nie und nimmer. In den letzten Jahrzehnten seines Lebens wandte er sich von manchem seiner intimen französischen Freunde ab, als diese, von törichtem Chauvinismus geleitet, sich abfällig, ja beleidigend über Deutschland und deutsche Komponisten äusserten. Die Kunst war ihm ein neutrales Gebiet, und nichts hasste er so sehr wie eine Verquickung mit der Politik. Wiederholt pflegte er das bekannte Wort zu zitieren: „Ein politisch Lied, ein garstig Lied!"

Daher verargte er es seinem, wie gesagt, schwärmerisch verehrten Freund Offenbach sehr, dass dieser, bekanntlich ein Deutscher aus Köln, sich so sehr französierte, dass er darüber sein Vaterland ganz vergass und über Richard Wagner und andere grosse Meister der deutschen Musik sich gehässig auszusprechen wagte. Es war ein besonderer Akt grosser Liebenswürdigkeit von ihm, als er mir einst aus der Handschrift seiner Erinnerungen, von denen ein Teil später in der Zeitschrift „Deutsche Revue" veröffentlicht wurde, einiges über seine Beziehungen zu Offenbach vorlas. Jene Momente waren für mich festliche Ereignissse, die ich nie vergessen werde. Aus der Fülle seiner Mitteilungen mag hier nur jene Stelle abgedruckt werden, die sich auf den Ursprung des grossen Offenbach bezieht, als dieser in Paris aus einem kleinen unbekannten deutschen Kapellmeister plötzlich zu einem berühmten und bahnbrechenden Komponisten wurde.

„Eine reizende junge Spanierin, so erzählte Flotow unter anderem, war Gegenstand seiner Liebe, die wohl von ihr erwidert war, aber wegen der Verschiedenheit ihres Glaubens an dem streng religiösen Sinn der jungen Dame ein unwiderstehliches Hindernis zu einer ehelichen Verbindung fand. Aus Liebe zu ihr entschloss sich Offenbach zu einem Religionswechsel. Seine grosse Gönnerin, die Gräfin de Vaux, half ihm alle Schwierigkeiten überwinden, sie ward seine Taufpatin und bald darauf führte Offenbach seine junge Braut heim, die durch sein ganzes Leben seine getreue Gefährtin blieb, gleich liebenswürdig und gütig in den Zeiten seiner Not, wie später in denjenigen seines Glanzes und Reichtums. Bevor Offenbach in Paris als

Komponist populär wurde, bekleidete er kurze Zeit die Stelle seines Chef d'Orchstre am Théatre Français. Dieses Orchester, nur zu Einleitungen und Zwischenaktsmusiken bestimmt, war ganz in Verfall geraten; niemand im Publikum schenkte ihm die geringste Aufmerksamkeit, wenn es seine veralteten Tänze ableierte. Offenbach verstärkte sein Orchester durch einige tüchtige Künstler und erneuerte die abgedroschenen Tanzweisen durch einige Kompositionen, trat am Abend seines Debuts an das Dirigentenpult in schwarzem Frack und blendend weissen Handschuhen und wurde von dem Publikum, das in diesen Räumen wohl noch nie etwas Musikalisches erlebt hatte, mit grossem Erstaunen betrachtet. Bald aber gefielen seine Zwischenakte, man zeichnete ihn aus, und die grossen Künstler dieses Theaters gewannen ihn lieb. Als die erste Pariser Weltausstellung kam, da soll jemand in Gegenwart Offenbachs eines Tages die Idee ausgesprochen haben, dass ein kleines Theater in der Nähe des Glaspalastes gewiss grossen Zuspruch finden würde, besonders an Regentagen, wenn die Tausende von Besuchern vergeblich nach Wagen oder Obdach spähen. Offenbach fasste die Idee auf. Durch Befürwortung einer der ersten Koryphäen des Théatre Français, die bei dem Privilegien spendenden Minister in hoher Gunst stand, erhielt Offenbach die Erlaubnis, in der Nähe des Industriepalastes ein kleines Theater zu errichten. Sein Privilegium wurde jedoch durch die Reklamationen der grossen lyrischen Theater von Paris sehr eingeschränkt. Es durften auf seiner Bühne nie mehr als drei oder vier Personen zu gleicher Zeit erscheinen, von einem Chor war selbstverständlich keine Rede. Offenbach machte aus der Not eine Tugend, er schrieb für sein Theater kleine einaktige Genrebilder, nannte sie Operetten, und gleich sein erstes Werk: „Die beiden Blinden" hatten einen so durchschlagenden Erfolg, dass sich ganz Paris dazu drängte. Von dieser Zeit sind die Werke meines Freundes Jakob so bekannt geworden, wie es wenige seiner Kollegen sich rühmen können."

Wie schon erwähnt, war Flotow nicht allein ein Komponist aus der französischen Schule, sondern seine Gedanken weilten auch gern in Frankreich, besonders in der Hauptstadt dieses Landes, in der „Hölle der Engel und der Teufel Paradies". War er doch als blutjunger Mensch nach Paris gekommen, um dort Musik zu studieren und sich theoretisch und praktisch zum Komponisten auszubilden. Von 1827 bis 1830 war Reicha sein Lehrer, und nur die Juli-Revolution von 1830 vertrieb ihn aus der französischen Hauptstadt. Doch kaum hatten sich die Wogen des Aufruhrs gelegt, kehrte er wieder nach dem Seinebabel zurück. Seine ersten Erfolge erzielte er denn auch auf französischen Bühnen. Doch hatte er anfänglich mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen. Er musste, wie später Richard Wagner, von Pontius zu Pilatus laufen, um endlich einen musikalischen Auftrag zu erhalten, und als es ihm endlich nach unsäglichen Mühen gelang, das Interesse des damaligen Direktors der Grossen Oper zu Paris, Monsieur Crosnier, zu erwecken, war es keine ernste oder komische Oper bzw. Operette, zu deren Abfassung er die Vollmacht erhielt, sondern ein — Ballett. Und das kam also: Sein Freund, der Pariser Librettist St. Georges, hatte ihn dem genannten Direktor empfohlen, doch wollte der Pariser Bühnenpascha von dem „deutschen Monsieur" nichts wissen. Eines Tages jedoch erinnerte sich der Beherrscher der Pariser Oper, dass der deutsche Musikus ihm doch von Nutzen sein könnte. Was war denn geschehen? Man höre und staune! Der Direktor der Grossen Oper zu Paris musste laut Kontrakt jährlich ein Ballett in drei Akten geben, er war damit im Rückstand, denn es fehlte ihm an einem tanzenden „Star" erster Grösse. Seine damalige Primaballerina erschien ihm nicht talentvoll genug, um mit ihr die ungeheuren Kosten eines neuen Balletts zu riskieren. Sie aber, die einzige Solotänzerin am Theater, hatte auf dieses Ballett ihre ganze Hoffnung gesetzt, weil sie dadurch eine Berühmtheit zu werden gedachte. Man kann sich daher ihren Schrecken denken, als sie erfuhr, dass Crosnier wegen dieses neuen Balletts beim französischen Unterrichtsminister, als dem Vorgesetzten des Direktors, um Aufschub gebeten hatte. Diese Missachtung ihres Talents brachte sie ausser sich; sie beschwerte sich bei Sr. Exzellenz, und als ihr Exzellenz galant, aber ironisch erwiderte, dass sie zwar schön, aber kein Talent ersten Ranges sei, so dass er begreiflich finde, wenn Crosnier keine 100 000 Francs riskieren wolle, erschien bei diesem tags darauf ein Herr, dem Bühnenchef 100 000 Francs anbietend, wenn er in kürzester Zeit ein neues Ballett für die neue Primaballerina in Szene setzen wollte. Der Vorschlag wurde angenommen. Da die Arbeit eilte, mussten sich drei Komponisten an ihr beteiligen, indem jeder einen Akt zu schreiben hatte. Zu diesem Trifolium zählte auch Flotow, der sich verpflichten musste, binnen vier Wochen seine Ballettkomposition abzuliefern, was denn auch geschah.

Gelegentlich des Todes Flotows brachte Albert Wolff im Pariser „Figaro" eine diese Mitteilungen ergänzende Notiz über den Komponisten: Eines schönen Morgens im Jahre 1830, sprachen zwei Deutsche, die Herren von Flotow, Vater und Sohn, bei Saint-Georges vor. „Mein Sohn will ein berühmter Musiker werden", sagte der Vater. „Ist dies möglich?" — „Gewiss, wenn Ihr Sohn Talent hat". — „Wieviel Zeit braucht er dazu?" — „Das kann ich nicht genau bestimmen. Nehmen wir an 5 oder 6 Jahre". „Fünf Jahre, versetzte Herr von Flotow, ein ehemaliger Offizier, „so lange soll mein Sohn eine Pension beziehen; länger aber nicht. Würden Sie die Güte haben, sich während dieser Zeit seiner anzunehmen, ihm mit Rat und Tat zur Seite zu stehen?" Saint-Georges versprach dies, nachdem er den jungen Mann geprüft, und der alte Vater reiste wieder ab. Nach fünf Jahren schrieb er seinem Sohne, da er bisher nichts geleistet, würde ihm die Pension nicht weiter ausgezahlt werden. „Was soll ich nun tun?" fragte der junge Flotow kleinlaut. „Bleiben Sie hier", riet Saint-Georges. — „Ohne Geld?" — „Machen Sie es wie die armen Künstler und erteilen Sie Klavierunterricht". Flotow tat so und nährte sich durch Klavierstunden, bis der Vater nach dem Erfolg des „Duc de Guise" (1838) sich wieder freigebig zeigte.

Von den zahlreichen Opern, die Flotow in Paris komponierte und die auch dort und an sonstigen französischen Opern aufgeführt wurden, gefiel keine so sehr wie die im Jahre 1839 gegebene Genre-Oper „Le naufrage de la Meduse" (Schiffbruch der Medusa). Diese Oper erlebte in Jahresfrist nicht weniger als 54 Aufführungen an dem Theater de la Renaissance. Von W. Friedrich ins deutsche übersetzt, sollte „Der Schiffbruch der Medusa" auch in Hamburg gegeben werden, doch vereitelte der grosse Brand daselbst im Jahre 1842 dieses Vorhaben, Text und Partitur wurden Opfer der Flammen. Flotow hat jedoch die Oper später ganz neu komponiert und unter

dem Titel „Die Matrosen“ zu Weihnachten 1845 in Hamburg in Szene gehen lassen, von wo aus sie auf mehrere andere deutsche Bühnen überging.

Durch Flotows Aufenthalt in Paris, seinen angebornen Humor und seine Gabe für Komik und komische Situationen, gepaart mit scharfer Beobachtungsgabe und feinem Geschmack, vor allem aber durch seinen Melodienreichtum und seine musikalische Erfindungsgabe waren die Vorbedingungen gegeben, seinen zwei köstlichen Opern, „Alessandro Stradella“ (zum ersten Male am 30. Dez. 1844 in Hamburg gegeben) und „Martha“ (zum ersten Male 1847 an der Wiener Hofoper aufgeführt) den Erfolg zu sichern. In Paris hatte er auch gelernt, dass das Wichtigste bei einer musikalisch-dramatischen Arbeit, namentlich aber bei einer Spieloper, das Libretto sei. „Bei einer komischen Oper“, so sagte er eines Tages zu dem Komponisten und Librettisten Richard Genée, gehört der Erfolg des ersten Abends allein dem Librettisten, der des 100. Abends dagegen allein dem Komponisten. Ein gutes Libretto bewirkt, dass die Musikstücke dem Publikum sofort eingehen. Eine gute Musik dagegen konserviert das Libretto, dass es nicht frühzeitig alt und abgeblasst erscheine“. Er hatte nun das Glück, in dem schon genannten W. Friedrich einen ausserordentlich bühnengewandten, überaus geschickten und dramatisch kundigen Librettisten zu finden. Die Texte der zwei bekanntesten Spielopern Flotows haben in der Tat nicht wenig zu dem sensationellen Erfolg derselben beigetragen. Seine späteren Librettisten und Librettistinnen, wie Charlotte Birchpfeiffer, die den Text zu der „Grossfürstin“ schrieb, G. zu Putlitz, der das Libretto zur „Indra“ verfasste, H. v. Mosenthal, die die Dichtung zu „Albin“ lieferte und Richard Genée, von dem der Text zu den „Musikanten“ herrührt usw., konnten sich mit W. Friedrich in keiner Weise messen und so hat denn auch die Musik bei den anderen Opern Flotows nicht so durchgeschlagen wie bei „Alessandro Stradella“ und „Martha“.

Wiederholt stimmte mir gegenüber Flotow bewegliche Klagen darüber an, dass seine im Jahre 1869 an der Komischen Oper aufgeführte Oper „Der Schatten“ (L'Hombre), die an ihrer Geburtsstätte ungeheuren Beifall gefunden hatte und auch auf anderen Bühnen Frankreichs, Belgiens und Spaniens mit Applaus in Szene ging, in Deutschland keinen Fuss fassen konnte. Meinen Einwand, dass dem „Schatten“ ein W. Friedrich fehle, da der Text zu wenig interessiere, wollte er nicht gelten lassen, und doch war dies der Fall. Ich bin überzeugt, dass wenn die Oper textlich eine gründliche, aber auch geschickte und effektvolle Umarbeitung erhielte, sie noch jetzt auch in Deutschland zusagen würde.

Mag hier noch zum Schluss ein Wort über die Art und Weise mitgeteilt werden, in der Flotow zu komponieren pflegte. Von den seltsamen Zufälligkeiten, die manchmal beim Finden eines glücklichen Gedankens mitwirken, plauderte er eines Tages also:

Als ich die „Martha“ schrieb, plagte ich mich lange vergeblich, ein passendes Hauptmotiv für das Spinnquartett zu finden. Es sollte ein sehr lebendiges, leicht flüssiges und dabei für die Oberstimme dankbares Thema sein; mehrmals hatte ichs versucht, stets wieder verworfen, weil ich fühlte, dass es nicht das rechte sei. Da lag mein Skizzenbuch aufgeschlagen und ich blickte auf eine sentimentale Melodie, die ich mir einmal als Gesangsstelle für einen Tenor notiert hatte. Ärgerlich nehme ich das Buch, spiele die als Andante cantabile gedachte Stelle in schnellem Allegro-Tempo herunter und — siehe da — das gesuchte Motiv zum Spinnquartett war gefunden.“ In der Tat, wenn man diese Melodie, die erfolgreich im Allegro-Tempo durch die Welt ging, lansam und mit motifizierter Begleitung spielt, erhält man eine ganz artige, gefühlvolle Gesangsstelle.

Flotow komponierte fast immer am Klavier: „Eines Tages“, sagte er, „suchte ich ein Thema, das recht populär und leicht fasslich wäre. Stundenlang plagte ich mich mit einem Gedanken, änderte, feilte daran, spielte und spielte ihn wieder, endlich, wie das beim Komponieren zu gehen pflegt, hatte ich gar kein Urteil mehr darüber: der Gedanke hatte für mich die Frische verloren und zweifelnd, ob sich daraus etwas machen liesse, stand ich endlich auf und machte einen Gang durchs Haus. Da hörte ich plötzlich aus der meinem Arbeitszimmer vis-à-vis liegenden Küche die Stimme meiner Köchin, die das Thema, mit dem ich lange herumexperimentiert hatte, deutlich vor sich hin sang. Nun war ich im Klaren! Das Thema wird populär! rief ich, eilte ans Klavier und schrieb es so auf, wie es die Köchin sang. Und es wurde populär!“



Ernstes und Heiteres
aus Johannes Brahms' Kuraufenthalt in Karlsbad 1896

Von M. Kaufmann, Karlsbad

Ein düsterer Septembertag! Langsam und schwerfällig schreitet ein kränklich aussehender, alter Herr den Schlossberg in Karlsbad hinan, Haus für Haus mit kritischen Blicken in Augenschein nehmend, um endlich bei dem mit „Brüssel“ beschildetem Hause ein wenig stehen zu bleiben und Atem zu schöpfen. Die vor dem Hause sitzenden Eigentümer (Herr und Frau Heyer) beobachteten den Fremden und flüsterten sich (wie es im Kurorte nichts Ungewöhnliches ist) die Worte zu: „Der Herr sucht gewiss eine Wohnung“.

Das feine Ohr des Fremden hatte diese Flüsterlaute vernommen und mit der barsch klingenden Frage: „Wird in Ihrem Hause Klavier gespielt und haben Sie eine Wohnung frei?“ trat der kleine Herr mit dem scharf geschnittenem Kopfe auch schon in das Haus. Im ersten Stockwerke schien es ihm unbehaglich und auf die Mitteilung des Hausbesitzers hin, dass in der zweiten Etage ebenfalls ein Frontzimmer frei sei, besichtigte er auch dieses und nach wenigen Minuten war gemietet, nachdem auf nochmaliges Fragen versichert wurde, im Sommer werde im Hause nicht Klavier gespielt.

Schon nach einem Viertelstündchen kam der alte Herr auf die Hausfrau mit den Worten zu: „Alles was ich suchte habe ich bei Ihnen gefunden: eine schöne, reizende Aussicht, Ruhe und gute Luft“; dabei händigte er der „Frau Wirtin“ seine Visitenkarte ein. Nach einem Blicke auf die Karte gewahrte diese, dass der neue Kurgast der grosse Komponist Johannes Brahms war. Die Frau hatte zufällig einige Zeit früher in einer illustrierten Zeitschrift Brahms' Bild gesehen und einen dazu gehörigen biographischen Artikel gelesen; sich daran erinnernd betonte sie sofort, dass es ihrem Hause eine Ehre sei, den Herrn Doktor beherbergen zu dürfen, worauf Brahms antwortete: „Liegt Ihnen wirklich etwas daran, so einem liederlichen Musikanten Quartier zu geben? — Und noch etwas: Für Sie bin ich der Herr Brahms und nicht der Herr Doktor“.

Bevor sich Brahms um eine ständige Wohnung umsah, stieg er am Ankunftstage (3. September 1896) vorerst im „Hotel Loib“ ab und besuchte den Arzt, kaiserlichen Rat Dr. Grünberger, welcher schon vorher von Leschetitzky verständigt war, dass Brahms ankommen und seine Hilfe in Anspruch nehmen werde. Dr. Grünberger hatte nach der eingehenden Untersuchung Brahms' unheilbaren Zustand sofort erkannt und zur Beruhigung verordnete er eine leichte Karlsbader Trinkkur, bestehend aus zwei Bechern Schlossbrunnen.

Vor der Abreise von Brahms nach Karlsbad schrieb Eduard Hanslick am 31. August 1896 an den Karlsbader Kirchenmusikdirektor Alois Janetschek folgenden Brief[1]): „. . . Was ich von seiner (Brahms) Gelbsucht höre, macht mich sehr besorgt, um so mehr, als er nie krank war. Sie werden gewiss dem trefflichen Mann — er ist ganz fremd in Karlsbad — mit Rat und Tat an die Hand gehen! Er geht gerne allein spazieren, hingegen würde Ihre Gesellschaft mittags und beim Nachtmahl ihm gewiss willkommen sein. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir bald über Brahms' Befinden Nachricht geben möchten, wo er wohnt, wer sein Arzt ist. . . .

Brahms gebrauchte gewissenhaft die vorgeschriebene Kur, doch Dr. Grünberger konnte auf eine Anfrage Hanslicks nur mitteilen: „. . . . Nach wiederholter genauer Untersuchung und durch drei Wochen fortgesetzte Beobachtung des Patienten ergab sich als Resultat das Vorhandensein einer bedeutenden Schwellung der Leber mit vollständigem Verschluss der Gallengänge und den hierdurch bedingten Folgeerscheinungen, Gelbsucht, Verdauungsbeschwerden etc. Trotzdem ich eine Neubildung der Leber direkt nicht nachzuweisen imstande war, kann ich doch nicht umhin, den Zustand als einen recht ernsten zu bezeichnen. . . ."

Brahms ahnte freilich damals nicht, dass sein Leben nur nach Wochen zählte, denn nach Beendigung seiner Karlsbader Kur übergab er seinen Brunnenbecher[2]) der Hausfrau in Verwahrung, indem er sagte: „Im März komme ich wieder".

Er kam nicht wieder! — —

Der sonst so zurückgezogene, ja fast menschenscheu gewordene Brahms sass oft stundenlang, gemütlich plaudernd in der Goldarbeiterwerkstätte seines Quartiergebers. Einmal drehte sich das Gespräch auch um die Musik und da erzählte der Hausherr, dass im Hause, des Winters über, sehr oft „Quartett" gespielt werde und dass dieses Quartett, die „Brüsseler"[3]) auch



die „Ungarischen Tänze" von „Herrn Brahms" im Repertoir haben. Als Brahms im Verlaufe der Unterhaltung erfuhr, dass die „Brüsseler" mit Violine, Cello, Zither und Guitarre besetzt sind, da meinte er hell auflachend: „Das muss ja ganz eigenartig klingen, das möchte ich sehr gerne hören".

In Karlsbad war Brahms ein Frühaufsteher und liebe daher schöne, klare Herbstmorgen. Leider fielen diese selten nach seinem Geschmacke aus. Recht ärgerlich darüber, äusserte er sich eines Morgens zur Wirtin: „Der Karlsbader Herbstmorgen ist genau so wie die Frauen — launenhaft".

Von der mit ihm gleichzeitig in Karlsbad anwesenden hohen Gesellschaft war Brahms nicht sehr eingenommen. Als die Wirtin immer wieder die für Brahms abgegebenen Karten ablieferte, sagte er einmal mit boshaftem Spott: „Für diese Menschen hege ich keinerlei Sympathie. Erstens kann ich nicht devot genug sein und zweitens weiss ich, dass ich doch nur als ‚Paradestück' gelte".

Unendliches Vergnügen bereitete es Brahms, mit den auf der Strasse spielenden Kindern, welche sich vor seinem Wohnhause herumtummelten, zu spassen und irgend einen Ulk aufzuführen. Gerne sah er den Kindern seiner Hausleute bei der Mahlzeit zu, und je grösser deren Appetit war, desto grösser war seine Freude darüber.

Brahms verkehrte in Karlsbad mit Nikisch und Frau, mit Ignaz Brüll, mit Hanslick, Faber und mit dem Kirchenmusikdirektor Alois Janetschek, der sein täglicher Begleiter war. Brahms dankte Herrn Janetschek in einem herzlichen Schreiben, das folgenden Wortlaut hat[1]):

„Geehrter Herr!

Für Ihre liebenswürdige Freundlichkeit danke ich verbindlichst — wobei ich jedoch noch mehr an Ihre Freundlichkeit in Karlsbad bei meiner Abreise von dort, danken muss. Sehr leid ist mir, dass Sie nicht hierherkommen, denn aufrichtig, an ein Wiedersehen in Karlsbad denke ich weitaus nicht so gerne — muss mich aber wohl daran gewöhnen, denn mein Zustand ist durchaus unverändert. Herzlich verbunden ihr ergebener

J. Brahms."

Der damalige Musikdirektor der Karlsbader Kurkapelle, August Labitzky hatte während der Anwesenheit Brahms' in Karlsbad ein Sinfoniekonzert angesetzt, das zu Ehren Brahms' Kompositionen dieses Meisters enthielt. Das Konzert besuchte Brahms. Der Beifall war gross, wuchs aber zu einem Beifallssturme an, als die Nachricht von der Anwesenheit Brahms' die Runde machte. Das zahlreiche, aus aller Herren



Länder zusammengewürfelte Kurpublikum wollte die Gelegenheit ausnützen und Brahms von Angesicht kennen lernen. Brahms weigerte sich, trotz des Zuredens seiner Freunde, den Rufen Folge zu leisten. Alles Drängen und alle Beredsamkeit war erfolglos. „Hier bin ich Kurgast und will meine Ruhe haben" — diese Worte schleuderte er unwillig den Umstehenden zu, welche verblüfft abzogen.

Nur ein einziges mal traf die Hauswirtin Brahms notenschreibend an. Die Frau wusste nicht, dass Brahms in seinem Zimmer war und wollte gerade einen Lexikonband aus dem in Brahms' Zimmer aufgestellt gewesenen Bücherregale holen. Brahms hatte ein christliches Erbauungsbuch, das ebenfalls in dem Büchergestelle eingeschlichtet war, vor sich liegen, in dem er vorher gelesen haben musste. Auf dem Tische lagen einige Bogen beschriebenen Notenpapieres. Als Brahms die Wirtin eintreten sah, sagte er: „Dieses Buch hier ist sehr erhebend, lassen Sie es mir da, die anderen Bücher können Sie nehmen". Als die Wirtin unter vielen Entschuldigungen wegen der Störung weggehen wollte, blieb sie an dem geöffneten

1) Mit freundlicher Erlaubnis des Herrn Janetschek reproduziert.
2) Der Brunnenbecher wird im Brahmsmuseum in Wien aufbewahrt.
3) In Karlsbad hat jedes Haus ein Hausschild. Das Haus, in dem Brahms logierte, führte den Namen „Brüssel". Nach diesem Schilde wurde das Quartett scherzweise die „Brüsseler Haus- oder Brüsseler Hofkapelle" genannt. Das Quartett besteht heute noch. Die für die eigenartige Quartettbesetzung arrangierten Noten zu den „Ungarischen Tänzen", welche später an Brahms geschickt wurden, befinden sich noch im Besitze der Vereinigung. Das Quartett spielte natürlich nur zum Privatvergnügen.

1) Mit besonderer Bewilligung wiedergegeben. Brahms datierte bekanntlich sehr selten seine Briefe; auch dieses Schreiben ist ohne Datum und ist vermutlich am ersten Weihnachtsfeiertage 1896 geschrieben worden.

Koffer Brahms' mit ihrem Rocke hängen. Brahms lachte und auf den Inhalt des Koffers deutend, sagte er: „Habe ich Ihnen nicht bei der Miete betont, dass ich ein liederlicher Musikant bin? Notenpapiere und Notenbücher habe ich genug eingepackt, aber viele wichtige Dinge habe ich zuhause vergessen."

Die Nachforschungen haben ergeben, dass die oben erwähnten Notenskizzen kirchlichen Charakter hatten und wahrscheinlich mit dem Lesen in dem Erbauungsbuche im Zusammenhange standen.

Schliesslich wäre noch zu erwähnen, dass die Brahmsverehrerin Frau von Beckerath dem Karlsbader Brahmszimmer eine nach der Natur aufgenommene Kreidezeichnung — Brahms am Flügel präludierend — die von dem Maler Willy von Beckerath gezeichnet wurde, widmete. Die Besitzer des Hauses, in welchem Brahms 1896 wohnte, halten das Bild, das als ganz vorzüglich gelungen zu bezeichnen ist, in hohen Ehren und haben es in dem von Brahms bewohnten Zimmer zur dauernden Erinnerung an seinen Aufenthalt daselbst angebracht.

Das Haus, in welchem Brahms Kuraufenthalt genommen hatte, war früher — wie schon erwähnt — mit „Brüssel" beschildet. Nach der Anbringung eines Brahmsmedaillons über dem Haustore wurde das Hausschild in „Johannes Brahms" umgeändert.



Musikalische Volksbibliotheken in Leipzig und Dresden

Der bekannte Musikschriftsteller Dr. Paul Marsop wird in Leipzig und Dresden Vorträge halten, die zur Gründung einer Musikalischen Volksbibliothek anregen sollen. Ähnlich wie die öffentlichen Bücherhallen einwandfreie gute Literatur jeder Art der Allgemeinbildung zur Verfügung stellen, will die Musikalische Volksbibliothek ausgewähltes Notenmaterial der verschiedensten Gattungen und gediegene, belehrende und unterhaltende Bücher und Schriften über Musik jedermann unentgeltlich oder gegen eine geringe Einschreibegebühr bieten. Ferner will sie dem Musiklehrenden durch Bereitstellung eines in jeder Beziehung verlässlichen Unterrichtsstoffes zu Hilfe kommen, dem unbemittelten Musikschüler Ausbildung und Fortkommen erleichtern, sowie dazu beizutragen, dass die Kenntnis der in unseren Tagen geschaffenen gehaltvollen Tonwerke aller Richtungen rascher in weitere Kreise dringe, als dies bisher möglich war. Weitere gemeinnützige Einrichtungen, die auf die Förderung künstlerischer und musikalischer Kultur abzielen, werden sich an die Musikalische Volksbibliothek angliedern lassen. In Leipzig, wo auf Anregung der „Gemeinnützigen Gesellschaft" bereits die Vorbereitungen zur Begründung einer Musikalischen Volksbibliothek im Gange sind, wird Dr. Marsop seinen Vortrag über Wesen und Wirken einer solchen Bibliothek am 2. Mai in der Alten Börse halten.

Rundschau

Oper

Dessau

In Richard Wagners „Tannhäuser" gastierte als Elisabeth Estelle Wendworth aus Berlin, die, nachdem sie sich bereits als Cho-Cho-San in „Madame Butterfly" vorgestellt hatte, von der kommenden Spielzeit an für die hiesige Hofoper verpflichtet wurde. Über die Uraufführung von Josef Reiters zweiaktiger Oper „Ich aber preise die Liebe" am 3. März ist in einem Sonderartikel schon berichtet worden. Einer trefflichen Besetzung und allseitig bestmöglichen Gelingens erfreute sich Wolf-Ferraris famoser Einakter „Susannes Geheimnis", der mit Leopold Ullmann (Graf Gil), Emilie Feuge (Susanne) und F. Meister (Sante) gleichfalls am 3. März erstmalig in Szene ging. Weniger gut besetzt zeigte sich Pergolesis Oper „Die Magd als Herrin", die infolgedessen auch nicht den erwünschten Erfolg zu verzeichnen hatte. In Verbindung mit ihr erschien in guter Aufführung André Wormsers phantastisches Mimodram „Der verlorene Sohn" mit Erna Ludwig als jungem Pierrot. Starke künstlerische Wirkungen erzielten Puccinis „Butterfly" mit Minnie Nast (Dresden) in der Partie der Cho-Cho-San und Schumanns „Manfred" mit Ernst von Possart in der Titelpartie. Als Senta gastierte Helene Adliczer (Wien) auf Engagement, das aber nicht perfekt wurde. Der 7. April brachte die Erstaufführung von Verdis „Othello" in künstlerisch hervorragender Wiedergabe. Den Othello sang Leonor Engelhard, die Desdema Estelle Wendworht, den Jago Leopold Ullmann. Die Gesamtinszenierung war vorzüglich und das Orchester stand unter Generalmusikdirektor Mikoreys Führung auf gewohnter Höhe. Unter den sonstigen Opernaufführungen erregten noch mehrfache Elektra-Wiederholungen und eine Walküre-Vorstellung mit Carl Perron (Wotan), Frau Knüpfer-Egli (Sieglinde) und Frau Rüsche-Endorf (Brünnhilde) lebhaftes Interesse. Ernst Hamann

Dortmund

Im Stadttheater erschien kurz nach Weihnachten zum ersten Male die grosse Verdische Oper „Othello". „Figaros Hochzeit" wurde in neuer Einstudierung gegeben. Eugen d'Alberts reizendes musikalisches Lustspiel „Flauto solo", zur Feier des 200. Geburtstages Friedrichs des Grossen aufgeführt, fand lebhaften Beifall. An neuen Werken sind in den ersten drei Monaten des laufenden Jahres berücksichtigt „Der Kuhreigen" von Kienzl, der bei Publikum und Kritik sehr beifällige Aufnahme fand, und das musikalische Schauspiel „Stella maris" von Alfr. Kaiser, dem gegenüber man sich ablehnender verhielt. Der badische Kammersänger Hans Tänzler, die Düsseldorfer Primadonna Olga Biselly und der dänische Kammersänger Wilhelm Herold absolvierten in „Tristan und Isolde", „Carmen", „Tiefland", „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" erfolgreiche Gastspiele. —Fr.—

Dresden

Heute habe ich nur ganz weniges zu berichten. An unserer Oper ist nichts los. Das Repertoire ist so eintönig wie nirgends. Aber freilich, dafür sind die Hauptpartien jedes Werkes nicht nur doppelt, sondern drei- und vierfach besetzt! Das ist auch ein Ehrgeiz. Den Sebastiano im „Tiefland" beispielsweise, für den zwei gute Sänger genügen, können wir mit vier ersten Kräften geben, lauter Kammersängern, nämlich: Perron, Soomer, Plaschke, Zador. Der eine machts so, der andere so. Das ist doch zweifellos interessanter, als wenn man die langweilige „Euryanthe" eines gewissen Weber, oder den noch langweiligeren „Vampyr" des Herrn Marschner, oder die entsetzlich öde „Der Widerspenstigen Zähmung" des Herrn Goetz einstudierte! Hab' ich nicht recht? Nein wirklich, bei uns geht alles seinen guten Gang, nur dass wir mit den Erstaufführungen immer hinterherhinken. Wenn es nicht gerade Richard Strauss ist. Aber gottlob stehen uns die „Königskinder" von Humperdinck, Kaisers „Stella maris" in — einiger Zeit doch auch noch bevor. Dagegen sind wir sehr froh, dass wir jetzt seit mehreren Jahren wieder einmal die „Zauberflöte" gesehen haben, worin Frl. Seebe (Pamina) und Herr Zottmayer (Sarastro) als Sänger Triumphe feierten. Sie ist zwar, obwohl das Haus völlig ausverkauft war und viele wieder ohne Billett nach Hause gehen mussten, bisher (seit 21. März) nur einmal gegeben worden; was schadet das aber? Wenn nur dem Publikum vorgetäuscht wird: „mit Mozart ist kein Geschäft zu machen", so ist's schon gut. Denn es scheint, dass man Mozart bei uns nicht geben will; man möchte die einmaligen Vorstellungen Mozartscher Werke am liebsten ganz leer sehen, um guten Grund zu haben, eine Wiederholung zu vermeiden. Es könnte ja sonst, wenn Mozart plötzlich volle Häuser machte, gefragt werden: wie konnte man dem Publikum aber auch „Zauberflöte", „Figaro" und „Don Juan" so lange vorenthalten? Nein wirklich, bei uns ist alles in Ordnung. Dr. Georg Kaiser

Hamburg

Die dritte Neuheit der Saison, Ferruccio Busonis musikalisch-phantastische Komödie „Die Brautwahl", erfuhr am 13. April in Anwesenheit des Komponisten ihre Uraufführung und zwei Tage später ihre Wiederholung. Mit grossen Erwartungen war die Kunstwelt der Première entgegengegangen. Der Erfolg wurde das erste Mal wesentlich beeinflusst durch die Anwesenheit des Komponisten, der bisher auf dramatischem Gebiete noch nicht erschienen war. Die spärlich fortschreitende, jeder Dramatik entbehrende Handlung (Busoni verfasste das Libretto nach einer Erzählung von E. T. A. Hoffmann) legt den Darstellern Fesseln an, von denen sie sich, trotz besten Wollens, nicht freimachen können. Es dürfte zu weit führen, auf Einzelnes in den lose aneinander gefügten Szenen des spukhaft phantastischen, seiner Epik wegen weder für eine Komödie

noch für ein Märchen geeignetes Libretto näher einzugehen. Die Hauptfigur für die Lösung der Vorgänge, der mächtige Zauberer und geheimnisvolle Goldschmied Leonhard, der während des ganzen Abends erscheint, wird erst dem Beschauer und Hörer am Schluss seinem Wesen nach verdeutlicht. Albertine, die Tochter des Kommissionsrats Voswinkel, auf deren Brautwahl von drei Freiern es ankommt, erscheint gewissermassen nur als Nebenperson. In der Charakterzeichnung dürfte der erste der drei Freier, der Kanzleisekretär Thusmann am besten getroffen sein. Busonis Umdichtung, in der er sich bemühte, dem phantastischen Original zu folgen, erscheint nicht selten im Wortlaut banal und oberflächlich. Im vollen Widerspruch zu der Dichtung steht die Musik, und erscheint es unbegreiflich, dass ein genialer Komponist wie Busoni ein so abgeschmacktes, weitschweifendes, zwischen Komik, Sentimentalität und poesieloser Feerie stehendes Motiv zur Vertonung wählen konnte. Der Eindruck des Ganzen ist recht zweifelhaft. Für die Beurteilung kann überhaupt nur der Tondichter herangezogen werden, wenn man sich vollständig abseits von der Dichtung stellt. Für sich betrachtet ist die Musik in jedem Zuge nicht nur geistreich und interessant, sondern auch bedeutend. Es erscheinen erfinderisch vollständig neue Formen, womit der Beweis für ein entschiedenes Gestaltungsvermögen dargebracht wird. Die reiche Harmonik und die Führung jeder Stimme, gelte sie dem Gesange oder den Orchesterinstrumenten, spricht von Beherrschung des gesamten musikalischen Rüstzeugs. Es kommt noch hinzu, dass die Instrumentation eine Fülle neuer Kombinationen bei schöner, stets abwechslungsreicher Klangfarbe aufweist. Sie ist bei aller Reichhaltigkeit so massvoll gehalten, dass sie nie den Gesang deckt, trotzdem dieser, der „ewigen Melodie" des grossen Dichterkomponisten folgend, nicht selten als Orchesterinstrument behandelt wird. Die Höhepunkte, wenn von solchen bei der langsamen Entwicklung der nichts Bemerkenswertes enthaltenden Situationen überhaupt zu reden ist, ruhen in der gesangsschönen Liebesszene (zweiter Akt) und in dem Nachspiel zum dritten Akt. Letzteres erscheint trotzdem zu ausgedehnt. Wie stets bei Novitäten war auch diesmal die unter Herrn Kapellmeister Brecher stehende Aufführung beifallswert. Die Darsteller Albertine (Frau Puritz-Schumann), Kanzleisekretär Thusmann (Herr Birrenkoven), Goldschmied Leonhard (Herr vom Scheydt), Kommissionsrat Voswinkel, Albertinens Vater (Herr Wiedemann), der Münzjude Manassee (Herr Lohfing), Baron Bensch (Herr Lichtenstein), Maler Lehsen (Herr Marak) standen auf der Höhe ihrer, enorme Schwierigkeiten bietenden Aufgaben. Ein besonderes Wort der Bewunderung gebührt Herrn Birrenkoven. Das Orchester bewährte sich vorzüglich in Technik und Nüancierung. Die Regie ruhte in den bewährten Händen des Herrn Oberregisseur Jelenko. Der Komponist musste bei der Uraufführung wiederholt auf offener Szene erscheinen.

Prof. Emil Krause

Konzerte

Aachen

Die Reihe der offiziellen Konzerte hatte sich in dieser Konzertsaison um einen Zyklus von sechs städtischen Sinfoniekonzerten erweitert. Die Daseinsberechtigung dieses neuen Instituts lässt sich genügend damit begründen, dass man der Sinfonie, die bisher in den städtischen Konzerten durch die Fülle der vokalen, besonders der Chordarbietungen, etwas in den Hintergrund gedrängt worden war, Gelegenheit geben wollte, ein gewichtiges Wort in Aachens musikalischen Veranstaltungen mitzureden. Ich muss offen gestehen, dass ich mir gerade im Hinblick auf diese Tatsache die Zusammenstellung der Programme etwas anders gedacht hatte, als sie uns bis dato geboten wurde. Unwillkürlich schweift mein Erinnern zurück in die Zeit der „Sinfonie-Soireen" der königlichen Kapelle zu Berlin unter Wilhelm Taubert: da gab es fast regelmässig zwei Sinfonien an einem Abend. Es liegt mir fern, zwei Sinfonien als Norm für ein Sinfoniekonzert zu fordern, aber es hätte mehr Sinfonisches gebracht werden können, und ausserdem hätten die aufgeführten Werke sehr zweckmässig in irgend eine musikhistorische Beziehung zueinander gesetzt werden können. Nun — was nicht ist, kann noch werden! Seien wir also zunächst für das dankbar, was wir zu hören bekamen. Haydn war mit der Oxford-Sinfonie vertreten, Beethoven mit der vierten, Schubert mit der Cdur-Sinfonie, Schumann mit der Bdur- und Brahms mit der Ddur-Sinfonie. Hinsichtlich der Ausführung stand Brahms an erster Stelle; von demselben Meister wurden auch die Variationen über ein Thema von Haydn recht charakteristisch ausgearbeitet vorgetragen. Unter den Solisten, die in diesen Konzerten mitwirkten, muss zunächst Paul Reimers als ein ganz hervorragender Vortragskünstler genannt werden: seine Stimme ist keine Kraftstimme, aber man vermisst trotzdem nirgends Kraft, denn Reimers weiss die dynamischen Schattierungen mit grossem Geschick derartig gegeneinander abzuwägen, dass nirgends ein Zuviel oder Zuwenig bemerkbar wird. Gedankt sei ihm auch für die Wahl der dem Publikum noch lange nicht genügend vertrauten, weniger gehörten Schubert-Lieder. Fräulein Lisbeth Durmann aus Prag hatte sich neben der Arie der Zerline, Lieder von Haydn und Mozart mit Klavierbegleitung gewählt und erzielte mit ihren italienisch, französisch und deutsch vorgetragenen Liedern dank der Liebenswürdigkeit und Geschmeidigkeit ihres Organs und der Frische ihres Vortrags wohlverdienten Beifall. Fräulein Else Pfaff aus Köln, die mit ihrer klangvollen Stimme und ihrer geschmackvollen Auffassung ein gern gesehener Gast in Aachen ist, machte uns mit zwei Gesängen für Alt mit Klavier und Bratsche von Brahms bekannt und fand in Herrn Professor Schwickerath und unserem bewährten Solobratschisten Herrn Leo Fischer zwei würdige Vertreter der Instrumentalpartien. Herr Adolf Busch zeigte sich als einer der wenigen unter den vielen Violinisten, die es wagen dürfen, das Beethoven-Konzert nicht nur zu spielen, sondern auch zu erschöpfen. Fräulein Zuzanne Godenne aus Paris ist eine respektable Pianistin: „Un sospiro" von Liszt und eine Polonaise von Chopin gerieten ihr trefflich; weniger sympathisch war uns Schumanns Amoll-Konzert, dessen Auffassung mehr an der Oberfläche haften blieb. Herr und Frau Eibenschütz von hier brachten in sauberem Zusammenspiel Mozarts Esdur-Konzert für zwei Klaviere: der Anschlag von Frau Eibenschütz erwies sich als der ausdrucksfähigere.

Die Kammermusik-Konzerte der Waldthausenschen Stiftung wurden mit den Vorträgen des Brüsseler Streichquartetts eingeleitet, das ausser Haydns op. 76 No. 5 (Ddur) und Beethovens op. 95 (Fmoll) ein Streichquartett von Dvořák in Fdur mit der bei diesen Künstlern gewohnten Feinfühligkeit ausführte. Der sehr schwierigen Aufgabe der Interpretation des Brahmsschen op. 40, des Trios für Klavier, Violine und Waldhorn, hatten sich vortreffliche einheimische Künstler unter Führung von Professor Schwickerath unterzogen. Es will uns scheinen, als wenn trotz der zweifellos vorzüglichen Leistungen jedes dieser Herren eine vollkommene Homogenität der Klangwirkung dieses an musikalischen Feinheiten reichen Werkes, sich nicht erzielen liesse; wenigstens drängte sich einem diese Überzeugung sehr intensiv nach dem Anhören des Schumannschen Klavierquartetts (op. 47 Esdur) auf, dieses Prachtstücks von Einheitlichkeit in Inhalt, Form und Klangcharakter; es wurde übrigens musterhaft gespielt. Unter den Liedern von Richard Strauss, deren sich Herr Franz Steiner aus Wien mit feinem Sachverständnis angenommen hatte, gefielen besonders das zarte Wiegenlied: „Träume, träume du mein süsses Leben" und das äusserst charakteristisch wiedergegebene „Lied des Steinklopfers" sowie die „Heimliche Aufforderung".

Dass Frau Charles Cahier Opernsängerin ist, hätte gar nicht auf dem Programm zu stehen brauchen, denn das zeigte sich in ihrer vollkommen dramatischen Auffassung der Lieder von Beethoven, Schumann und Brahms. Aber zum Schaden der Lieder war es merkwürdigerweise nicht: im Verein mit einer brillanten Schulung der Stimme und einem einwandfreien höchst modulationsfähigen Organ wirkte die dramatische Lebendigkeit und Anschaulichkeit des Vortrags, wenn auch manchmal verblüffend, so doch nie aufdringlich. Den schon erwähnten Aachener Herren, denen sich Herr Goebel (Viol. II) zugesellte, gelang es, das Publikum für das Cmoll-Quartett (op. 32) von C. Saint-Saëns einmütig zu begeistern und ihm das Brahmsquintett op. 34 so vorzuführen, dass keiner der berechtigten Ansprüche an die Aufführung dieses Werkes unbefriedigt blieb.

Elly Ney und Lennart von Zweygberg (Violoncello) gaben ein leider nur schwach besuchtes Konzert in Gestalt eines Brahms-Abends, dem als Abwechslung eine Solosuite für Violoncello von J. S. Bach eingefügt war. Der Violoncellist verfügt über einen herrlichen Ton und eine äusserst saubere Technik im Dienste einer souveränen Beherrschung sämtlicher Vortragsnüancen. Elly Ney ist eine impulsive Kraftnatur von vorzüglichen Anschlagsqualitäten, die immer bis ins Kleinste hinein geschmackvoll bleibt.

Direktor Pochhammer

Berlin

In der Karwoche gab es viel Bach zu hören. Die Singakademie führte unter Prof. Schumann die Johannis-Passion und zweimal die Matthäus-Passion, der Neue Oratorien-Chor unter A. Weinbaum die Kantaten 198 „Trauermusik“ und 11 „Lobet Gott in seinen Reichen“ in würdevoller Weise auf. Chöre und Orchester — Philharmonisches Orchester und Neues Sinfonie Orchester — standen auf der Höhe der Aufgabe und leisteten Ausgezeichnetes. Die Soli waren zum Teil vortrefflich besetzt; in den Passionen sangen Frl. Eva Lessmann, Frl. Therese Junk (Alt) und Frau Lula Mysz-Gmeiner, und die Herren Richard Fischer (Evangelist) und Prof. Joh. Messchaert (Jesus), Liepe und Raché, in den Kantaten die Damen Klara Senius-Erler, Paula Weinbaum und die Herren Paul Schmedes und Arthur van Eweyk. Erwähnt sei noch, dass die Passionsaufführungen vor ausverkauften Sälen stattfanden.

Der dieswinterliche Zyklus der unter Generalmusikdirektor Strauss' Leitung stehenden Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle fand am Ostersonnabend mit dem zehnten seinen Abschluss. Alter Gepflogenheit gemäss bildete Beethovens „Neunte“ den Ausklang; die Ouvertüre, das Notturno und Scherzo aus Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum“ füllten den ersten Teil des Programms. Beethovens Riesenwerk dirigierte Strauss mit Feuer und Schwung; er riss wie das Orchester, so auch den Chor (Kgl. Opernchor und Chorschule) und das Soloquartett, das wie im vorigen Jahre mit Frau Andrejewa Skilondéz, Frau Goetze und den Herren Rudolf Berger und Johann Bischof besetzt war, mit sich fort und übertrug die eigene Begeisterung auf die Ausführenden und das Publikum, das dem Dirigenten am Schluss stürmische Ovationen darbrachte.

Der rumänische Geiger Georges Enesco bewährte sich in seinem Konzert im Blüthnersaal wieder als erstklassiger Künstler seines Instrumentes. In dem Saint-Saënsschen Konzertstück und Rondo capriccioso A dur stellte der Künstler alle seine Vorzüge ins beste Licht, hier konnte er seine glänzende Technik, die Energie seiner Bogenführung und seinen schönen kernigen Ton vollauf zur Geltung bringen. Durchaus erfreulich wirkte ebenso die feinsinnige und stilvolle Art, mit der er Bachs G moll-Sonate vortrug.

Fräulein Gertrude Concannon konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester unter Herrn Marienhagens Leitung. Die Künstlerin hatte sich Aufgaben gestellt, denen sie nicht entfernt gewachsen war; sie hatte die Klavierkonzerte in A moll von Schumann und Grieg und die Ungarische Fantasie von Liszt auf dem Programm, Werke, die vor allem Kraft und Glanz der Technik erfordern, Eigenschaften, die Frl. Concannon vorerst noch abgehen. Da der Vortrag besondere musikalische Qualitäten auch nicht erkennen liess, machte das Spiel der Konzertgeberin einen recht unerquicklichen Eindruck.

José Vianna da Motta, der ausgezeichnete Klavierkünstler, spielte an seinem Klavierabend im Beethovensaal Kompositionen von Bach-Busoni, C. Franck, Liszt, Brahms und Vianna da Motta. Über das technische Vermögen des Künstlers, das ihm nur als Mittel zum Zwecke dient, ist nichts mehr zu sagen. Aber an seiner Darstellungsweise bleibt immer wieder hervorzuheben die geistige und seelische Innerlichkeit, der poetische Reiz. Was ich hörte (Präludium, Arie und Finale von C. Franck, Brahms' Walzer op. 39 und Liszts Poesien nach eigenen Liedern), spielte der Künstler mit absoluter Vollendung, Bewunderung erregend nicht nur durch den fein gegliederten, charakteristischen Vortrag, sondern auch durch die Klarheit und Sauberkeit der Technik. Adolf Schultze

Emmy Challier Leguo gab einen Lieder- und Rezitations-Abend und legitimierte sich sich als eine begabte Sängerin, deren schöner dramatischer Sopran nach eingehender Schulung der Beachtung in hohem Grade wert sein dürfte, ihre Rezitationen lösten tiefes Interesse aus. Am gleichen Abend konzertierte die Pianistin Gertrude Cleophas, ihrem virtuosen Spiel ist künstlerische Vertiefung zu wünschen.

Im Vordergrunde des Interesses stand in einem Konzert von Charlotte Boichin und Rudolf Bauerkeller eine neue Sinfonie Es dur op. 13 von Georges Enesco unter umsichtiger Leitung von Theodore Spiering vom Blüthner-Orchester zu Gehör gebracht. Der bekannte Komponist vermag die grosse Form noch nicht einheitlich auszubauen. So fehlte trotz eindrucksvoller Einzelheiten die Gesamtwirkung. Bauerkeller spielte das Mendelssohn-Konzert sehr anerkennenswert; das man aber fünf Pulte erste Geigen im Orchester besetzt, erscheint besonders angesichts des nicht sehr grossen Tones des Solisten unpraktisch. Charlotte Boichins Sopran flackert in der Höhe bedenklich, abgesehen davon trug sie drei poetische Tonbilder für Sopran und Orchester von Desiré Paque angemessen vor.

Die bekannte Pianistin Marta Malatesta vermittelte die Bekanntschaft einer besonders in den bewegten Sätzen sehr wirkungsvollen und fein gearbeiteten Kompositionen von M. E. Bossi: Quatre pièces en forme d'une Suite ancienne op. 103. Von den Märchenbildern von W. E. Korngold hörte ich nur zwei, welche ohne dem Text besonders charakterisierend nachzugehen, musikalisch im Vergleich mit der letztbesprochenen Sonate bedeutende Vorzüge aufzuweisen haben. Die Pianistin setzte ihr grosses Können erfolgreich für die Novitäten ein, zu wünschen übrig bleibt eine absolute Treffsicherheit. Am gleichen Abend gab Max Begemann seinen 2. Lieder- und Balladen-Abend. Sein schönes, vorzüglich geschultes Organ und sein intelligenter Vortrag kamen mehreren Liedern von Hans Hermann, geist- und humorvollen Vertonungen, vom Komponisten begleitet, sehr zu statten; hervorgehoben seien „Alte Landsknechte“ „Der alte Herr“ und das tief empfundene „Das war der Tag der weissen Chrysanthemen.“ Stürmischer Beifall wurde beiden Künstlern. K. Schurzmann

Frankfurt a. M.

In den Opernhauskonzerten, über deren endgiltige Aufhebung hier bereits berichtet wurde, bot Dr. Rottenberg Mahlers Titan-Sinfonie und die „Kindertotenlieder“ in eindrucksvollen Aufführungen. In der Reihe der Solisten überraschte neben Moritz Rosenthal, der Liszts Es dur-Konzert wirklich zu „ritterlichem“ Ausdruck brachte, ein prächtiger junger Geiger, Josef Szigeti, mit der temperamentvollen und noch das Schönste versprechenden Ausgestaltung des Violinkonzerts von Brahms.

Der von Prof. Fleisch geleitete, vorzügliche Sängerchor des Lehrervereins bot die rasend schwere „Weihe der Nacht“ von M. Reger und den ansprechenden „Harfenklang“ (beide mit Orchester) von Karl Bleyle als Novitäten. Nicht unerwähnt darf auch Frl. Desoff bleiben, die Tochter des unvergesslichen Wiener und Frankfurter Kapellmeisters, die mit ihrem fein disziplinierten Frauenchor klassische und moderne Chöre in musikalisch ungemein anregenden Programmen vereinigte.

Würde der alte Ferdinand Hiller (bekanntlich ein Frankfurter), der sich seinerzeit über „zu viel Musik!“ beschwerte, Augen machen, sähe er in seiner Vaterstadt die Unmenge Ankündigungen von Solistenkonzerten! Dass unter dem Überangebot die Besten leiden müssen, ist auch hier zu beklagen. Karl Flesch und Artur Schnabel, die einen sehr bemerkenswerten Brahmsabend veranstalteten, spielten vor einer ebenso geringen Zuhörerschaft wie Teresa Carreño, deren Kunst wirklich jung geblieben ist. Neben dem Pianisten Dumesnil, einem Pugno-Schüler, fielen die vortrefflichen Leistungen der jungen Wiener Pianistinnen Germaine Schnitzer und Julia Goldner besonders auf. Erstere spielte Schumannsche Werke ungemein fein und klar, letztere die schwierigen Goldberg-Variationen von Bach mit beachtenswerter künstlerischer Auffassung. Als Komponist und Pianist wirkte der „Wunderknabe“ W. E. Korngold aus Wien auch hier als eine wahre Sensation. Was wird von all dem in einigen Jahren zurückbleiben? Das leidige Kapitel von dem Wunderkindertum.

Mit den ersten Blüten und dem ersten Vogelsang beginnt die Flucht aus den Konzertsälen. Zwar kommt bis Pfingsten immer noch eine Reihe singender, geigender und klavierspielender Nachzügler, doch hat die heisse musikalische Saison gerade in den Tagen vor Ostern mit einem gross angelegten Geistlichen Musikfest, von W. Mengelberg geleitet, einen imposanten Ausklang gefunden. Vor kurzem hat Mengelberg mit dem Caecilienverein eine glänzende Aufführung der achten Sinfonie von Mahler geboten, welches kolossale Werk nach der Münchener Uraufführung, die noch Mahler leitete, hier zum ersten Male wieder erklungen ist. In musikfestlicher Aufmachung und mit einem Apparat von fast 2000 Mitwirkenden in Chor und Orchester und einem riesigen Kinderchor hatte nun Mengelberg seine Amsterdamer und Frankfurter Chöre und Instrumentalisten in der neuen, über 18000 Personen fassenden „Festhalle“ zu einer vortrefflichen Aufführung vereinigt. Dass dieser Riesenraum nicht allen akustischen Forderungen eines Konzertsaals entspricht, wird auch für später eine Frage für sich bleiben. Erklingt dieser interessante Hymnus von befreiendem Licht und erlösender Liebe in so grosser Besetzung, dann versteht man erst, wie künstlerisch bewusst und ungemein wirkungsvoll Mahler die instrumentalen und vokalen Klang-

gruppen angeordnet, verteilt und verbunden hat. Mengelberg beherrschte den riesigen Apparat mit souveräner Sicherheit und in den mächtigen Steigerungen mit bis zu dem grandiosen Schluss anfeuerndem Temperament. Einen grossen Erfolg errang der Dirigent auch mit der folgenden Matinee, in der er sein Amsterdamer „Konzertgebouw-Orkest" und seinen holländischen Chor vorführte. Mahlers vierte Sinfonie in G dur (mit dem von Frau Noordewier eindrucksvoll gesungenen Sopransolo im Finale), die der böse Musikantenwitz bei ihrem Erscheinen „Sinfonia ironica" taufte, zeigte besonders in dem poetisch „ruhevollen" Adagio alle Vorzüge dieses musikalisch trefflich disziplinierten Orchesters. Das „Te Deum" für Soli, Doppelchor und Orchester von J. Alphons Diepenbrock-Amsterdam, eine gediegene Arbeit ohne viel Eigenart und Erfindung, bot der hinsichtlich des frischen Stimmenmaterials wirklich prachtvollen Amsterdamer „Zangvereeniging der Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst" wenig Gelegenheit, sich durch chorisch intimere Feinheiten auszeichnen zu können. A cappella-Chöre alter Meister wären gerade bei dieser Gelegenheit künstlerisch am Platze gewesen, zumal man immer gar beweglich den Niedergang des a cappella-Gesangs beklagt, der hier wieder wertvolle Anregungen hätte geben können. Ganz vorzüglich war in dem „Te deum" das Soloquartett der Damen Nordewier-Reddingius und de Haan-Manifarges und der Herren Urlus (des trefflichen Leipziger Tenors) und Zalsman. Für den dritten Tag des „geistlichen Musikfests", den Karfreitag, war, wie im Vorjahr im gleichen Raume, wieder Bachs Matthäuspassion gewählt worden, deren tiefer Empfindungsgehalt durch Massenbesetzung und die riesigen Dimensionen einer Ausstellungshalle eine erhebliche künstlerische Einbusse erfährt. Doch wie sagt **Robert Schumann** in seinem Denk- und Dichtbüchlein? „Die **Masse will Massen!**"

Hans Pohl

Noten am Rande

Kritikeraustausch heisst die Losung, von der C. Liebermann-Rosswiese im 100. Heft der Süddeutschen Monatshefte Heilung erhofft für hier und da vorhandene Mißstände unserer Kunst- und Theaterkritik. Er denkt sich dies etwa folgendermassen: „Die Redaktionen zweier bedeutender Zeitungen in A. und B. beschliessen einen Austausch ihrer Kritiker. Die beiden Herren wechseln ihre Plätze für eine längere Zeit und übernehmen die gegenseitigen Referate. Sie kommen so in gänzlich neue Verhältnisse, und mag auch mancher bekannte Künstler ihren Weg kreuzen, sie werden unbeeinflusster urteilen können. Aber ausser diesen internationalen Grössen werden sie doch auch viele andere Künstler treffen, werden andere Theater und Orchester kennen lernen, werden in ihrem neuen Wirkungskreis segensreich schaffen und, wenn sie zurückkehren, auch für ihren alten Wohnsitz wertvolle Anregung mitbringen." Liebermann hat seinen Vorschlag bereits in einem Rundschreiben einer grossen Anzahl von Fachleuten, Theaterleitern, Kapellmeistern, Professoren usw. vorgelegt und an vielen Orten lebhafte Zustimmung gefunden.

Die neu aufgefundenen Kompositionen Beethovens, eine Sonatine und ein Adagio für Cembalo und Mandoline, sind der Tochter des Grafen Clary in Prag gewidmet, die im Jahre 1796 den Grafen Clam Gallas heiratete. Auf dem unter den Musikschätzen des Grafen Gallas in Prag von Dr. Chitz entdeckten Manuskripte ist, wie man jetzt hört, auch von Beethovens Hand vermerkt: pour la bella J.(osephine). Die junge Gräfin, der übrigens auch die grosse Sopranarie mit Orchester „Ah perfido!" zugeeignet ist, spielte selber Mandoline, und Beethoven, der im Januar 1796 die in ihren Einzelheiten noch unaufgeklärte Reise von Wien über Prag und Dresden nach Berlin unternahm, mag das hübsche Werkchen wohl damals selbst mit der Gräfin im intimen Kreise vorgetragen haben. Die Handschrift Beethovens ist von Kennern wie Mandyczewski beglaubigt. Das Thema des variierten Andantesatzes ähnelt Mozarts „Reich mir die Hand mein Leben" aus dem Don Juan.

Puccini über Wagners „Parsifal". Giacomo Puccini hat in Mailand einen deutschen Journalisten empfangen und einiges über Wagner geäussert: „Ich halte es für ein grosses Verbrechen gegen Richard Wagner, den wir alle als den grössten musikalischen Genius verehren, ich halte es für eine schmähliche Verachtung seines künstlerischen Testaments, wenn sein „Parsifal" wirklich einst an den Theatern zur Aufführung gelangen sollte. Ich kann die Wirkung des Theater-„Parsifal" beurteilen und verurteilen, denn ich habe die letzte Schöpfung des Meisters im Bayreuther Festspielhause und im Neuyorker Metropolitan Opera-House gesehen. Was mich dort mit höchster Weihe erfüllte, erschien mir hier wie eine nüchterne Profanation. Ich habe dem Theater-„Parsifal" entrüstet den Rücken gekehrt, mir war es, als ob ein geheiligtes Werk entheiligt würde. Ich bin kein Wagnerianer, in bin musikalisch in italienischer Schule erzogen, und wenn ich auch, wie jeder moderne Musiker, in der Illustrierung des Orchesters, in der thematischen Charakterisierung der Personen und Situationen von Wagner beeinflusst bin, so blieb und bleibe ich als Komponist doch Italiener, wurzelt meine Musik in der Eigenart meiner Heimat. Aber ich bin ein Künstler, der sich vor diesem deutschem Genius beugt, der sein Vermächtnis, die berechtigte und ernst berechnete Konsequenz künstlerischen Geistes ehrt, und darum kämpfe ich für die Erhaltung des „Parsifal" für Bayreuth." S.

Verdi und Bülow. Als Verdis „Aida" in Deutschland zum ersten Male aufgeführt wurde, schrieb Hans von Bülow eine scharfe oder (wie ein italienisches Blatt sich ausdrückt) unehrerbietige Kritik über die Oper; später aber revidierte er sein Urteil und richtete an Giuseppe Verdi einen italienisch geschriebenen Brief, der mit den Worten: „Evviva Verdi, il Wagner dei nostri cari alleati!" (Es lebe Verdi, der Wagner unserer lieben Verbündeten) schloss. Auf dieses reumütige Eingeständnis eines begangenen Fehlers antwortete Verdi mit einem Brief, den die italienische Kunst- und Theaterzeitschrift „Il Mondo Artistico" den jüngst veröffentlichten gesammelten Briefen Hans von Bülows entnimmt, und der in der Übersetzung also lautet: „Ich kann an Ihnen auch nicht den Schatten eines begangenen Fehls entdecken, und Sie haben nicht die geringste Veranlassung, von Reue und von Absolution zu sprechen. Wenn Sie früher andere Ansichten hatten als heute, so taten Sie recht daran, sie kundzutun, und ich hätte nie gewagt, mich darüber zu beklagen. Im übrigen, wer weiss . . . vielleicht hatten Sie damals recht! Wie es aber auch sein mag, dieser unerwartete, von einem Musiker von Ihrem Werte und von Ihrer Bedeutung in der Kunstwelt geschriebene Brief hat mir grosse Freude bereitet! Und das nicht etwa aus persönlicher Eitelkeit, sondern weil ich sehe, dass die wahrhaft grossen Künstler ohne Vorurteile, die mit Schulen, Nationalität und Zeit zusammenhängen, zu urteilen pflegen. Wenn die Künstler des Nordens und des Südens verschiedene Tendenzen haben, so sollen sie eben verschiedene Tendenzen haben. Alle sollten einzig und allein den ihrer Nation eigentümlichen Charakter behaupten, wie Wagner so richtig sagte. Ihr Glücklichen, die Ihr auch heute noch die Söhne Bachs seid! Und wir? Auch wir, die Söhne Palestrinas, hatten einst eine grosse und eigene Schule! Jetzt ist sie zu einer Bastardschule geworden, und sie ist dem Untergange geweiht! Wenn wir doch von vorn anfangen könnten! . . ."

Russische Nationalmusik in Deutschland. Der deutsche Kronprinz hat für das Trompeterkorps des 1. Leibhusaren-Regiments 20 Balalaiken beschafft und einen russischen Musiker zum Unterricht der Leibhusaren-Kapelle in russischer Nationalmusik auf diesem kleinrussischen Nationalinstrument angestellt. Die Trompeter müssen auch einen Gesangchor bilden, da die Balalaika, ein gitarreartiges Instrument mit zwei Saiten, von denen die eine die Melodieseite ist, die andere unverändert als Basston dient, in ganz Russland zur Begleitung der Volksgesänge in Gebrauch ist. Diese Musik soll nur bei Konzerten vorgetragen werden.

Kreuz und Quer

Baden-Baden. Vom 30. Mai bis 2. Juni findet in Baden-Baden ein Mozart-Schubert-Fest statt; Festdirigenten sind Generalmusikdirektor von Schuch und städtischer Kapellmeister Paul Hein. Zur solistischen Mitwirkung in den fünf Konzerten sind gewonnen: das Klinglerquartett, Konzertsängerin Julia Culp, Kammersänger Franz Steiner, Professor Friedberg und Hermann Zilcher.

Berlin. Die Weingartnerkonzerte in Fürstenwalde finden am 15. Oktober, am 5. und 25. November und am 10. Dezember statt. Für den übernächsten Winter sind zehn Konzerte vorgesehen.

— Das Konzert-Taschenbuch für die Saison 1912/13, herausgegeben vom Konzertbureau Emil Gutmann (Berlin-München) ist erschienen. Aus dem Inhalt des Kalenders seien erwähnt: der Führer durch die Musikliteratur von Dr. Rudolf

Louis und die Beiträge von Hermann Bahr, Arnold Schönberg, Dr. Leopold Schmidt und Dr. Walter Niemann.

— Frau Marie v. Bülow, die Witwe Hans v. Bülows, hat den grössten Teil des musikalischen Nachlasses ihres Gatten der Musikabteilung der kgl. Bibliothek zu Berlin als Geschenk überwiesen. Es finden sich darin an Drucken: 177 Bücher und Broschüren, 80 Bände und Konvolute Zeitschriften, 6 Bände und 15 Pakete Konzertprogramme, 4 Konvolute mit Zeitungsausschnitten, ferner an Musikalien etwa 1200 Werke in mehr als 2000 Bänden und Heften, darunter viele mit eigenhändigen Widmungen der Autoren und manche mit Vortragsbezeichnungen von Bülows Hand; an Autographen: 26 Konvolute und 7 Bände und Hefte Bülowscher Schriften und Kompositionen, vier Werke von Liszt, dabei die Bearbeitung von „Elsas Brautzug zum Münster" aus Wagners „Lohengrin" für Klavier zu zwei Händen mit der Widmung „Für Hans 18. Dec. 1852", je eines von H. v. Bronsart, C. Grädener, F. Kroll, Jos. Rheinberger, Schulz-Beuthen, Robert Schumann und Louis Spohr. In Abschriften sind elf Komponisten, darunter Fieldt, Henselt, Hummel, mit je einem Werke vertreten. Frau von Bülow hat dieser wertvollen Schenkung als interessante Beigaben das Manuskript ihrer beiden Ausgaben der Schriften ihres Mannes von 1896 und 1911 nebst den nicht in diese Ausgaben aufgenommenen Artikeln und sonstigen auf Bülows literarische Tätigkeit bezüglichen Material, im ganzen 45 Konvolute, hinzugefügt. Auch gegenständliche Erinnerungen an die bedeutsame Persönlichkeit Hans v. Bülows fehlen nicht. Von den vielen ihm zuteil gewordenen Ehrungen geben elf Rollen und Mappen mit Diplomen, z. B. das Jenaer Ehrendoktordiplom von 1863, Adressen, Ehrengeschenke usw. Kunde. Sechs gerahmte Musikerbildnisse, Johannes Brahms und andere, bilden jetzt einen neuen Schmuck der an Schätzen so reichen Musikabteilung der königlichen Bibliothek.

— Der Bühnenverlag Ahn & Simrock G. m. b. H. schreibt einen Preis aus im Betrage von 5000 Mark für die beste abendfüllende Operndichtung. Die Wahl des Stoffes bleibt den Preisbewerbern vorbehalten, doch sind Märchen und Legendendichtungen sowie Stoffe der sogenannten „italienisch-veristischen" Richtung grundsätzlich ausgeschlossen.

— Die bisher unbekannte, eigenhändige Niederschrift von Wagners Lohengrin-Text kommt am 29. und 30. April bei Martin Breslauer in Berlin zur Versteigerung.

— Die Deutsche Musiksammlung und die Musikabteilung der königl. Bibliothek haben ihren reichen Besitz zu einer einheitlichen Organisation verschmolzen. Die Deutsche Musiksammlung, die früher im Gebäude der Bauakademie untergebracht war, ist nun auch in den Neubau der königl. Bibliothek übergesiedelt. Die Arbeit, den Besitz der beiden Sammlungen zu vereinigen, ist zurzeit im Gange. Leiter der vereinigten Sammlungen ist Prof. Dr. Albert Kopfermann, Abteilungsdirektor der königl. Bibliothek. Die neuen Räume liegen an der Charlottenstrassenfront des Bibliotheksgebäudes.

— Der Feuersicherheit, die für ein Theater eine der wichtigsten Eigenschaften sein muss, scheint in dem Entwurf des Regierungsbaumeisters Grube für das neue Königl. Opernhaus in Berlin nicht die erforderliche Beachtung gewidmet zu sein. Im neuesten Hefte der Bauwelt weist Brandmeister a. D. Lothar Nickel nach, dass die Treppenhäuser sehr unglücklich angelegt sind. Der direkte Weg, den die Zuschauer aus dem Unterparkett bis ins Freie zurückzulegen haben, beträgt 86 m, und dieser „kürzeste" Weg führt zunächst über eine Treppe hinweg, deren Eingänge so eng sind, dass gefährliche Stauungen bei einer Panik unvermeidlich sind.

— Der Gesanglehrer Max Ast veranstaltet in der Zeit vom 8.—27. Juli wieder einen Fortbildungskursus, in dem das Hauptgewicht auf die Schulgesangmethode und die Stimmbildung gelegt werden wird. Auch die neuesten Erscheinungen, wie Eitz' Tonwort und die Rhythmische Gymnastik und Solfège von Jaques-Dalcroze sollen eingehende Behandlung erfahren. Prospekte versendet Gesanglehrer Ast (Berlin N. 20, Christianiastrasse 8).

Brüssel. Ernst van Dyck beging am 15. April an der Monnaie-Oper in Brüssel sein 25jähr. Jubiläum als Bühnensänger. Er sang den Lohengrin und wurde sehr gefeiert.

Danzig. Das in Bremen, Berlin und Wiesbaden bereits erfolgreich aufgeführte Orchesterwerk „Haschisch", ein fantastisch-sinfonischer Traum, von A. P. Boehm wird auch auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Danzig zur Aufführung gelangen.

Darmstadt. Dass die gegenwärtigen Saalverhältnisse in Darmstadt unhaltbare geworden sind, hat sich im Laufe des vergangenen Jahres in vielen Fällen wieder in deutlichster Weise gezeigt, und der Gedanke, dass der Bau eines Festhauses für Darmstadt eine dringende Notwendigkeit geworden ist, beginnt jetzt in weitesten Kreisen Wurzel zu schlagen. Man rechnet bestimmt darauf, dass nun insbesondere auch die zahlreichen Darmstädter Vereine, die doch an der baldigen Inangriffnahme des Baues in erster Linie interessiert sind, sich dem Festhaus-Verein bald als körperschaftliche Mitglieder anschliessen werden.

Dessau. Die für Mitte April geplante Uraufführung der Oper Das Nothemd von Viktor von Woikowsky-Biedau musste wegen Erkrankung eines Hauptdarstellers auf den Spielplan der nächsten Saison verlegt werden, nachdem der Schluss der Dessauer Bühne am 30. April eine weitere Hinausschiebung im dieswinterlichen Repertoir unmöglich machte. Dem Wunsche des Autors entsprechend wird das Werk als erste Opernneuheit des Dessauer Hoftheaters gegen Ende Oktober dieses Jahres erscheinen.

Detmold. Im nächsten Winter finden hier sechs Abonnementskonzerte statt, wozu allererste Kräfte herangezogen werden sollen. Die Leitung liegt in den Händen des Konzertsängers David Eichhöfer.

Dresden. Zu den Aufführungen von Dräsekes Christus in der Dreikönigskirche ist die Nachfrage nach Eintrittskarten bereits lebhaft. Besonders Abonnements für die drei Abende werden begehrt. Auch von auswärts sollen viele Billettbestellungen eingehen. Von Berlin wird zur Beförderung der Mitwirkenden und der Konzertbesucher ein Sonderzug abgelassen. Der etwaige Überschuss aus den Festaufführungen ist für die Felix-Dräseke-Stiftung bestimmt. Der Festausschuss steht unter dem Vorsitz Sr. Excellenz D. Otto Graf Vitzthum. Ihm gehören ferner an: die Staatsminister, der Königl. Kämmerer von Criegern, Generaldirektor Graf Seebach, Oberbürgermeister Geheimrat Dr. Beutler, Generalmusikdirektor E. v. Schuch, Präsident der Zweiten Ständekammer Dr. Vogel, Kommerzienrat Arnhold, Wirklicher Geh. Rat Dr. Lingner, Generalkonsul von Klemperer, Prof. Artur Nikisch, Prof. Friedrich Brandes, Professor Bertrand Roth, Professor Rich. Buchmayer u. a.

Eilenburg. Dem Liederkomponisten Franz Abt soll in seinem Heimatorte Eilenburg ein Denkmal errichtet werden. Sammlungen hierzu sind bereits eingeleitet worden.

Essen. Das Musikhaus Schlingloff, (Musikinstrumente und Musikalien), konnte am 23. April d. J. auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Der Inhaber August Schlingloff hat es verstanden, dieses Geschäft im Laufe der Jahre zu dem bedeutendsten Spezialgeschäfte des Industriebezirks zu machen.

Frankfurt a. M. Im Frankfurter Opernhaus wurde die Oper Dunja aufgeführt, Text nach einer Gogolschen Erzählung von N. N. Nikarow. Es ist eine harmlose, in ihrem zweiten Teil amüsante Dorfkomödie, die von dem Leiter des Dr. Hochschen Konservatoriums, dem Russen Iwan Knorr, in Musik gesetzt worden ist. Knorr hat sich als Komponist von Liedern, Männerchören und anderen Arbeiten auf musikalischem Gebiete auch über die engeren Mauern seiner zweiten Heimat Frankfurt bekannt gemacht. Die Oper wurde freundlich aufgenommen.

— Unter dem Namen Frankfurter Tonkünstler-Orchester hat sich in Frankfurt eine Vereinigung gebildet, die unter Leitung des Musikdirektors Max Kaempfert steht. Den Stamm des Orchesters bildet die Palmengarten-Kapelle, die durch Hinzuziehung weiterer Kräfte auf 75 Musiker verstärkt wird. Seine Aufgabe soll sein, in erster Linie klassische Musik zu pflegen. Die Eintrittspreise sind populär gehalten. Um die Teilnahme jedermann zu ermöglichen, ist der Beginn der Konzerte, die im grossen Saalbausaal stattfinden, auf $8^1/_2$ Uhr abends gelegt worden. Hervorragende Solisten sind für die Mitwirkung bei den Konzerten in Aussicht genommen.

Halle a. S. Der hiesige Männerchor Sang und Klang wählte als neuen Dirigenten Herrn Musikdirektor Rahlwes, der schon die Robert Franz-Singakademie und den studentischen Gesangverein Askania leitet.

Hannover. Meyer-Stolzenaus Oper „Der Nachtwächter" (Text nach Körner von A. C. Strahl) hatte am 16. April im Königlichen Hoftheater in Hannover grossen Erfolg. Der Komponist wurde durch vielfachen Hervorruf ausgezeichnet.

— Direktorenverband deutscher Musik-Seminare. Die alljährliche Generalversammlung fand am 9. April in Hannover statt. Von den Punkten der Tagesordnung interessierten vor allem die Neugestaltung der Prüfungsordnung, sodann ein

vom Vorsitzenden, Professor Hennig, erstatteter Bericht über das Verhältnis des Direktorenverbandes zum musikpädagogischen Verbande, wobei auch die aktuelle Frage „Musik und Abgeordnetenhaus“ zur Erörterung kam, und ein Vortrag von Herrn Direktor Dr. Mayer-Reinach Kiel über das Thema: „Vorschläge zur Gestaltung des musikgeschichtlichen Unterrichts auf Musikseminaren.“ Bezüglich der Prüfungsordnung wurde ein Definitivum angenommnn, wonach die Aufnahme in das Seminar in Beziehung auf allgemeine Vorbildung der Seminaristen an folgende Bedingungen geknüpft ist: Besitz des einjährig-freiwilligen Zeugnisses resp. des Abgangszeugnisses einer höheren Töchterschule oder einer neunklassigen voll ausgestatteten Mädchen-Mittelschule. Kann ein solches Zeugnis nicht beigebracht werden, so muss der demselben entsprechende Bildungsgrad durch Zeugnis einer massgebenden pädagogischen Persönlichkeit nachgewiesen werden; ist dieses nicht möglich, und ist der Direktor des Seminars doch der Meinung, dass der sich Meldende entsprechend seinen sonstigen Qualitäten das Seminar nach dreijährigem Besuch gut absolvieren wird, so darf die Aufnahme erfolgen unter der Bedingung, dass der Aufzunehmende sich verpflichtet, die fehlende allgemeine Bildung während der Ausbildungszeit durch Privatstudien nachzuholen und vor dem Seminar-Abschlussexamen ein Examen in allgemeiner Bildung vor einer massgebenden pädagogischen Persönlichkeit abzulegen. —. Vier der bisherigen Vorstandsmitglieder wurden wiedergewählt: Herr Professor Hennig (Posen) als Vorsitzender, Herr Direktor Heydrich (Halle) als stellvertretender Vorsitzender, Herr Direktor Pieper (Breslau) als Schriftführer und Kassenwart und Herr Königl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) als Beisitzer. Neu hinzugewählt wurde Herr Direktor Dr. Mayer-Reinach (Kiel) als Beisitzer. — Dem Verbande haben sich im Laufe des letzten Vereinsjahres wieder eine Reihe von Instituten angeschlossen.

Heidelberg. Hier soll dem Komponisten Otto Lob ein Denkmal errichtet werden. Lob starb vor einigen Jahren in Heidelberg, wo er auch seinen Wohnsitz lange Jahre gehabt hat.

Heilbronn. Der Singkranz hat im Laufe des Winters drei Konzerte veranstaltet und damit wieder Zeugnis abgelegt von dem Ernst und Eifer, mit dem der Verein unter der Leitung seines neuen Dirigenten Hofkapellmeisters August Richard sich künstlerischer Musikpflege widmet und nach immer höheren Zielen strebt. Die erste Aufführung war eine eindrucksvolle Liszt-Feier. Im zweiten Konzert kamen durch gemischte Chöre mit Begleitung eines kleinen Sinfonieorchesters die Klassiker Bach („Fallt mit Danken“ aus dem Weihnachtsoratorium) und Haydn („Abendlied zu Gott“ und der „Augenblick“, diese beiden instrumentiert von A. Richard) zu Gehör. Zwei Vereinsmitglieder, Frau Dr. Determann und Fräulein Gertrud Wagner, in denen der Singkranz tüchtige Pianistinnen besitzt, spielten mit Orchesterbegleitung Mozarts Konzert für zwei Klaviere in Es dur, und das Orchester vervollständigte das interessante Programm mit desselben Meisters Divertimento in D dur (No. 11). Einen Höhepunkt bildete das letzte Konzert mit der öffentlichen Aufführung von Händels Messias in der Kilianskirche. Der Chor führte seine Aufgabe mit Hingebung und Begeisterung durch, Solisten und Orchester hielten sich aufs beste, die ganze Aufführung hinterliess einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Ein schönes Feld künstlerischer Betätigung bietet sich Hofkapellmeister Richard weiterhin durch die im vorigen Jahre gegründete Konzertgesellschaft, die im Winter 1911/12 erstmals 6 grosse Konzerte im Harmoniesaal veranstaltet. Eines dieser Konzerte war ein Kammermusikabend, bei dem das vorzügliche „Rebner-Quartett“ aus Frankfurt zwei Quartette von Beethoven und Mozart spielte, dazwischen kam ein neues Werk Richards: „Liebe“, Stimmungsbilder für eine Singstimme, Streichquartett, Horn und Klavier nach Gedichten von Wilhelm Lennemann zum Vortrag. Die Wiedergabe dieser tief empfundenen Stimmungsbilder (Gesang Naef-München) brachte den ausführenden Künstlern und dem Komponisten, der selbst am Klavier sass, einen starken Erfolg. Die fünf anderen Konzerte brachten bedeutende Orchesterwerke und vermittelten uns die Bekanntschaft hervorragender Solisten. Wir hörten die junge Violinistin Edith von Voigtländer (Berlin), den berühmten Stuttgarter Pianisten Professor Max von Pauer, die Altistin Ilona Durigo (Budapest) und den Cellisten Johannes Hegar (Frankfurt). Die Kapelle unseres Füsilierregiments wurde durch Mitglieder der Stuttgarter Hofkapelle zu einem ansehnlichen Orchester wesentlich verstärkt. Mendelssohn, Beethoven, Mozart und Weber bestritten das Programm der beiden ersten Abende. Dann gab es einen „Nordischen Abend“ einen „Französischen Abend“. Das letzte Konzert war als Apotheose des „Helden“ gedacht und brachte Beethovens „Eroica“, Wagners „Siegfried-Idyll“ und Liszts „Tasso“. In die Direktion teilten sich Hofkapellmeister Richard und Obermusikmeister Eschrich, der Leiter der Militärkapelle.

Im Rahmen der Konzertgesellschaft veranstaltete Hofkapellmeister Richard noch vier Vorträge über „die Geschichte der deutschen komischen Oper“ mit musikalischen Erläuterungen am Klavier und durch Gesang und erwarb sich durch seine wohl durchgearbeiteten und gleichwohl allgemein verständlichen Ausführungen die Anerkennung des musikliebenden Publikums.

Innsbruck. Der Innsbrucker Musikverein, der im Jahre 1818 gegründet wurde, hat sich ein eigenes Heim errichtet. Der Monumentalbau, dessen Barock sich an die heimische Tiroler Weise anlehnt, macht einen stattlichen Eindruck. Das Festkonzert bestritt der Pianist Josef Pembaur-Leipzig, wohl der bekannteste Tonkünstler, der aus der Schule des Innsbrucker Musikvereins hervorgegangen ist.

Kairo. Der Aufführung der Aida am Fusse der Pyramiden Ägyptens soll nun auch eine der Zauberflöte folgen. Der Münchner Regisseur Karl Guttenberger-Peter wird die Aufführung leiten.

Karlsbad. Eine der ältesten der deutschböhmischen Musikstädte, Petschau bei Karlsbad, beging Mitte April das 25jährige Bestandsfest der vom Staate und vom Lande subventionierten, städt. öffentlichen Musikschule. Gleichzeitig mit diesem Feste fand auch die Enthüllung einer Gedenktafel für den ehemaligen Petschauer Musikschüler Josef Labitzky, dessen Name jede neue Musikgeschichte in einem Atem mit Vater Strauss und mit Lanner nennt. Josef Labitzky ist 1802 in Schönfeld (Böhmen) geboren; 1835 ernannte ihn das K. K. Landespräsidium zum ersten Direktor der Karlsbader Kurkapelle, mit welcher er alle Großstädte Europas bereiste. An 300 Werke hinterliess Labitzky der Nachwelt. In die Tanzkomposition brachte er eine neue Form, und besonders seine Walzer sind bis heute mustergültig. Auch Vater Strauss nahm sich Labitzkys Tänze zum Vorbilde. (Labitzkys Erstlingswerke erschienen 1827, Strauss kam erst 1830 mit seinem Op. I heraus). Begrüssungsschreiben sandten nach Petschau: Der Oberlandmarschall von Böhmen, die K. K. Statthalterei, der K. K. Musikschul-Inspektor Lugert (Prag), Dr. v. Wiener (Präsident der Wiener Akademie für Musik) der österr. musikpäd. Verband und viele hunderte von Gönnern und ehemaligen Schülern.

Leipzig. Als erste Aufführung unter dem neuen Intendanten Martersteig ging am ersten Osterfeiertag im Neuen Theater Glucks „Iphigenie auf Tauris“, in Szene. Man hatte auf die vor mehr als einem Jahrzehnt herausgekommene Bearbeitung von Rich. Strauss, der Gluck sozusagen verwagnert hat (wie Wagner die Iphigenie in Aulis), zurückgegriffen und erzielte grossen Erfolg damit. In den Hauptrollen traten Frau Rüsche-Endorf und die Herren Kase (Orestes) und Urlus hervor. Besonders zu rühmen ist die stilvolle, aus dem Geiste des Werkes entsprungene Inszenierung durch den neuen Dramaturgen Dr. Lert.

— Am 27. April findet im Neuen Theater die Uraufführung des zweiaktigen Musikdramas Ninon von Lenclos von Michele A. Eulambio statt. Eulambio hat das Ninondrama von Ernst Hardt in Musik gesetzt.

— Wie schon gemeldet, wird Leipzig ein Denkmal Richard Wagners von Max Klinger erhalten. Der Entwurf zeigt die Figur des Dichterkomponisten ins Riesenhafte gesteigert. Sie ist mit einem schweren Gewandstück bekleidet, der rechte Arm gesenkt, der linke im Ellenbogen gebeugt. Als Sockel ist ein einfacher quadratischer Unterbau gedacht. Das Denkmal soll auf dem freien Platz vor dem Hauptbahnhof seinen Platz finden.

— Der königl. Musikdirektor Julius Hermann Matthey beging das 25jährige Dirigentenjubiläum. Er war Schüler der königl. Hochschule in Berlin. Zuerst dirigierte er das Musikkorps des ersten Garderegiments zu Fuss in Potsdam. Am 17. April 1887 übernahm er die Leitung der Regimentskapelle des 7. Infanterieregimentes König Georg Nr. 106. Am 31. Dezember 1900 wurde er zum Obermusikmeister ernannt, am 23. September 1903 ihm der Titel Königl. Musikdirektor verliehen. Matthey ist durch seine Tätigkeit als Komponist grösserer Orchester- und Gesangswerke allgemein bekannt.

London. Der König und die Königin von England haben dem Viktoria- und Albert-Museum in Süd-Kensington das Harpsichord übergeben, das Händel dem König Georg II. nach seinem Tode hinterlassen hat und das bisher im Schlosse Windsor auf-

bewahrt wurde. Das Instrument ist laut Inschrift 1612 von Hans Ruckers dem Älteren verfertigt worden, dem ersten einer berühmten flämischen Instrumentenmacherfamilie.

Mailand. Mascagnis neue Oper „Isabeau“ gehört, ebenso wie einst sein Erstlingswerk „Cavalleria rusticana“, schon jetzt zu den am häufigsten gespielten Opern in Italien. „Isabeau“ wurde während dieses Winters an allen grossen Opernbühnen Italiens (Rom, Neapel, Genua, Venedig, Mailand) regelmässig dreimal wöchentlich zur Aufführung gebracht, ebenso ging die Oper auch über die mittleren Stadttheater (Navarro, Ravenna, Mantua, Pisa), denen sich jetzt zu der Sommer-Stagione auch die Theater der kleineren und kleinsten Städte anschliessen (Ancona, Brescia, Trento, San Remo). Auch in Paris, London und Neuyork ist das neueste Mascagni-Werk bereits angenommen. Die gleichzeitige deutsche Erstaufführung des Werkes wird Anfang der nächsten Spielzeit in Berlin, Wien und München stattfinden.

Mannheim. Das Mannheimer Musikfest zum Gedächtnis Gustav Mahlers am 10. und 11. Mai bringt am ersten Abend „Das Lied von der Erde“, Sinfonie für Alt- und Tenorsolo und grosses Orchester, sowie die vierte Sinfonie, am zweiten Abend die achte Sinfonie, an deren Ausführung ein Orchester aus 150 Musikern der beiden Hoftheater-Orchester Karlsruhe und Mannheim, zwei gemischte Chorvereinigungen und ein Kinderchor, insgesamt über 800 Sänger, nebst sieben Solisten beteiligt sind. Die Gesamtleitung hat Herr Hofkapellmeister Bodanzky.

Neuyork. Am 13. April hat die diesjährige 22 Wochen umfassende Winterspielzeit der Oper im Metropolitan Opera House ihr Ende erreicht. Gegeben wurde Wagner 32 mal, Puccini 24 mal, Verdi 21 mal, Humperdinck 11 mal, Gluck und Leoncavallo je 9 mal, Mascagni und Blech je 6 mal. Geschäftlich ist die diesmalige Spielzeit die erfolgreichste gewesen, die die Neuyorker Oper je gehabt hat. Sogar der vorjährige Reingewinn, der etwas mehr als 20000 Dollar betrug, ist noch bedeutend übertroffen worden, weil der Preis für einen Parkettsitz von 5 auf 6 Dollar erhöht worden ist. Die diesjährige Opernzeit hat zwei Millionen Dollar Kosten verursacht. Eine Aufführung kostet im Durchschnitt 8000 Dollar, wovon fast $^3/_4$ auf die Gehälter der Künstler entfallen. Einzelne hervorragende Künstler werden für jedes einzelne Auftreten bezahlt, wobei eine Mindestanzahl von Abenden zugesichert wird, während andere, die öfter als die hervorragendsten Kräfte auftreten müssen, mit festem Gehalt für jeden Monat oder für die ganze Spielzeit angestellt werden. Das bedeutendste feste Gehalt erhielt der Orchesterdirigent Toscanini: ingesamt 30000 Dollar; 20000 Dollar erhielten der Wagnerbariton Hermann Weil, Albert Reiss und Otto Goritz. Caruso, der höchstbezahlte Sänger der Metropolitan Oper, erhielt für jedes Auftreten 2200 Dollar, Emmy Destinn 1200 Dollar, ebensoviel Geraldine Farrar. Louisa Tetrazzini erhielt für den Abend 2000 Dollar.

Parma. Ein Verdifest wird für den 100. Geburtstag des Meisters in Parma geplant. Das Programm ist in seinen Grundlinien bereits festgestellt. Im Teatro Regio werden als Festvorstellungen die Hauptwerke Verdis unter Mitwirkung der bekanntesten italienischen Künstler in Szene gehen; Campanini wird dirigieren. Bis jetzt sind die Opern „Oberto Conte di San Bonifazio“, „Nabucco“, „Aroldo“, „Traviata“, „Der Maskenball“, „Aida“, „Othello“ und „Falstaff“ in Aussicht genommen. Im Teatro Jamen wird das „Requiem“ vermittelt werden, während im Teatro Reinach ein neues Schauspiel von Sem Benelli seine Uraufführung erleben soll; der Dramatiker arbeitet gegenwärtig noch an dem Werk, das in Stoff und Inhalt die Jahrhundertfeier von Verdis Geburt anklingen lässt. Die Festlichkeiten werden von einer Reihe grosser Ausstellungen begleitet. Im Giardino Publico wird auf einer Fläche von 15000 Flächenmetern eine grosse retrospektive Ausstellung italienischen Theaterwesens erstehen mit Szenenbildern, Kostümen, Bildern und Zeichnungen. Zugleich werden die Künstler der Provinz Emilia in einer Ausstellung vertreten sein. Daran schliessen sich die industriellen Ausstellungen und die landwirtschaftlichen. Den Höhepunkt der Feier soll die Enthüllung eines grossangelegten Verdidenkmals bilden, das von dem Bildhauer Ettore Ximenes geschaffen worden ist, und die Einweihung des „Verdisaales“, der nach seiner Vollendung einer der schönsten Konzertsäle Italiens zu werden verspricht. — Auch in Busseto, Verdis Heimatsort, soll ein Verdidenkmal errichtet werden.

Philadelphia. Die diesjährige Opernsaison der unter Leitung Andreas Dippels stehenden Chicago Grand Opera Company in Philadelphia schloss mit einer Aufführung von Charpentiers „Louise“. Die Geschäftsleitung erklärt, dass das diesjährige Defizit bedeutend geringer sei als das vorjährige, das 100000 Dollars betrug und von den Garantiefondszeichnern getragen werden musste. Diesmal dürfte es einige tausend Dollars nicht überschreiten. Jede Opernvorstellung in Philadelphia kostet durchschnittlich 6000 Dollars.

Weimar. Das Abonnement-Konzert der Weimarer Hofkapelle am 20. Mai bringt nur Lisztsche Werke zu Gehör, darunter zwei, die bei dieser Gelegenheit ihre Uraufführung erleben. Es sind dies: eine Trauerode „Les Morts“ für grosses Orchester und Männerchor, eine Kantate „Hungaria“ für gemischten Chor, Soli und Orchester. Beide Werke, deren Handschriften dem Weimarer Liszt-Museum gehören, sind auch zu Liszts Lebzeiten nie zu Gehör gekommen und ungedruckt geblieben.

Wien. Die Wiener Musikfestwoche 1912 findet vom 21. Juni bis 1. Juli statt. Sie bringt Festaufführungen von Figaros Hochzeit von Mozart, Dalibor von Smetana, Traum ein Leben von Grillparzer, Verschwender van Raimund, eines Anzengruberschen Dramas, ferner Aufführungen von Schuberts Esdur-Messe, der Krönungsmesse von Liszt, von Sinfonien von Beethoven (IX), Brahms, Bruckner (IX), Haydn, Mahler (IX) und Mozart, ausserdem ein Vokalkonzert: Das Volkslied in Österreich, ein Sommerfest auf dem Cobenzl und einen Tagesausflug in die Wachau, beides mit Aufführungen von Lannerschen und Straussschen Kompositionen. Geschäftsstelle für Deutschland: Emil Gutmann, Berlin W. 35.

Wiesbaden. Prinz Joachim Albrecht von Preussen, der jüngst zwei grössere Orchesterwerke fertiggestellt hat, lässt im Frühling am Wiesbadener Hoftheater ein Ballett aufführen, das sich „Im Atelier“ betitelt. Auf dem Zettel wird sich der Prinz Graf Hohenstein nennen.

Neue Klavierkompositionen

Korngold, Erich Wolfgang, Sonate op. 2. (Verlag Schott Söhne Mainz.)

—, Märchenbilder op. 3. Ebenda.

Dieser jetzt fünfzehnjährige Junge ist ein Phänomen. Man erkennt es an seinen Vorzügen, die einen reifen Musiker, man erkennt es an seinen Schwächen, die einen noch unfertigen Menschen, Denker, Künstler verraten. Das ist ein Glück, denn in dieser Zweispältigkeit des Eindrucks lebt die Zukunft dieses Jungen auf, in der Unvermögenheit schlummern die Entwicklungskeime dieses Talents. Es ist deutlich, dass der Junge durch gute klavieristische und kompositorische Schulung, durch gediegene musikalische Ausbildung, durch Kenntnis der Literatur besonders musterhaft für seinen Beruf vorbereitet ist. Es wird weiter klar, dass er von ganz bestimmten Mustern angenommen hat, an rhythmischen und harmonischen Neuheiten erlernt und sich zu eigen gemacht hat, was irgend er für sich verwerten konnte. Der erste Satz seiner Edur-Sonate op. 2 geizt nicht mit Erinnerungen an Brahms und Schumann. Aber er verrät schon in der Kraft, dem Schwung des Hauptthemas eigenartige Handschrift, eindrucksvolle Färbung. Naiv mutet es dann wieder an, wenn ein und dasselbe Motiv in anderen harmonischen Wendungen ohne viel Änderung immer wieder angeschlagen wird, als wenn sich der Komponist nicht genug daran erlaben könnte. Die Durchführungs-Arbeit ist daher bei aller Prägnanz etwas dürftig und matt. Durch besondere rhythmische Sicherheit, durch allerhand gar nicht kindliche harmonische Neuheiten überraschen Scherzo und Largo, letzteres in düsteren, fast melancholischen Zügen gehalten. Einen kräftigen Aufschwung erlebt man im letzten Satz wieder, in dem sich der jugendliche Florestan heissblütig auszutoben scheint. Noch vermisst man den notwendigen Zusammenschluss der einzelnen Teile, im Ganzen aber weht (bei allen kleinen Ausstellungen) ein Temperament, eine Kraft, ein Gefühl für Erhabenheit und Stolz, eine Freude am Klang, wie sie unter Gleichaltrigen selten ist.

Den Eindruck dieser Sonate bestätigen, verstärken und vertiefen die Märchenbilder op. 3. Auch hier reif entwickeltes Formgefühl, Ansätze zu geradezu klassischer Ausdruckweise. Hier wird aber besonders das Charakterisierungs-Vermögen des Komponisten auffällig: die Kunst, in Tönen zu denken und darzustellen. Man horcht auf die überraschenden Wendungen, präzisen und greif baren Klangbilder, Tonmalereien. Es ist, wie wenn ein Grosser an der Arbeit sässe und nur seine beste und gedankenvollste Stunde noch nicht gefunden hätte. Eins aber kennt dieser Junge noch nicht, das alle genialen

Musiker gepflegt und gehegt haben: den Humor. Seine Scherzos, seine burtig heiteren Miniatur-Stückchen bleiben bei den Ansätzen zum Frohmut stehen, biegen schnell ab zu einer gewollt und nicht urecht klingenden Herbheit.

Ich habe das Unfertige des Künstlers Korngold mit kurzen Strichen gezeichnet, um das Phänomenale seiner Leistungen deutlicher werden zu lassen. Mein letztes Wort zu diesem Thema, mein ausführlichstes habe ich noch nicht gesprochen. Ich werde es sprechen, wenn andere, vielleicht noch gereiftere Werke vorliegen.

Moszkowski, Maurice. Six morceaux, op. 83. No. 1—6. (Julius Hainauer Breslau.)

Sechs charaktervolle fein-melodiöse Stücke, vornehm in der Stimmung und sehr sinnfällig in der motivischen Linie. Man wird nicht ohne Freude diese Hefte aus der Hand legen, die von einem echten, von einem Vollblut-Musiker kommen.

Dr. Kurt Singer

Neue Bücher

Der bereits erwähnte neunte Jahrgang (1912) des mit Unterstützung des k. k. Unterrichtsministeriums herausgegebenen „Musikbuches aus Österreich" (Hofverlagsbuchhandlung Carl Fromme, Wien und Leipzig. Gr. 8° XIV und 491 Seiten. Preis 6 Kronen) weist in der Person des Musikschriftstellers Josef Reitler einen neuen Redakteur auf, der seinem Vorgänger Dr. Hugo Botstiber an Sachkenntnis und Geschick in der Zusammenstellung des komplizierten, umfassenden Materials durchaus nicht nachsteht.

Eine Reihe sehr interessanter musikwissenschaftlicher Aufsätze aus der Feder hervorragender Musiker und Musikschriftsteller eröffnet das Buch: „Zu Franz Liszts 100. Geburtstage" [22. Oktober 1911] mit Beiträgen von R. Strauss, M. Schillings, O. Nedbal, J. Massenet, F. Löwe, A. Göllerich (besonders belehrend über die Wechselbeziehungen Liszts und Bruckners, deren beider Schüler der Verfasser gewesen), Paul Dukas, Anton Door, L. Blech, F. Schalk, August Stradal („Liszts Aufenthalt in Budapest im Jahre 1885"), Hans v. Wolzogen („Liszts Grabkapelle in Bayreuth"). Daran schliesst sich ein Aufsatz „Die musikalische Moderne im Spiegel J. S. Bachs und seiner Zeit" von Dr. R. Réti und die zweite Folge der „Moseliana" von Dr. R. Batka (im vorigen Jahrgang 1911 begonnene Mitteilungen über den verdienten Wiener Musikschriftsteller und einstigen Kustos der k. k. Hofbibliothek Ignaz Franz v. Mosel, 1772—1844). Der chronistische und statistische Teil des Jahrbuches hat diesmal noch eine wesentliche Erweiterung erfahren, die den wissenschaftlichen Wert und die praktische Brauchbarkeit dieses nach jeder Richtung verlässlichen Nachschlagewerkes nur erhöhen dürfte.

Jahrbuch 1910/11 des Sängerbundes „Dreizehnlinden" in Wien. Den Manen Franz Liszts. (Verlag des Sängerbundes „Dreizehnlinden" in Wien).

Wie schon der Titel dieser beachtenswerten Publikation andeutet, gleich dem soeben besprochenen „Musikbuch aus Österreich" vor allem ein Erinnerungswerk an Liszts 100. Geburtstag (22. Oktober 1911), den der in Rede stehende ausgezeichnete Wiener Chorverein (heute zu den bedeutendsten und geschätztesten Faktoren im hiesigen Musikleben gehörend) schon im Vorhinein auf das Würdigste gefeiert: am 2. April 1911 nämlich durch die wohl vollkommenste und darum erhebendste Aufführung von Liszts grösstem religiösen Werke, dem Oratorium „Christus", welcher man sich hier überhaupt erinnert. „Dreizehnlinden" hatte übrigens schon vor diesem denkwürdigen Kunstereignisse der hehren geistlichen Muse Liszts die eifrigste und stets erfolgreichste Pflege gewidmet: durch Aufführungen der „Missa choralis" (1905, 1906, 1910), der „Graner Festmesse" (1906 und 1907), der „Heiligen Elisabeth" (1908), des 13. Psalms (1910). Dem reihen sich nun gleich würdig die ungemein interessanten Lisztaufsätze in vorliegendem Jahrbuch an. Und zwar von Theodor Bolte (über des Meisters Aufenthalt in Wien), August Göllerich (ein grosszügiger biographisch-ästhetischer Artikel über Liszt im allgemeinen), V. Goller (Franz Liszt als Kirchenmusiker), Math. Herrmann (Die Graner Festmesse), Kamillo Horn (besonders Liszts Verdienst um Wagner betonend), Franz X. Kleindienst (persönliche Erinnerungen an den Meister), Fritz Lange (über Liszt Geburtsort Raiding), Max Morold („Wie Liszt vom Klavier zum Orchester kam"), endlich von Professor Max Springer (Die rhythmische Gestaltung der Choralthemen im „Christus" und deren Bedeutung für Liszts Schaffen"), sachlich besonders beachtenswert. Der zweite Teil des Jahrbuches bringt den Bericht über die Liszt-Feier des Sängerbundes (gipfelnd in jener erwähnten, im edelsten Sinne sensationellen „Christus"-Aufführung) und die wichtigsten Kritiken darüber. Der dritte Teil gibt in chronistischen und statistischen Daten eine Übersicht über die Tätigkeit des Vereins in seinem 15. Bundesjahr, vom Obmannstellvertreter des Sängerbundes, Rudolf Strobl, sorgfältig zusammengestellt. Schliesslich sei auch noch des Bilderschmuckes nicht vergessen, welcher dem Jahrbuch dadurch zuteil wurde, dass August Göllerich die Reproduktion zweier Illustrationen aus seinem bei Marquardt & Co. erschienenen Buche „Franz Liszt" gestattete (des Meisters Geburtsort Raiding und ihn selbst in seinem letzten Lebensjahr 1886 darstellend), woran sich die Wiedergabe der Originalbüste Liszts von Victor Tilgner reiht, welche zu diesem Zweck Herr Johann Batka, Stadtarchivar in Pressburg (einer der begeistertsten Verehrer des Meisters), dem Verein freundlichst zur Verfügung stellte. Musikvereinsdirektor Göllerich hinwiederum ist die Beigabe einer noch unveröffentlichten wertvollen Orgelkomposition Liszts zu danken, nach einer Bemerkung auf dem Manuskript am 5. Juli 1863 zu Rom vollendet.

Prof. Dr. Th. Helm

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Die ethischen Forderungen der Theaterkapellmeister

Dass die Theaterkapellmeister die relativ schlechtest bezahlten Bühnenmitglieder sind, ist eine sattsam bekannte Tatsache. Dr. Charlotte Engel-Reimers gibt in dem statistischen Teile ihres Werkes über „Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen" darüber ganz erschreckenden Aufschluss. Als Grund für diese unverhältnismässig schlechte Bezahlung wird der Umstand angeführt, dass Kapellmeister nicht so sehr vom Alter abhängen als Sänger und Schauspieler, also länger arbeitsfähig sind. Die Statistik lehrt dagegen, dass alte Kapellmeister viel schwerer Engagement finden, als junge, unverbrauchte Kräfte. Der Zulauf zum Kapellmeisterberuf ist ungeheuer. Und sonderbarerweise engagieren die Direktoren zumal der kleineren Bühnen ihren musikalischen Leiter meist mit viel zu wenig Rücksichtnahme auf dessen musikalische Fähigkeiten, sondern nur im Hinblick auf seine geringen Gageforderungen.

Und hier, bei diesem materiellen Punkte, hat darum auch unsere erste ethische Forderung einzusetzen (siehe Heft 11: Norm der Theaterkapellmeistergagen. D. V.): „Feststellung einer Minimalgage für Kapellmeister. In dem Augenblicke, da ein Direktor nicht mehr mit niedrigen Preisangeboten rechnen kann, sondern weiss, dass er eine bestimmte Summe für seinen Kapellmeister ausgeben muss, wird er sich für die künstlerischen Qualitäten eines solchen vor dem Engagement gründlich interessieren. Und den Vielen, die heute in unserem Beruf das geistige wie materielle Proletariat bilden, wäre damit die Möglichkeit benommen, den Berufenen künstlerisch wie materiell im Wege zu stehen.

Eine Forderung, die mit der obengenannten parallel geht, ist die Abschaffung der Kapellmeister-Volontäre (siehe Heft 11: „Das Volontärunwesen". D. V.). Ich sehe es schliesslich ein, dass man jungen Korrepetitoren, die eben aus der Schule kommen, sich noch gar nicht bewährt haben, und von denen noch gar nicht sicher ist, ob sie sich überhaupt für den Beruf eignen — dass man also solchen Kapellmeister-„Lehr"jungen keine Gage gibt. Denn, dass sie ohne Entgelt arbeiten müssen, ist schliesslich nichts weiter, als das Lehrgeld, das sie bezahlen.

Aber nach einem Jahre müssen die vorgesetzten Kapellmeister sich über diesen, ihrer Aufsicht unterstellten Anfänger klar geworden sein. Und von ihrem Zeugnis muss es abhängen, ob der bisherige Korrepetitor-Volontär in die

Reihe der Kapellmeister, natürlich bezahlter Kapellmeister (denn unbezahlte gibt es dann nicht mehr) einrücken darf oder nicht. Die Direktoren, denen an einer Gesundung des Kapellmeisterstandes gelegen sein muss, müssten sich ihrerseits verpflichten, einen Korrepetitor, der bereits an einer anderen Bühne ohne Erfolg volontiert hat, nicht zu engagieren, weder mit, noch ohne Gage. Auf diese Weise würden wir den kolossalen Zulauf zum Kapellmeisterberuf unterbinden, eine Gesundung der unerträglichen Zustände in unserem Berufe herbeiführen.

Und wenn wir das Übel, das an des Stammes Wurzel nagt, vertilgt haben, müssen wir unser Augenmerk auf die rein ethischen, durchaus nicht materiellen Forderungen richten, die wir als Künstler aufzustellen berechtigt, ja mehr als das, in unserem künstlerischen Interesse aufzustellen verpflichtet sind.

Nur ganz wenige Theaterkapellmeister können sich rühmen, eine künstlerisch selbständige Stellung einzunehmen. Selbst an den grössten Bühnen kommt es vor, dass Direktoren, Intendanten, Regisseure usw. in mehr oder weniger künstlerischer Weise dem Kapellmeister Vorschriften machen.

Was wir da fürs erste fordern müssen, ist bestimmenden Einfluss auf das Repertoire. Wem von uns ist es noch nicht vorgekommen, dass ihm kurzerhand von der Direktion mitgeteilt wurde: „In 14 Tagen ist die oder die Oper". Basta! Sieh zu, wie Du fertig wirst! Aber das künstlerische Gelingen dieser Darstellung müssen wir mit unserem Namen decken; auf uns sausen die Peitschenhiebe der Kritik, die missfälligen Bemerkungen der Vorgesetzten nieder, wenn die Vorstellung nicht nach Wunsch gelang. „Aber, ich bitte Sie — die alte Oper!" In vorwurfsvollem Tone sagt es der Direktor, weil der Kapellmeister zwei Wochen für die Vorbereitung von „Stradella" oder „Martha" für ungenügend hält. Der Direktor übersieht, dass für einen Sänger, der eine Partie neu studiert, dieselbe eben neu ist, und sei die Oper, in der sie vorkommt, 150 Jahre alt. Ja, wenn der Direktor lauter musikalische, studierte, routinierte Kräfte hätte, wär's was anderes. Und darum unsere nächste Forderung: Bestimmenden Einfluss auf die Engagements der Solisten und des Chores. Nur dann, wenn wir von der Tüchtigkeit der einzelnen solistischen Kräfte wie des Chores überzeugt sind, können wir für das Gelingen von Vorstellungen garantieren. Dann können wir auch in kürzerer Zeit schwere Aufgaben lösen. Aber bis nun engagiert der Direktor nach Herzenslust alles, was billig ist. „Der Kapellmeister wird es schon machen!"

Freilich, der Kapellmeister kann es schliesslich machen, wenn ihm die nötigen Hilfskräfte zur Seite stehen. Wenn er vor allem einen Chordirektor hat, auf den er sich verlassen kann. Aber gerade da hapert es oft. Und wenn die Korrepetitoren schon selbständige Aufgaben zu erfüllen vermögen. Und auch damit ist es oft schlecht bestellt. Und wenn endlich das Orchester tüchtig, verlässlich und willig ist. (Es ist übrigens bezeichnend, dass die tüchtigsten Orchestermusiker stets die willigsten sind). Also die weitere Forderung: Bestimmender Einfluss auf die Engagements der musikalischen Hilfskräfte und des Orchesters.

Wenn nun endlich dank der Tüchtigkeit des Personals und seiner Assistenten und dank seinem eigenen Fleiss — der ist das Um und Auf im Kapellmeisterberufe — der Kapellmeister die Klavierproben glücklich bis zum angesagten Termin der ersten Bühnenprobe durchgedrückt hat, stellt sich eine neue Schwierigkeit seinen künstlerischen Intentionen entgegen: der Regisseur. Wer von uns kennt sie nicht, diese mehr oder minder eindringlichen Bitten um eine Veränderung des Tempos, diese mehr oder minder lebhaften Diskussionen über Striche und dergl. Und der Herr Regisseur befiehlt, der Herr Kapellmeister muss gehorchen. Um einer nichtssagenden Tanzevolution willen muss er das vorgeschriebene Tempo verändern; um Statisten zu sparen, muss er unorganische Striche machen nach Direktors und Regisseurs Gutdünken. Der Kapellmeister aber ist der verantwortliche musikalische Leiter. Und darum müssen wir fordern: Alleiniges Bestimmungsrecht in musikalischen Fragen.

Und noch eins, was zu verlangen wir berechtigt sind: Mittelbaren Einfluss auf die Regie. Die Oper ist schliesslich vor allem als musikalisches Werk zu betrachten, und auch in der Operette ist Musik die Hauptsache. Darum muss der Kapellmeister erfolgreichen Einspruch erheben können, wenn ihm durch eine Anordnung der Regie an seiner musikalischen Arbeit etwas verdorben wird; wenn z. B. der Chor über die ganze Bühne verteilt wird, da wo er nur als enggeschlossene Gruppe klanglich wirken kann usw.

Alle diese Forderungen sind berechtigt und verdienen die Beachtung der Theaterdirektoren. Denn sie sind aufgestellt im ureigensten Interesse des Theaterdirektors, dem an einer guten Vorstellung liegt. Es muss einmal gesagt werden, dass leider selbst bis in die grössten Hoftheater hinauf der Kapellmeister nicht die Würdigung erfährt, die er verdient; ja mehr noch, die er braucht, um einwandfreie, ganze Arbeit leisten zu können. An einer Anzahl von Bühnen ist der Kapellmeister einem Opernoberregisseur unterstellt. Mit welchem Recht? Die Oper ist — das sei nochmals betont — vor allem ein musikalisches Kunstwerk. Dasselbe zu gestalten ist des Kapellmeisters Arbeit. Ich habe bis jetzt nur sehr wenige Opernregisseure gesehen, die imstande waren, den musikalischen Gehalt einer Oper zu erfassen — die Finger beider Hände sind fast zu viel, wenn ich diese wahrhaften Künstler unter den Opernregisseuren aufzählen wollte. Darum müssen wir verlangen: Völlige Gleichstellung des ersten Kapellmeisters mit dem Oberregisseur. In der Oper wie in der Operette.

Für die Kapellmeister ist noch nichts geschehen. Gerade sie, die das meiste an eigener Intelligenz, an Können und stetem Fleiss mitbringen müssen, sind bis jetzt bescheiden geblieben in ihren Forderungen. Unsere materiellen Forderungen werden erfüllt werden. Das Theatergesetz, das für alle Bühnenangehörigen sorgt, wird die materielle Besserung bringen. So war es in Österreich und der Schweiz — so wird es in Deutschland sein. Aber für unsere ethischen Forderungen, für unser Verlangen, künstlerisch arbeiten zu können, müssen wir selbst eintreten. In steter, unermüdlicher Arbeit müssen wir die Direktoren darauf verweisen, wie sehr es in ihrem Interesse ist, wenn sie unseren Forderungen nachgeben. Aber wir dürfen nicht erlahmen in diesem Kampfe, der nun hoffentlich bald einsetzen wird — in dem heiligen Kampfe für unser künstlerisches Recht.

Felix Günther-Bremen

Die nächste Nummer erscheint am 2. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 29. April eintreffen.

Neue Orchesterlieder zeitgenössischer Meister

Waldemar von Baussnern Zwei Gesänge für Sopran oder Tenor. Nr. 1. MEERESSTILLE „Sturm mit deinen Donnerschlägen" ⟨N. Lenau⟩. Nr. 2. VISION „Welche Fülle der Gesichte" ⟨A. Ritter⟩. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift, Ausgabe mit Klavier 3 Mark.

Max Fiedler Op. 5. DIE MUSIKANTIN „Schwirrend Tamburin, dich schwing ich" ⟨J. v. Eichendorff⟩ für eine mittlere Singstimme. Partitur und Harmoniestimmen in Abschrift, fünf Streichstimmen je 30 Pf., Ausgabe mit Klavier 1 Mark.

Max Fiedler Op. 8. WIEGENLIED „Eia popeia, schlaf ein" ⟨A. Fitger nach Jacques Normand⟩ für eine mittlere Singstimme. Partitur und Harmoniestimmen in Abschrift, fünf Streichstimmen je 30 Pf., Ausgabe mit Klavier 1 Mark.

Oskar Fried Op. 9. „VERKLÄRTE NACHT" ⟨R. Dehmel⟩ für Mezzosopran und Tenor. Partitur 5 Mark, 29 Orchesterstimmen je 30 Pf., Ausgabe mit Klavier 2 Mark.

Jean Sibelius Op. 33. DES FÄHRMANNS BRÄUTE „Anna, Geliebte mein, sei nicht bang". Eine finnische Ballade von Oksanen, für Bariton oder Mezzosopran. Partitur 10 Mark, 26 Orchesterstimmen je 60 Pf., Ausgabe mit Klavier 3 Mark.

Jean Sibelius Op. 38 Nr. 1. HERBSTABEND „Sonne verlischt" ⟨V. Rydberg⟩ für hohe Stimme. Partitur 3 Mark, 22 Orchesterstimmen je 30 Pf., Ausgabe mit Klavier 1 Mark.

Theodor Streicher FONTE DOS AMORES „Um Inoz weinten trüb an dieser Stelle" ⟨Luiz de Camoes, deutsch von Ad. von Chamisso⟩ für eine mittlere Singstimme. Partitur 3 Mark, 11 Orchesterstimmen je 30 Pf., Ausgabe mit Klavier 1 Mark.

Felix Weingartner Op. 22 Nr. 12. UNTER STERNEN „Wende dich, du kleiner Stern" ⟨Gottfried Keller⟩ für eine hohe Singstimme. Partitur 3 Mark, 24 Orchesterstimmen je 30 Pf., Ausgabe mit Klavier 1 Mark.

Felix Weingartner Op. 28 Nr. 12. „DU BIST EIN KIND" ⟨Ernst Ziel⟩ für eine mittlere Singstimme. Partitur 2 Mark, 6 Orchesterstimmen je 30 Pf., Ausgabe mit Klavier 1 Mark.

Felix Weingartner Op. 48 Nr. 6. DEINE SCHÖNHEIT „Was kannst du, Süsse" ⟨Chr. Morgenstern⟩ für eine hohe Singstimme. Partitur 3 Mark, 21 Orchesterstimmen je 30 Pf., Ausgabe mit Klavier 1 Mark.

Ausführliches Verzeichnis über fast 300 Orchesterlieder versendet die Verlagshandlung auf Verlangen kostenlos.

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Leipziger

Arbeitergesang-

verein — Männer- (140 S.) und Gemischter Chor (160 S.) — gut disziplin., **sucht allererste Kraft als Dirigenten!**

Übungsabende Dienstag u. Donnerstag. Werte Off. erb. an **Rich. Glauche, Leipzig-Anger,** Weißenburgstr. 19, I.

Komponisten

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten. Offert. sub **C. 16. an Haasenstein & Vogler A.-G., Leipzig.**

Soeben erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen von

Betty Reinecke

M. 1.50

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig

Soeben erschien:

Königshymne

Dichtung von Dr. Friedrich Pallasch

komponiert von

Carl Reinecke

Ausgaben:

A. Für gemischten Chor. Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) . . . . M. 1.—
B. Für Männerchor. Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) . . . . . . „ 1.—
(Begleitung v. sechs Blasinstrumenten ad libitum. Stimmen n. 1 M.)
C. Für drei Singstimmen mit Begleitung des Harmoniums oder Pianoforte „ 0.60
Jede Stimme 15 Pf.
D. Für drei Singstimmen a cappella Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) „ 0.85
E. Für zwei Stimmen mit Begleitung des Harmoniums oder Pianoforte „ 0.60
Jede Stimme 15 Pf.
F. Für zwei Singstimmen a cappella Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) „ 0.70
G. Für eine Singstimme mit Begleitung des Harmoniums oder Pianoforte „ 0.60

☞ **Diese schwungvolle Hymne wird u. a. beim Festaktus zur Feier des Geburtstags Sr. Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen in der Aula der Universität Leipzig zur Aufführung gelangen.**

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig, Königstrasse 16.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 18

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 2. Mai 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Einige Irrtümer R. M. Breithaupts

Von **Mary Wurm**

In der soeben erschienenen dritten Auflage seiner „Natürlichen Klaviertechnik" erwähnt R. M. Breithaupt auch meinen Namen im Künstlerverzeichnis als den einer namhaften Pianistin und Komponistin. Ich könnte mich ja damit beruhigen, er nennt mich aber weiter als ehemalige Schülerin des Stuttgarter Konservatoriums, sowie von Taylor, Clara Schumann und J. Raff, und bezeichnet mich als „seit kurzem Anhängerin der Deppe-Methode," und gerade als treue Anhängerin und Vertreterin dieser heutigen „Deppe-Caland-Lehre" empört es mich nun, dass er dieser Lehre, durch deren Hineinziehung und ihre überraschende Neuheit er den eigentlichen Erfolg seiner ersten Auflagen verdankt, heute kein gutes Wort mehr gönnt, trotzdem er deren Wert in der II. Auflage seiner „Natürl. Klaviertechnik" mit folgenden Worten anerkennt:

„Auf die letzten Fragen hat E. Caland, die treue Verfechterin der „Deppeschen Lehrsätze" geantwortet. Ich muss vorausschicken, dass E. Caland und Deppe nur noch dem Namen nach identisch sind, d. h. dass die Lehrsätze zwar „Deppisch" heissen, aber inhaltlich weit über die Methode des Hofkapellmeisters hinausgehen. Diese Tatsache ist deshalb wichtig, als die Deppesche Lehre heute sich als ein vollkommenes Novum darstellt, wenn auch der Geist derselbe geblieben ist. Das Calandsche System dreht sich um den Spannungspol, d. h. die leichte Fixierung der Glieder und Gelenke unter Wahrung ihrer muskulären Elastizität und steter Befolgung eines rhythmisch-geistigen Ausgleichs wie körperlicher Auslösung. Das Ideal der grossen (runden) Bewegungen beherrschter Massen ist von keiner anderen Technik in gleicher Vollendung der Auslösung erreicht worden. In ihrer grossen Einheitlichkeit hat die Deppe-Calandsche Lehre nicht ihresgleichen. Wohin man blickt: Klarheit, Selbstverständlichkeit, Zweckmässigkeit. Und alles in grossen Linien, monumental hingestellt."

Und weiter würdigt er Deppe's grundlegende Bedeutung folgendermassen:

„Seien wir nur ehrlich: Deppe hat schliesslich zu allem den Grund gelegt. Was Klose, Clark, Söchting, Jaell, Bandmann u. a. vorgebracht haben, sind nichts als Variierungen desselben Grundthemas, eben dieses, seines „freien Falles." Worte tun, ändern, verschieben, verkleinern daran nichts!" usw.

So fern es mir nun im allgemeinen liegt, mich in persönliche Kämpfe einzulassen, so kann ich doch nicht umhin (obgleich Breithaupts Wandlungen schon öffentlich gerügt worden sind), da diese Wandlungen den Schüler und die jüngere Lehrerschaft verwirren müssen, auf die im Vorwort vorkommenden Irrtümer seiner Neuausgabe des oben erwähnten Werkes näher einzugehen, zumal es für weniger Eingeweihte doch von Interesse sein dürfte.

Entgegen seiner früher vertretenen Meinung bezeichnet R. M. Breithaupt jetzt nun in einer Note seiner III. Auflage, als den Begründer der physiologischen Richtung unserer Kunsttechnik vor allem der Schulter-Mechanik nicht Ludwig Deppe, sondern einen Amerikaner, Horace F. Clark (den mehrjährigen Schüler Deppe's.)[1]

Es ist dies eine Entstellung der wahren Tatsachen, wenn Clark als der Begründer angegeben wird, und es ist zu bedauern, dass Breithaupt sich durch diese falsche Behauptung heute zum Sprachrohr einer Angelegenheit macht, die schon 1905 (also vor 7 Jahren bereits) von Elisabeth Caland widerlegt und richtig gestellt worden ist.[2])

Denn was auch nach Deppe von den Autoren der neuen Richtung (wie Klose, Clark, Caland, Bandmann, Söchting, Breithaupt u. a.) geschrieben worden ist, und was diese noch schreiben, die Tatsache bleibt unumstösslich bestehen, dass Deppe und nur Deppe allein der Anreger gewesen ist zu den verschiedensten physiologischen Studien die durch mehrere seiner Schüler und Nachahmer gemacht und je nach ihrer individuellen Veranlagung und Auffassung ausgearbeitet wurden, die aber sämtlich auf Deppe's Schultern stehen und sich auf seine Forderung der „Leichtigkeit der Hand" und auf seine Lehre des „freien Falles" gründen.

---

1) Diese Äusserung steht im Widerspruch mit einer Angabe Breithaupts an anderer Stelle seiner Neuauflage wo Seite 771 § 3, der „Literarischen Übersicht", die hier später erwähnte Clarksche Broschüre (auf die er sich in seiner Note bezieht), bei den Schriften eingereiht ist, die unter „die Deppesche Lehre des Klavierspiels" zusammengefasst sind. Hier stellt also Breithaupt selbst Clark unter Deppe.

2) S. Oktoberheft 1905, der „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft".

Clark gab 1885[1]) eine Broschüre heraus (auf die sich Breithaupt in der oben erwähnten Note seiner Neuauflage bezieht), wovon 28 Seiten rein mathematischen Formeln, Logarythmen-Tafeln, und einer Aufzählung und Beschreibung der schematischen Bedeutung der einzelnen Muskeln gewidmet sind, und durch welche er damals (1885) von der Kritik als „amerikanischer Humorist“ gekennzeichnet wurde[2]), während seine praktischen Ausführungen in 1903 als „fast erheiternder Dilettantismus“ von der Kritik (s. Berliner Börsen-Courier vom 2. 12. 1903) benannt wurden, und über welche Breithaupt in der II. Aufl. seiner „natürlichen Klaviertechnik“ 1905 (s. 367) selbst schreibt, „dass sie als der Ausdruck sinnlosen Wahns anzusehen sind.“ Und weiter heisst es daselbst: „dass Clarks rhythmische Begriffe (wie sein eigenes Spiel dies schreckensvoll dargetan) zur Paralyse aller rhythmischen und metrischen Gebilde führen und den Zusammenbruch aller musikalischen Grundlagen und Gesetze verschulden würde“.[3])

Wenn man nun die oben erwähnte Note von Breithaupt in seiner Neuauflage liest, könnte man meinen, dass Clark in jener Broschüre ein besonderes Gewicht auf das „Nach-Unten-Ziehen“ des Schulterblattes legte; dies ist aber keinesfalls so, denn erstens gab und gibt Clark keine Beschreibung dieser Bewegung, und zweitens sagte er in gleicher Weise man solle das Schulterblatt „nach Oben“, „nach Unten,“ nach Hinten,“ und „nach Vorne“ ziehen. Diese Bewegungen sind aber alle gleiche, unwillkürliche; sie sind mehr äusserliche Bewegungen, die jeder im täglichen Leben macht, der die Schulter allein, oder die Schulter und den Arm hebt, senkt, dreht und sonst bewegt, (hierher gehört auch, nebenbei gesagt, das Breithauptsche „Achselzucken“, das er in der oben erwähnten Neuauflage identifiziert mit „Schulter heben und senken“) eine Bewegung, vor welcher E. Caland öfters eindringlich warnt.

Diese Clarksche Schulterblattbewegung, dieses „Nach-Unten-Ziehen“, ist also ganz unmöglich mit der Calandschen Schulterblattsenkung bei Armhebung nach vorne (von 135° von der senkrechten Lage aus)[4]) zu verwechseln, noch kann sie je die gleiche sein, da Clark in völligem Gegensatz zu E. Calands Beweisführung „ein Nachgeben des Schultergürtels bei höherer Erhebung des Armes als bis zur horizontalen Lage“ betont. Die Calandsche Bewegung ist aber eine bewusste, willkürliche und dient dazu, die Rückenmuskeln ganz nach eigenem Willen in selbsttätiger Weise zu innervieren, und sie ist es, von welcher der Physiologe, Professor R. du Bois Reymond 1904 sagt: „Dass sie der Form und dem Grade nach für den Physiologen neu und überraschend ist.“ Von einem „Insichzusammenfallen des E. Calandschen Prioritätsrechtes“ wie Breithaupt dies heute beliebt zu sagen, kann also nicht die Rede sein, und wird E. Caland also auch weiterhin ihr Prioritätsrecht für diese ihre Kunstbewegung zu wahren wissen.

1) Ludwig Deppe gab ebenfalls im Juni 1885 einen kleinen Aufsatz heraus: „Armleiden der Klavierspieler“.

2) Clarks letzte Schrift: „Liszts Offenbarung“, 1907, ist von Dr. Julius Kapp, dem Liszt-Forscher und Liszt-Biographen in seinem Buche „Franz Liszt“ 1909, Schuster & Loeffler, Berlin-Leipzig, in der Rubrik „Anekdotisches, Humoristisches“ usw. „auf freier Erfindung beruhend“, genannt.

3) Es dürfte ganz besonders jedem Musikbeflissenen von Interesse sein, das zu lesen was Breithaupt weiter über Clark Seite 365—367 schreibt in der II. Auflage seiner „Natürl. Klaviertechnik“.

4) Siehe: „Die Ausnutzung der Kraftquellen“ Seite 62.

Breithaupt urteilte ganz richtig, als er 1905 in der 2. Aufl. seiner „Natürlichen Klaviertechnik“ (s. S. 366) über die oben erwähnte Clarksche Schulterbewegung schreibt: „Das Nach-Unten-Ziehen des Schulterblattes ist keineswegs mit der Calandschen Spannung identisch, da — abgesehen von einem wissenschaftlichen Fehler — der eigentliche Effekt des Latissimus dorsi seine Erschliessung und Ausnutzung als Hauptkraftentwickler nicht erkannt ist.“ Seite 362 und 363 heisst es weiter: „Ich halte es für eine wissenschaftliche Ehrenpflicht E. Caland unbedingt das Recht der Priorität für das Erfassen des tiefsten und letzten Grundes zuzusprechen. Die Calandsche Rückenspannung ist wissenschaftlich als ein völlig neues klaviristisches Gesetz anzusehen.“ Und noch in 1906/07 vertritt Breithaupt in „Die Musik“ (2. Novemberheft) folgende Meinung, indem er sagt: „dass es schlimm genug sei, wie die Redaktion der Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft sich zu den hässlichen persönlichen Angriffen des von dem Amerikaner Clark angefachten Deppe-Streites hat hergeben können.“ Er schliesst hier mit den Worten: Die (d. h. Breithaupts) Würdigung des Deppe-Calandschen Systems geschah aus theoretisch-wissenschaftlichen und kritisch-historischen Gründen, wozu die Überzeugungen von objektiv unleugbaren Vorzügen dieser Schule Veranlassung gab.“

Wer die Wahrheit weiss, übergeht lächelnd die weitere jetzige Äusserung Breithaupts, dass E. Caland eine Schülerin Clarks war; doch sei hier erwähnt, dass sie auf Deppes Wunsch einige wenige (4 bis 5) vorbereitende Stunden bei Clark für Deppe hatte. Clark selbst war zu dieser Zeit Schüler von Deppe[1]) und nur durch den Umstand, dass Clark und seine Frau geb. Steiniger[2]) langjährige Deppe-Schüler waren, traf E. Caland als Deppes Schülerin überhaupt mit Clarks kurze Zeit zusammen.

In der I. Aufl. ihrer Deppeschen Lehre (S. 4) erwähnte E. Caland diese Stunden, strich aber in späteren Auflagen diesen Passus, um nach Kenntnisnahme von Clarks oben erwähnten praktischen Ausführungen in 1903, jegliche Identifizierung mit seinen Begriffen und seiner Praxis zu vermeiden. Breithaupt dagegen nahm über 2 Monate lang 2, 3 ja sogar 4 mal wöchentlich Stunden bei E. Caland und wie begeistert er von ihrer Lehre war, hat er in der I. Aufl. seiner „Natürlichen Klaviertechnik“ gekennzeichnet (ebenso auch in mehreren mir persönlich zur Einsicht vorgelegten Briefen usw.).

Wenn nun weiter Breithaupt die sog. Fingerlosigkeit (um deretwillen er sich Angriffe zuzog) jetzt der Deppe-Caland Lehre zuschreibt, so begeht er damit gleichfalls eine Irreführung.

Die „Fingerlosigkeit“ findet sich zuerst bei Clark. Dieser schreibt 1905, „dass er (Clark) allein das fingerlose Klavierspiel lehre“[3]); später hat Breithaupt selbst diesen Ausdruck in seinen Schriften in direkte Verbindung, ja als identisch mit dem Gewichtsspiel aufgenommen. (S. z. B. 2. Aufl., I. Teil S. 41, Anschlag 2: „Mit auf der Tastensohle ruhenden Fingern (Nichtfingerspiel-Gewichtspiel).“

1) Nach den Aufzeichnungen aus Ludw. Deppes Original Stundenplan und Tagebuch hatte Clark von Deppe 91 Stunden (1882 inkl. 1885 wovon 5 Stunden noch in 1885).

2) Anna Steiniger hatte 243 Stunden (1873 inkl. 1884!) bei Deppe.

3) S. „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“, Juli 1905, Heft X, S. 414.

S. 56 „Nichtfingerspiel“ (weil die Finger sich nicht heben und aktiv fast gar nicht in Frage kommen) oder reines Gewichtsspiel. S. 91: „Im Fall des Anschlags 2 (Nichtfingerspiel) soll Ton für Ton vorher erst gefühlt werden.“ S. 334: „Ohne Finger mit Fall der ganzen Armmasse von der Schulter aus Gewichtsspiel“ und an vielen anderen Stellen mehr.

In den Schriften von E. Caland wird man dagegen vergeblich nach einem Ausdruck suchen, der mit der Fingerlosigkeit auch nur einigermassen in Verbindung zu bringen wäre; sie hat niemals und nirgends von „Fingerlosigkeit“ geschrieben, und weder sie noch Deppe haben diese je gefordert. Dass im Gegenteil in der Deppe-Caland Lehre eine gewisse Ausbildung der Fingerbewegungen für notwendig erachtet wird, davon legen die von E. Caland herausgegebenen „Fünffingerübungen“ Ludwig Deppes beredtes Zeugnis ab. Die Deppe-Caland-Lehre befürwortet das Spiel mit beherrschten, leicht fixierten Gelenken, „doch ist damit nie ein Steifhalten der Glieder gemeint; das beherrschte Festspannen setzt stets eine gewisse Elastizität voraus. Die steife Unbeweglichkeit eines Gliedes niemals anwendbar, sie würde hemmend statt fördernd wirken.“ („Technische Ratschläge“ S. 7, von E. Caland, 1902.) Eine „Versteifung“ hat nie in den Calandschen Schriften Berücksichtigung gefunden, es sei denn, dass es den Zweck hatte, vor ihr zu warnen.

Der Gipfel bewusster Irreführung ist es also, wenn Breithaupt im Vorwort seiner Neuauflage das alte Märchen von der aktiven Versteifung der Muskeln und Gelenke durch die Fixation bei E. Caland auffrischt und auftischt trotz der „Fingerlosigkeit“ (die Breithaupt identifiziert mit Gewichtsspiel oder Entspannung, s. o.), um späterhin doch den Wert der leichten Fixation nolens volens anerkennen zu müssen. (S. u. a. § 5 S. 61, u. S. 268, 244, 256, 251 und vielen anderen Stellen mehr seiner III. Aufl. der „Natürlichen Klaviertechnik.“)

Weshalb kommt nun wohl dieser anfangs erwähnte Umschwung in Breithaupts Auffassung der Sachlage? 1910 schreibt er in der „Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung“ XI. Jahrg. Nr. 11, 12 und 16 (12. und 19. März und 16. April) in seinen „Glossen zur Gewichtstechnik“ (obgleich er hier noch Clark als Schüler Deppes nennt) von „völligem Versteifen durch die Calandsche Spannungsidee“ und auch „von L. Deppes unglücklichem Versteifen“ und behauptet, dass die Beteiligung der Schulter und des Armes an den Spielbewegungen von ihm stamme“, „dass er die ganze Bewegung erst geschaffen habe“, und schreibt weiter: „Gewiss ist: vor uns war nichts da!“[1])

Die kurze Antwort hierauf von E. Caland befindet sich in ihrer Note, S. 5 der Kritiken, welche ihre Schrift „Das künstlerische Klavierspiel“ (erschienen Sept. 1910) beigegeben wurden, wo sie u. a. von „seinen (Breithaupts) Logik vermissen-lassenden, sezessionistischen Originalitätsbestrebungen schreibt.“ Ich glaube denjenigen, welche vergleichungsweise Kenntnis von jenem Artikel und dieser Note nahmen, wird es nicht schwer fallen, eine Erklärung für obengenannten Umschwung in der Meinung Breithaupts zu finden.

Clark (der Schüler Deppes) spielt seit mehreren Jahren auf einer von ihm selbst erdachten, erhöhten Klaviatur, so erhöht, dass er vor derselben stehen muss! Die Klaviatur befindet sich also in Schulterhöhe. In seinem Flugblatte „Das Musizieren der Zukunft“, Febr. 1912, schreibt er neuerdings, wie zur richtigen Ausübung seiner „Pianistenharmonie“ („Übereinstimmungslinie der Sonnensystemberührung und der wirbel-moderierenden Arbeit in allen Gelenken“), der Bau eines neuen, zweiten „Harmonie-Klaviers“ veranlasst worden ist, wobei der Spieler stehend die „Harmoniearbeit“ vollführt, (wörtlich heisst es weiter): „so dass nun die Pianistenharmonie völlig ausgeübt werden kann, nämlich auf zwei Klavieren, mit Klaviaturen in der Schulterhöhe, in der goldenen Mitte, $^3/_4$ senkrecht nach vorn gestellt, eine zur rechten, eine zur linken des Harmonisten, indem beide Arme völlig nach den Seiten sich in der Übereinstimmungslinie ausstrecken können.“ Weiter heisst es daselbst (S. 348) in Beziehung auf diese „Harmoniearbeit“: „da Moses, David und Jesus, Apollo, Pythagoras und Plato diese Praxis der Harmonie suchten und nicht fanden, so sieht man, dass er hier, mit der Pianistenharmonie diesen grossen, unvergleichlichen Wert gefunden hat.“ (!!) Ich brauche nach dem Vorstehenden wohl kaum darauf hinzuweisen, wie absurd es ist, zu versuchen, einen Mann wie diesen amerikanischen „Harmonisten“ als Begründer für eine Richtung hinzustellen, die für die Klavierpädagogik als geradezu umwälzend bezeichnet werden muss, anstatt Ludwig Deppe seine Verdienste zu lassen, und ihm die Ehre zu geben, die ihm von rechtswegen zukommt und von welcher E. Caland im Mai 1903 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Nr. 21, 20. Mai 1903 zur Einführung des daselbst wiedergegebenen Artikels „Armleiden der Klavierspieler von Ludwig Deppe“) schreibt: „dass er zweifellos als Gründer der neuen durchgeistigten Richtung und als Reformator der Klavierpädagogik zu betrachten sei.“

Wie anfangs betont, verfolgt mein Artikel hier nur den Zweck, einige von Breithaupt neuerdings begangenen, „kleinen“ Irrtümern richtig zu stellen. Auf seine Neuauflage näher einzugehen, überlasse ich Anderen, die sich der Mühe unterziehen wollen, die zahlreichen und offenkundigen Widersprüche und technischen Widersinnigkeiten, die dieses jetzt um den doppelten Umfang angewachsene Werk enthält, herauszuziehen.

Stilistisch wirkt das Buch nicht mehr wie vordem; es ist, als ob die Begeisterung für den Stoff fehlt, die früher des Verfassers Feder einen gewissen Schwung und Farbenreichtum verlieh, und wodurch sich mancher über vorkommende Irrtümer und Widersprüche hat hinwegtäuschen lassen. Das Werk hat keinenfalls durch seine Dickleibigkeit und durch die Kompromisse, die von Breithaupt in dieser Neuauflage nach allen Seiten hin geschlossen worden sind, an Klarheit und Übersichtlichkeit gewonnen, sondern es wird auch nach meiner Meinung noch in erhöhtem Masse zu einer Gefahr für viele jungen Pianisten und nicht genau informierte Lehrer.

Das Urteil über den Versuch, die bekannten Verdienste einer so hochbedeutenden Reformatorin der Klavierpädagogik, wie Elisabeth Caland es ist, zu schmälern, ja sogar zu unterdrücken, je mehr ihre Erfolge in der Musikerwelt wachsen, überlasse ich meinen Lesern.



1) Im „Klavier-Lehrer“ vom 1. und 15. September 1910, wurde von Dr. Hans Rothhardt unter dem Titel „R. M. Breithaupts Irrungen und Wirrungen“ u. a. gerade dieser Passus ganz besonders klar widerlegt!

Architektenbund und Berliner Opernhaus

Der Bund Deutscher Architekten nahm in einer ausserordentlichen Hauptversammlung Stellung zu der Frage des neuen Opernhauses in Berlin. Die Tagung war von Architekten aus allen Teilen des Reiches zahlreich besucht. Anwesend waren Vertreter des preussischen Ministers für die öffentlichen Arbeiten, der Vereinigung Berliner Architekten und des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, auch mehrere Landtagsabgeordnete. Die Vereinigung Berliner Architekten hatte in ihrer letzten Ausschußsitzung eine Entschliessung angenommen, in der sie für das Opernhaus einen allgemeinen, freien, öffentlichen Wettbewerb fordert.

Der stellvertretende Vorsitzende des Bundes Deutscher Architekten, Geheimrat Frentzen (Aachen), eröffnete die ausserordentliche Hauptversammlung mit einer Begrüssungsansprache. Dann hielt der Hauptredakteur der Deutschen Bauzeitung, Architekt Hoffmann (Berlin), den einleitenden Vortrag, in dem er zunächst eine kurze Übersicht über die Entwicklung des Theaters gab. Sodann forderte er für das neue Opernhaus in Berlin einen allgemeinen Wettbewerb unter den deutschen Architekten. Das neue Theater solle zeigen, dass das Gebäude der sprechende Ausdruck der Bedürfnisse unserer Zeit und unserer Anschauung ist, und solle die Merkmale tragen, die erkennen lassen, dass auch die Feste der Höfe bei aller Berechtigung konservativer Sitten sich neuen Lebensanschauungen anzupassen vermögen. Die Programmskizze will im neuen Königlichen Opernhaus das Theater der Vergangenheit. Wir müssen wünschen, dass das Theater der Zukunft entsteht. Und ich habe die Zuversicht, dass unsere Gegenwart und unsere nächste Zukunft nicht ärmer an Gedanken sein werden wie die Zeit Richard Wagners und Gottfried Sempers. Goethe sagt: „Was kennt man Grosses? Was hebt die Seele schaudernd, als was der Mutigste begann". Dieser Mutigste soll das neue Opernhaus bauen, ihn wollen wir suchen und dazu wünschen wir die Beteiligung der Allgemeinheit.

In der sich anschliessenden Aussprache wandte sich zunächst Dr. ing. Siedler vom Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine heftig gegen einen allgemeinen Wettbewerb. Er hält einen derartigen Wunsch in dem vorgeschrittenen Stadium der ganzen Bauaufgabe für nicht mehr angebracht, für verspätet. Bisher konnte zwar noch kein Plan gebracht werden, der ohne weiteres ausführbar wäre, aber es wurde doch eine Grundlage für die Weiterarbeit geschaffen. Nur wie weitergearbeitet werden soll, darüber gehen unsere Ansichten auseinander. Wir müssen einen Mann mit voller künstlerischer Verantwortung die Aufgabe ausführen sehen und nicht etwa eine Verwaltung als solche. Architekt Werner Behrend vom Bund Deutscher Architekten, der sich seit langer Zeit mit der Frage des Baues grösserer Opernhäuser beschäftigt hat, zeigt, dass sowohl die Entwürfe wie die Programmskizze den feuerpolizeilichen Vorschriften sowie den Vorschriften für Regelung des Verkehrs entgegenstehen. Geheimrat Seeling (Charlottenburg), der auch zu dem intimen Wettbewerb von der Regierung aufgefordert worden war und sich daran mit einem Entwurf beteiligt hatte, betonte, dass das Programm gründlich umgeändert werden müsse. Länge und Höhe des Zuschauerraumes müssen eingeschränkt werden; für die Feuersicherheit müsse mehr getan werden, als es die Programmskizze tut. Eine Reihe von Räumen in dem geplanten Neubau sind licht- und luftlos und ihre Anordnung widerspricht durchaus der neuen polizeilichen Verordnung. Ein solcher Neubau, wie das neue Königliche Opernhaus, sollte aber gerade auf diesem Gebiete vorbildlich wirken. Auch die Zugänge zum Parkett sind ungenügend angelegt und unwürdig zugleich. Es geht aber sehr gut, hier andere und bessere Zustände zu schaffen. Die Garderoberäume müssen an Höfen liegen. Das ist bei dem Projekt ebenfalls nicht der Fall. Unter keinen Umständen darf aber das Haus einen fünften Rang haben und dahinter noch die Galerie. Wir müssen unter allen Umständen verhindern, dass ein solches Haus gebaut wird! Nun wird es sich aber fragen, wie weit es gelingen wird, den Bauherrn davon zu überzeugen, dass der Zuschauerraum unter Wahrung der Repräsentationspflichten geändert werden kann. Es wird nichts anderes helfen, als das Proszenium zu einer grossen Seitenloge einzuschränken. Dann muss aber die Bühnenöffnung verbreitert werden, und damit ist eine Verbreiterung des Bauplatzes notwendig.

Schliesslich wird einstimmig folgende Entschliessung angenommen: „Die ausserordentliche Hauptversammlung des Bundes Deutscher Architekten beschliesst, dem hohen Hause der Abgeordneten und den beteiligten Ministerien den Dank dafür auszusprechen, dass sie den künstlerischen Kreisen Gelegenheit gegeben haben, von den Vorarbeiten zum Bau des neuen Opernhauses Kenntnis zu nehmen und sich darüber zu äussern. Unter voller Würdigung der Summe künstlerischer und technischer Arbeit, die in dem bisher geschaffenen Entwurfe ihren Niederschlag gefunden hat, glaubt der Bund doch, dass es einer weiteren günstigen Entwicklung der für das gesamte deutsche Kunstleben bedeutsamen Bauangelegenheit in hohem Masse förderlich sein würde, wenn der deutschen Architektenschaft Gelegenheit geboten wäre, auch noch andere Ideen vorzuschlagen und die Kritik des neuen Opernhauses zur Kenntnis der massgebenden Instanzen zu bringen. Er erbietet sich deshalb zu einer freiwilligen Mitarbeit an der Bauaufgabe in dem Sinne, dass er den Wunsch ausspricht, es möge seinen Mitgliedern und den übrigen deutschen Architekten gestattet werden, auf Grund eines geklärten Bauprogramms und unter Überlassung der nötigen Unterlagen Ideen und Skizzen einzureichen, für welche der Arbeitsaufwand auf ein zweckmässiges Mass einzuschränken sein dürfte. Der Bund spricht die Bitte aus, dass bei einer Beurteilung des Wertes dieser neuen Entwürfe auch geeignete Vertreter der freien Architektenschaft gehört werden möchten. Gleichzeitig gibt er der Hoffnung Ausdruck, dass bei der endgültigen Ausgestaltung und Bearbeitung in den verschiedenen Teilen des grossen Bauprogramms nach Möglichkeit auch geeignete Kräfte aus den Kreisen der Privatarchitekten Berücksichtigung und Betätigung finden möchten."



Zur Akustik

Aus Hannover wird den Leipziger Neuesten Nachrichten geschrieben:

Der Hannoversche Architekt Georg Thofahrn hat eine Erfindung zum Patent angemeldet, die geeignet ist, das weitgehendste Interesse zu erwecken, da durch diese die schwierigste Frage bei Theaterneubauten, die der Akustik, eine einfache Lösung erfährt.

Vom Wesen der Akustik weiss man ja, trotz der vielen Untersuchungen immer noch reichlich wenig und hatte man auch alle Gesetze, die aufgestellt wurden, genau berücksichtigt, so musste man später oft erfahren, dass

man trotzdem Fiasko gemacht hatte. Nun hat Architekt Thofahrn, auf den schon lange bekannten physikalischen Gesetzen des Schalles fussend, nach graphischen Ermittelungen über die Wirkung des Schallstrahls — der Schallstrahl wird in demselben Winkel zurückgeworfen, in dem er auftrifft — eine neue Art Saaldecke konstruiert, die den direkten Schallstrahl, der von der Bühne ausgeht, zwar ungehindert, und auch noch verstärkt, in den Zuschauerraum gelangen lässt, seine Rückstrahlung aber, den sogenannten Nachhall und den Widerhall (Echo) abfängt. Die Saaldecke, die Thofahrn konstruiert, ist abgestuft und geneigt und erscheint dem Zuschauer als eine nach der Bühne zu absteigende gewaltige flache Treppe; sie geht vor der Bühne in einen kurzen weiten Schalltrichter über, der ausser der Verstärkung des Schalles (vgl. das Grammophon) noch die Mischung der menschlichen Stimmen der Bühne mit den Instrumentalstimmen des Orchesters besorgt, so dass augenscheinlich eine vorzügliche Tonmischung entstehen muss, was bei den jetzigen Bühnen wegen der Proszeniumsanordnung nicht erreicht werden kann.

Thofahrn ist ein Schüler des vor einigen Wochen verstorbenen Baurats Unger, der auf dem Gebiete der Akustik seinerzeit Autorität war. Jahrelang hat Thofahrn sich mit den Problemen beschäftigt; seine graphischen Darstellungen und Messungen decken sich übrigens mit allen auf dem Gebiete der Akustik feststehenden Tatsachen.

Der erste Bau nach Thofahrnschen Plänen wird in kurzem in Hannover ausgeführt. Auch das neue Theater in Bremen wird die Thofahrnsche Erfindung berücksichtigen. Weiter kann noch mitgeteilt werden, dass auch die Generalintendanz der Königlichen Theater in Berlin reges Interesse an der Thofahrnschen Erfindung hat, und Herr von Hülsen sich durch den Leiter der Königlichen Schauspiele in Hannover, Herrn von Puttkamer, der schon mehrfach mit Herrn Thofahrn in der Angelegenheit konferierte, genau informieren liess.

B.

Schulgesang

In der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung“ finden wir Erörterungen über Schulgesang, die allgemeine Beachtung verdienen:

Im Zirkus Busch fand an zwei Sonntagen Mittags eine Gesangaufführung von 2000 Kindern aus Berliner Gemeindeschulen statt. Der Besuch war so stark, dass vor Beginn der Aufführung kein Platz mehr zu erlangen war. Ob nun aber das Gesungene wert war, gehört zu werden?

Wert wäre es, einen solchen Apparat in Bewegung zu setzen, wenn dadurch der ursprüngliche Gefühlsgehalt, der im Volke lebt, durch Tausende von Kinderstimmen aufgenommen würde, etwa durch Vortrag des aus dem Volke hervorgegangenen alten Volksliedes, welches freilich am innigsten und sinnigsten einstimmig erklingt, so wie es ja auch geboren wurde.

Die Melodien der alten Lieder, die ihren Ursprung dem Gesange eines Hirtenknaben, wandernden Handwerksburschen oder kraftvollen Kriegskameraden verdanken, bringen uns das Gefühl des Volkes unverfälscht entgegen. Sie wurden durch die volksmässige Weitergabe von allem Gewöhnlichen befreit. Beim Beginn der Notation wurden diese Edelsteine besonders durch Ludwig Erk gesammelt. Hierbei kamen Erk die Zusendungen seiner Schüler zugute, die dem Meister die mannigfachen Abklärungen einer Melodie zukommen liessen, die sie etwa in Dörfern beim Gesang eines alten Mütterchens erlauscht hatten.

Wert heisser Mühe wäre es auch, die Melodien unserer musikalischen Klassiker zum Vortrag zu bringen, die sich an dem Volksliede herangebildet. Diese Schöpfungen sind ebenso tief und froh, aber auch ebenso leicht zugänglich wie die sinnenden oder jubelnden Volkslieder. Voran die Melodien aus den Werken von Mozart, Beethoven, Bach und Händel, dann Schubert, Haydn und auch Gluck. Diese Gefühlsoffenbarungen derjenigen Meister, die aus dem deutschen Volksliede geschöpft haben, sind durch Werke anderer Meister nicht zu übertreffen. Wer bei der musikalischen Erziehung der Jugend von den erstgenannten Meistern abweicht, leitet das Gefühl nicht zu den ursprünglichsten Quellen unseres Volkslebens.

Unter den 14 Gesängen, die dem Volke an den erwähnten Sonntagen im Zirkus Busch von 2000 ausgewählten Kinderstimmen entgegenklangen, befindet sich kein altes deutsches Volkslied, sondern nur ein böhmisches, russisches und neapolitanisches Lied. Auch aus den Werken der oben angeführten Klassiker ist keine Melodie aufgenommen worden. Können die dafür gewählten Tonsetzer unseren Klassikern gleichgestellt werden, so die ehrenfesten wie B. Klein, Zelter, Kretzer, Nagel, Dürrner oder Kern, Th. Krause, C. Schotte? Eher als diese dürften durch grössere Gefühltiefe Weber, auch Silcher und Carl Reinecke dazu berechtigt sein. Auch der Einwand ist nicht stichhaltig, dass man durch Musik die Texte dem Volke habe näher bringen wollen. Denn für Goethe und Körner wäre dies doch kaum erforderlich. Von den 14 ausgewählten Liedern hätte nur das Lied „Morgen muss ich fort von hier“ ein Recht, im Volke weiter zu leben, ausserdem vielleicht noch „Lützows wilde Jagd“. Unter den Modernen von Silcher bis Brahms tritt uns nur in sehr wenigen die weihevolle Einfachheit der alten Volksweisen kräftig genug entgegen, um die heutzutage vom Volke gesungenen Kabarettmelodien verdrängen zu können. Hierzu aber sollte ein veredelnder Schulgesang mithelfen.

Doch wie werden auch die Lehrer für diese Mission in ihren Seminaren vorgebildet? Die Sammlung „Polyhymnia“, die für Seminare und höhere Lehranstalten herausgegeben ist, enthält unter 270 Nummern auch nur 3 von Beethoven, 5 von Mozart und 4 von Händel. Viele der dort aufgenommenen 29 Volkslieder sind nicht aus dem Volke entsprungen, auch nicht wert, die Jugend noch durchs spätere Leben zu begleiten. Es sind auch französische und gute schottische Gesänge aufgenommen. Haydn, der echte Gesangschulmeister, ist nur einmal vertreten, und zwar mit der österreichischen Volkshymne, die seinem Streichquartett entnommen ist; es dominieren aber Werke minderen Ranges bis zu denen des Bänkelsängers Franz Abt und anderer Trivialen. Werden nun solche und ähnliche Lehrmittel an Weltausstellungen gesendet, so treffen sie da zuweilen (Chicago, St. Louis) mit Schulgesangbüchern der Japaner zusammen, in denen hauptsächlich das deutsche Volkslied Aufnahme gefunden. Aus der Liedersammlung für die achtklassigen Volksschulen in Berlin nehme man nun das Heft für den mehrstimmigen Gesang. Da finden sich im ganzen 171 Gesänge; darunter sind 8 Kanons, also Kompositionen, die an äussere Gesetze gefesselt sind und nicht als freier Gefühlsausdruck gelten wollen, sondern zum mehrstimmigen Gesange hinführen sollen. Von den übrigen 163 Gesängen sind fürs Leben höchstens 25 Gesänge wertvoll (Nr. 3, 13, 17, 20, 23, 34, 45, 40, 53, 56, 62, 67, 76, 84, 94, 98, 100, 119, 122, 124, 139, 151, 166, 167, 170). Darunter befinden sich 2 von Mozart, 2 von Schubert, 1 Händel und 1 Beethoven. Obwohl diese 25 Gesänge vorläufig allein berücksichtigt werden sollten, haben sie doch bei den erwähnten Gesangaufführungen keine Stelle gefunden.

Wo findet sich in diesen Schulbüchern das alte Volkslied, wie es z. B. Beethoven in seiner Eroica, in seinem Septett usw. verwendet, wo ist das Thema zu den Riesenvariationen der Neunten „Freude, schöner Götterfunken“ zu finden? Klingt es nicht im Cdur-Finale der Cmoll-Sinfonie in den ersten Takten wie eine uns noch fehlende deutsche Volkshymne? Als diese Takte im Pariser Konservatoriumssaale erklangen, rief das Publikum begeistert „Vive l'Empereur“. Unter solchen Klängen sollten die Deutschen zur Schlacht geführt werden. Welch' inhaltslosen und trivialen Melodien wurde dagegen die historische Weihe! Wo erklingen die Märsche von Beethoven und Schubert, die selbst, den Truppengattungen (Kavalleriemarsch) angepasst sind? Hätte dagegen ein Düppler Schanzenmarsch historisch werden dürfen? Die Völker können doch dem Trumpfe Beethoven nur Michelangelo und Shakespeare entgegensetzen. (Siehe auch Julius Fuchs: „Kritik der Tonwerke“). Man gebe nur dem Volke, was des Volkes ist, es wird von ihm dankbar erhalten werden.

Der Bürgermeister Dr. Reicke sagte hier bei der Begrüssung des musikalischen Kongresses (1906) im Reichstagsgebäude (Vorträge und Referate des Kongresses, S. 10): „Die vielen Tausende jugendlicher Sänger, die jahraus, jahrein durch unsere Hände gehen, sind ein wertvolles uns anvertrautes Gut, wir

wären mit Freuden bereit, da einzuwirken, wenn Sie uns hierzu helfen, uns die Wege angeben, und die Stadt Berlin wird Ihnen Dank wissen, wenn Sie in dieser Richtung mit uns gemeinsam arbeiten.“ Es finden sich nun aber in den Vorträgen und Referaten genannten Verbandes die widersprechendsten Ansichten über Schulgesang, doch kein Eingehen auf die zielbewusste Rede von Dr. Reicke. Auch die Ansicht wird nicht vertreten, dass der Schulgesang in erster Reihe nicht dazu da ist, um singen zu lernen, sondern um das Ohr zu öffnen, damit die Hochgefühle, die in dem Volksliede und in den Meisterwerken der Tonkunst meist noch begraben sind, für die Charakterbildung des Menschen ein Bollwerk gegen alles Niedere werden. Zudem wäre für das verständige Nachfühlen der Werke unserer Meister die musikalische Formenlehre nötiger als selbst Notenkenntnisse, die ja für das unmittelbare Nachfühlen ein Hindernis bilden. So werde der Zeichenunterricht auch nicht in erster Reihe gelehrt, um zeichnen zu lernen, sondern um das andere Eingangstor zum inneren Fühlen, das Auge, zu öffnen. Den Gefühlsgehalt der Hauptwerke der darstellenden Künste durch den Zeichenunterricht zum Bewusstsein zu erheben, wäre für das Leben ebenfalls wichtiger, als gerade Striche zeichnen zu können.

Mit den Künsten vereinige sich schliesslich die klassische Literatur, um der Jugend ideale Begleiter für das Leben zu werben, im Sinne der umfassenden Bedeutung des Wortes Musica, wie sie der Pädagogik der Alten vorgeschwebt hat.

Julius Fuchs



„Oberst Chabert“

Oper von H. W. von Waltershausen

Erstaufführung in der Kurfürstenoper in Berlin

Von H. W. Draber

Man ersieht aus dieser Oper zweierlei: erstens, was sich unsere heutigen jungen Komponisten unter musikalischer Dramatik vorstellen, und zweitens, was das Publikum haben will: recht handgreifliche, spannende Handlung — zu dreiviertel Verismo — und einen Batzen billiges Gemüt. Dieser Waltershausen ist ein so stark begabter junger Mann, dass man ihm fast weniger Instinkt für die Wirkung, dafür aber ein gut Teil mehr Sinn für Schönes, Edles, Vornehmes wünschen möchte, und vor allen Dingen Zurückhaltung, damit man seine Arbeiten noch mit dem Wort „künstlerisch“ bezeichnen kann.

Der Stoff ist eine glückliche Wahl. Er ist einer Erzählung Balzacs entnommen. Oberst Chabert gilt als in einer Schlacht gefallen und ist für tot erklärt. Seine junge Frau, die ihn nicht geliebt hat, heiratet den Grafen Ferraud. Chabert lebt aber und hat nach vielen entsetzlichen Qualen seine Heimat wieder erreicht. Keiner will ihm glauben, dass er Chabert sei; nur sein alter Korporal erkennt ihn wieder. Seine Frau erkennt ihn auch, verleugnet ihn aber. Der Rechtsanwalt Derville entreisst ihr durch einen Bluff — wie brutal ist dieser Moment im Textbuch gefasst! — das Geständnis des Empfangs eines Briefes von Chabert am Morgen ihres Hochzeitstages mit Ferraud. Als Chabert Ferraud über alles aufklärt, findet er wieder keinen Glauben. Darum soll die Gräfin beim Haupte ihrer Kinder schwören, dass sie vom Leben Chaberts nach jener Schlacht nichts gewusst hat. Hier wird die Frau aus ihrem Lügengewebe herausgerissen: sie verweigert den Eid. Ferraud verlässt sie. Dann folgt eine Art Erzählung der Gräfin, wie und warum alles so gekommen ist. Da wird sie ohne Frage sympathisch; denn die Gründe ihres Handelns, wenn sie auch gegen Gesetz und Gesellschaftsordnung verstossen, sind menschlich genug, um verstanden zu werden. Chabert will die Frau wieder haben. Da erklärt sie ihm, dass sie ihn nie geliebt hat. Nun wird Chabert, der bisher ausschliesslich auf sein gutes Recht gepocht hat, ebenfalls menschlich; sieht ein, dass er alle seine schweren Opfer umsonst gebracht hat, und erschiesst sich, nachdem er in einem Briefe versucht hat zu leugnen, dass er Chabert gewesen sei. Die Gräfin vergiftet sich an seiner Leiche. Hu, hu, hu!

Diese Handlung geht Schlag auf Schlag; jawohl, man fühlt die Sicherheit, mit der der Dichterkomponist bei jeder Wendung und Nuance die Wirkung auf das Publikum berechnet hat. Es ist beinahe Kientoppdramatik — evviva Sardou! Und ebenso steht es um die Musik. Es poltert und rumort im Orchester herum, gellt auf, murmelt in den tiefsten Bassinstrumenten, und ist deutlich — deutlich wie die grossen Genrebilder der Breslauer Kunsthalle. Eigentlich hat das Buch gar keine Musik nötig. Die paar Stellen, wo es wirklich musikalische Ausdeutung gebrauchen kann, würde kein Laie als der Komposition besonders bedürftig empfinden. Waltershausen hat als Musiker noch gar keine persönliche Note, dafür aber viele Noten von Puccini, Strauss und Wagner, ohne auch nur bei der ausgiebigen Benutzung von deren Mitteln annähernd ihre Qualitäten zu erreichen. Aber, wie schon gesagt, er besitzt den Instinkt, der ihn schnurgerade auf das Dramatische zuführt. Er weiss ganz genau, was wirkt, und wie er es anfangen muss, um spannend zu bleiben. Nehmen wir an, dass mit dieser Oper ein Begabter seine erste rauhe Haut abgelegt hat, und wünschen wir ihm, dass er keine zweite, ebenso rauhe wieder bekommen möge. Recht viel Verfeinerungen aller Empfindungen und des Ausdrucks sind unbedingt nötig, wenn Waltershausen in Zukunft Werke bringen will, die mit wirklich künstlerischen Mitteln geschaffen sind. Nur der vornehme Künstler erzieht das Publikum, und wenn Waltershausen einsieht, wodurch seine Oper so unmittelbar eingeschlagen hat, so sollte er sofort den festen Entschluss fassen, auf dem mit „Oberst Chabert“ betretenen Wege nicht weiter zu gehen, denn der führt nicht nach Walhalla.

Um die Aufführung machten sich sehr verdient: Frau Gura-Hummel (Gräfin), v. Zawilowski (Chabert), Merkel (Ferraud), Begemann (Derville), Pacyna (Korporal). Kapellmeister Meyrowitz dirigierte mit der ihm eigenen vornehmen und dennoch treffsicheren Weise.

Rundschau

Oper

Cassel

Das hiesige Königliche Theater hatte Anfang dieses Jahres einen schweren Verlust zu beklagen durch das Hinscheiden der ersten dramatischen Sängerin Frau V. Urff-Berny, die in der Blüte ihrer Jahre einem schweren inneren Leiden erlag. Die Künstlerin gehörte dem Casseler Hoftheater mehrere Jahre als tüchtige Kraft an und bot insbesondere in Wagner-Rollen (Brünnhilde, Isolde) Glanzleistungen. Als Ersatz hat unser Königliches Kunstinstitut Frl. Daniela bis zum Schluss der jetzigen Spielzeit gewonnen. Diese in musikalischer wie darstellerischer Hinsicht routinierte Bühnenkünstlerin hat sich hier schon in verschiedenen grösseren Rollen bestens bewährt, u. a. als „Tosca“ und „Marschallin“ in den Opern „Tosca“ von Puccini und „Der Rosenkavalier“, die hier beide vor kurzem zum ersten Male über die Bühne gingen. Als „Tosca“ gastierte hier Ende März auch die Königl. sächsische Kammersängerin Frau Eva Plaschke-v. d. Osten aus Dresden mit glänzendem Erfolge. Ihre jüngere Schwester Frl. M. v. d. Osten, die seit 2 Jahren dem hiesigen Königl. Theater als jugendlich-dramatische Sängerin angehört, bot als „Octavian“ im „Rosenkavalier“ darstellerisch und gesanglich eine hervorragende Leistung. Die überaus schwierige und anstrengende Rolle des „Baron v. Lerchenau“ vertrat das langjährige Mitglied unserer Bühne Herr Bartraan recht charakteristisch. Der „Rosenkavalier“ ist von Herrn Kapellmeister Prof. Dr. Beier höchst sorgfältig einstudiert und von Herrn Oberregisseur Hertzer nach dem Vorbilde des Berliner Hoftheaters inszeniert worden. Ausstattung und Kostümierung sind in dieser Stauss'schen Oper hier überaus prunkvoll, wie überhaupt unser Hoftheater in dieser Hinsicht mit an erster Stelle steht. Neueinstudiert ging Ende März noch die Verdische Oper „La Traviata“ in Szene. Für die „Violetta“ dieser Oper besitzen wir hier jetzt in Frl. Gates eine vorzügliche Koloratursängerin.

Prof. Dr. Hoebel

Hannover

Am 16. April fanden in der kgl. Oper die Ur- und Erstaufführungen von drei einaktigen Opern statt. Die Uraufführung betraf den „Schelmenstreich“ — so der Untertitel — „Der Nachtwächter“ von Meyer-Stolzenau, einem hier lebenden Komponisten. Der nach der bekannten Körnerschen Posse von Strahl bearbeitete Text hält sich leider nur an das Gerippe der Körnerschen Handlung, behängt dieses mit einigen Opernfähnchen, lässt aber den gemütvollen Humor des Urtextes

fast gänzlich fallen. Meyer-Stolzenaus Musik ist melodiös und populär gehalten, bewegt sich teils im Stil Lortzingscher Gemütlichkeit, teils in demjenigen der älteren Operette, dem er die fast ununterbrochenen Walzer- und Ländlerrhythmen entlehnt. Die Solopartien waren besetzt mit Fräulein Cassel und den Herren Bodmer (Schwalbe), Battisti und Fleischer. Die Ausstattung war stilvoll und hübsch.

Voran ging Paërs Oper „Der Herr Kapellmeister" in der Neubearbeitung von Brennert und Kleefeld. Der sehr geschickt zusammengezogene, ursprünglich zwei Akte umfassende Text behandelt die Ängste und Nöte des um die Aufführung seiner Oper „Kleopatra" besorgten Kapellmeisters Barnala und das unvermutete Sichwiederfinden des Liebespaares Hector und Madeleine und spielt in Mailand zur Zeit der napoleonischen Kriege. Paërs' Musik ist frisch und melodiös, gemahnt teils an Mozart, teils an die neapolitanische Schule mit ihren vielen Koloraturen und gipfelt in der ungemein charakteristischen und humoristischen Arie Barnalos: „Hinan zum Glück". Fleischer als Barnalo war unübertrefflich in Gesang und Spiel, Frau Kernic war eine reizende Diana und sang ihre Koloraturen mit prächtigem Geschick, die Herren Hummelsheim und Paul als französische Soldaten boten gute Leistungen, wurden aber von Herrn Seydel als Nicolo an Humor und Laune übertroffen.

Das wertvollste Werk des Abends aber war entschieden Max Wolffs musikalische Komödie: „Das heisse Eisen", das in Leipzig und Frankfurt schon häufiger gegeben worden ist. Frau Kernic und Herr Paul als einander misstrauende und sich schliesslich versöhnende Ehegatten stellten köstliche Typen hin, und auch Frau Hammerstein als Unfrieden stiftende Base war gut am Platze. Die Inszenierung traf den Stil der mittelalterlichen Wohnung mit grosser Naturtreue. Die musikalische Leitung aller drei Opern lag in Herrn Kapellmeister Weigmanns Händen, der sie mit Umsicht und Energie ausführte.

L. Wuthmann

Leipzig

Die Uraufführung des zweiaktigen Musikdramas „Ninon de Lenclos" hatte aufmunternden Erfolg und erweckte Hoffnungen für den bisher ganz unbekannten italienischen Komponisten Michele Eulambio. Allerdings hatte er sich im Texte geirrt. Denn das (vor etwa sieben Jahren herausgekommene und aufgeführte) Drama von Ernst Hardt bedarf, ebensowenig wie Wildes „Salome", einer musikalischen Untermalung, ja es leidet darunter, verliert bei gewissen Rezitativstellen seinen eigenen Reiz. Aber abgesehen von solch grundsätzlichem Irrtum, verstand es der junge Italiener, der seine Studien in Leipzig gemacht hat, auf sich eindringlich aufmerksam zu machen. Mit einem gewissen deutschen Einschlag gibt er sich im Stile Puccinis und ist ziemlich unbesorgt um Reminiszenzen und Banalitäten. Aber sein Hauptverdienst besteht in einer heutzutage besonders bemerkenswerten Unaufdringlichkeit: sein Verismus krankt nicht an Brutalität. Seine Rezitative, besonders in der Partie Vicomte de Villiers, sind so unverdorben naiv, dass sie die Grenze vom Erhabenen zum Lächerlichen streifen. Beweiskräftig für sein Talent ist vor allem die geklärte Behandlung des Orchesters. In der Hauptsache besteht hier eine grosse Hoffnung für die lyrische Oper, während das durchkomponierte Drama nur als Versuchsobjekt bewertet werden kann. Die von den Herren Dr. Lert (Regie) und Kapellmeister Pollak geleitete Aufführung mit Frl. Bartsch und Herrn Schroth in den Hauptrollen fand verdiente Anerkennung.

F. B.

Strassburg i. Els.

Aus unserem dieswinterlichen Opernbetrieb ist wenig Interessantes zu berichten, man behalf sich meistens mit dem eisernen Bestand der bekannten Repertoiropern; erwähnenswert ist aber ein kurzes Gastspiel Fritz Vogelstroms, der demnächst einen beneidenswerten Besitz der Dresdner Hofoper bilden wird, der in seinem „Lohengrin", in seinem „Turiddu" (Cavalleria) und „Canio" (Bajazzo) endlich einmal eine wohlige, ungewöhnlich schöne und tadellos manierfreie Tenorstimme zu einer Ohrenweide gestaltete. Als „Rigoletto" wirkte der russische Bariton Baclanoff gesanglich und darstellerisch überwältigend. Eine wertvolle Ausgrabung war die Neueinstudierung der reizenden melodischen Märchenoper „Si j'était roi" (König für einen Tag) von Adolphe Adam, bei der man sich harmlos aber doch köstlich amüsieren durfte. Nach fast zweijährigem Bühnendasein ist nun auch bei uns Strauss' „Rosenkavalier" angelangt; in vortrefflicher, durchaus stilechter Ausstattung und musikalisch lobenswerter Verfassung gegeben, war dieselbe Wahrnehmung zu machen wie überall: sensationelles, aber schnell wieder abflauendes Interesse! (In Dresden und Leipzig jedenfalls nicht. Die Red.). In den Hauptrollen brillierten Frau Mahlendorf (Marschallin), Frl. Croissant (Octavian), Herr Eissiak (Ochs von Lerchenau). Die szenische Leitung hatte Herr Morny, während die musikalische Leitung Hans Pfitzner führte. Die sich zu Ende neigende Saison brachte dieser Tage noch Marschners wohl schon überall ad acta gelegte historisch-romantische Oper „Templer und Jüdin" in neuer Bearbeitung von Hans Pfitzner (Klavierauszug bei Max Brockhaus, Leipzig). Pfitzner hat sich mit dieser Arbeit ein grosses Verdienst erworben, denn es ist ihm gelungen, durch seine Umarbeitung Ordnung in die verworrene und undramatische (dem Walter Scottschen Roman „Ivanhoe" entnommene) Handlung hineinzubringen, indem er unter Beibehaltung alles Brauchbaren Entbehrliches und Unwahrscheinliches über Bord warf, die eingestreuten Lieder, die die Handlung aufhielten, an eine andere, passende Stelle versetzte, mit wohltätigen Strichen die Chorgesänge auf ein verträgliches Mass reduzierte, auch die Szenenfolge in logische Übereinstimmung brachte. Freilich hätte noch die Gerichtsszene eine Verkürzung erleiden dürfen, denn die Aufführung dauerte noch immer 3 $^{3}/_{4}$ Stunden und wirkte trotz aller nun wieder eindringlich zutage getretenen Schönheiten der melodischen und selbst bei hochdramatischen Momenten nicht ohrenquälenden, von „modernen" orchestralen Exzessen gänzlich freien Musik am Ende doch noch etwas ermüdend. Wenn nicht alles trügt, hat Pfitzner mit seiner Bearbeitung den „Templer und die Jüdin" der deutschen Bühne wiedergewonnen. Aus unserer Aufführung sei der vortrefflich gesungene und gespielte „Templer Guilbert" des Herrn von Manoff, der „Bruder Tuck" des Herrn Wissiak und der „Narr Wamba" des Herrn Dornbusch rühmend verzeichnet. Die szenische und kostümliche Ausstattung war jedes Lobes wert. Die Bühnenregie und musikalische Leitung, in der Hand Hans Pfitzners vereinigt, liessen kaum etwas zu wünschen übrig.

Stanisl. Schlesinger

Konzerte

Berlin

In der Philharmonie veranstaltete am 15. April Herr Edwin Lindner ein Konzert, um seine Qualitäten als Orchesterleiter zu beweisen. An der Spitze unserer Philharmoniker dirigierte er Brahms' vierte Sinfonie und Rhapsodie für Männerchor und Altsolo (Frau Ottilie Metzger), das Meistersinger-Vorspiel und die Ouvertüre „Romeo und Juliette" von Tschaikowsky. Ich hörte nur die Brahms'schen Werke. Aus ihrem Vortrag liess sich erkennen, dass Herr Lindner ein guter Musiker und gewandter Dirigent ist, der seinen aus einem gesunden musikalischen Empfinden erwachsenen Intentionen nach jeder Richtung hin Geltung zu verschaffen weiss. Die einzelnen Sätze der Sinfonie gelangen allerdings nicht alle in gleichem Maße; der erste büsste an seiner Wirkung etwas ein infolge der Gewohnheit des Dirigenten, die wuchtigsten Stellen im Tempo etwas etwas zurückzuhalten und im Vortrag des Andante hätte manches noch wärmer und innerlicher im Ausdruck sein können.

Der russische Pianist Boris Kamtschakoff spielte an seinem Klavierabend im Blüthnersaal ältere Werke von Schubert, Chopin und Rubinstein, neuere von Lindow und Scriabin. Er hat eine virtuose und elegante Technik, die ihn namentlich für moderne Klaviermusik geeignet erscheinen lässt; er entwickelt auch Geschmack und Verständnis im Vortrag.

Einen freundlichen Erfolg hatte die Sängerin Käthe Aulich mit ihrem Liederabend im Bechsteinsaal. Ihre Stimme, ein weicher klangvoller Sopran, ist nicht gross, aber gut geschult. Den Vortrag weiss die Sängerin musikalisch geschmackvoll und innerlich belebt zu gestalten.

Nicht das gleiche Urteil lässt sich über die Vorträge des Baritonisten William A. G. Zeiffi fällen. Sein Bariton, der in der Höhe allerdings noch nicht ausgiebig ist, klingt sympathisch an; gegen die Intonation ist im ganzen nichts einzuwenden, auch nichts gegen die Deutlichkeit der Aussprache, aber im Vortrag offenbarte sich eine Kühle und Gleichgültigkeit des Sängers gegenüber dem poetischen Inhalt der Gedichte, dass beim Zuhörer auch nicht die geringste Teilnahme erweckt wurde.

Von dem letzten Konzert des jungen amerikanischen Geigers Eddy Brown war es mir einer andern Verpflichtung wegen nur möglich den Mittelteil zu hören. Was der junge Künstler, der von Herrn Otto Bake trefflich begleitet wurde, in Bruchs G moll-Konzert gab, imponierte weniger durch bis ins Kleinste

ausgefeilte Details, als vielmehr durch den grossen fortreissenden Zug, der durch das Ganze ging. Und das ist wertvoller als alle noch so sorgsam bereitete Kleinkunst.

Wenig erfreuliches lässt sich über die Mezzosopranistin Elsa Weffing sagen, die sich mit einem Liederabend in der Singakademie vorstellte. Ihr ist gesanglicher Instinkt und eine gewisse Vortragsbegabung nicht abzusprechen; aber ihrem Mezzosopran fehlt es an Ausdrucksenergie und der erforderlichen Ausgeglichenheit. In der Höhe klingt die Stimme gepresst und die Aussprache lässt viel zu wünschen übrig.

Adolf Schultze

Frau von Raatz-Brockmann muss von ihrem Gatten noch sehr viel lernen, bevor ihre Sangeskunst eine ihren schönen Stimmmitteln entsprechende sein wird. Von den aus dem 17. bis Mitte des 18. Jahrhunderts stammenden Gesängen gelang Rezitativ und Aria „Qual mai fatale" von d'Astorga am besten. Für Scarlatti fehlte die Beweglichkeit der Stimme. Julius von Raatz-Brockmanns schönes Organ schwelgte in den vier ernsten Gesängen von Brahms, ein Zuviel im Ausdruck jedoch gefährdet die klassische Grösse dieser biblischen Vertonungen.

Nicht reich an künstlerischer Ausbeute verlief ein Konzert am 17. April im Harmonium-Saal. Der tiefe Alt von Joyce Douglas steht auch nicht in einem Ton ruhig, vorläufig ist, von ihrer deutschen Aussprache überhaupt zu schweigen, ihre Gesangstechnik nicht konzertreif. Auch Harriet Thiele muss der Kultur ihrer umfangreichen Mezzo-Sopranstimme grosse Aufmerksamkeit zuwenden; einer so stark gutturalen Tongebung hält kein Organ auf die Dauer stand. Marie Bergwein, welche umsichtig begleitete, brachte durch einige Klaviervorträge eine willkommene Abwechslung in diesen Sängerkrieg.

K. Schurzmann

Magdeburg

Die Monate Dezember und Januar, über die ich heute zu berichten habe, schliessen die Zeit der musikalischen Ebbe in sich, die alljährlich als eine wohltätige Wirkung des auch auf diesem Gebiete gnadenreichen Weihnachtsfestes zu konstatieren ist. Und so ist denn die Zahl der musikalischen Grosstaten, die wir heute zu verzeichnen haben, relativ bescheiden. Ein erstes Gedenken gebührt unter ihnen dem dritten Konzert des Kaufmännischen Vereins vom 2. Dezember 1911, das von Musikdirektor Krug-Waldsee geleitet sich des ausgezeichneten Geigers Carl Flesch als Solisten zu erfreuen hatte. Das durchaus klassisch gehaltene Programm brachte als Hauptorchesternummer Schuberts Sinfonie No. 7 in C dur, die ebenso wie Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 1 und die Mozartsche Zauberflöten-Ouvertüre eine treffliche Wiedergabe erfuhr. Den grössten Genuss bot die Aufführung des Bachschen Konzertes für Violine und Orchester in E dur, in dessen Solopart sich Carl Flesch aufs neue als ein Meister von vollendeter Technik und — was seltener ist — unübertroffener geistiger Abgeklärtheit zeigte, Vorzüge, die durch die Ausführung der kleineren Solostücke von A. Lotti, I. M. Leclair und G. Pugnani-Kreisler voll bestätigt wurden. Ausschliesslich dem grössten unserer Klassiker gewidmet war der Beethovenabend des städtischen Orchesters (Stadttheaterkonzert) vom 13. Dezember. Besonderes Interesse gewann er durch die Aufführung der neuentdeckten, sogenannten Jenaer Sinfonie in C dur, die nicht ohne schwerwiegende Gründe als ein Jugendwerk des späteren Meisters angesehen wird. Als wichtigstes inneres Argument für die Echtheit der liebenswürdigen Komposition kann wohl eine gewisse allerdings nur leise vernehmbare Inkongruenz zwischen der ganz im Haydnschen Stil sich bewegenden Form und dem Inhalt angesehen werden, der, so sehr er auf den ersten Blick dem Geiste des unverkennbaren Vorbildes zu entsprechen scheint, doch schon gewisse Ansätze zu einem Hinausströmen in eine grössere, reichere Welt des Innenlebens zu verraten scheint. Wie weit diese keimhaften Ansätze allerdings noch von der späteren Entfaltung entfernt sind, bewies mit schlagender Deutlichkeit die das Konzert beschliessende Eroica. Zwischen den genannten Werken durften wir uns an der ungemein liebenswürdigen sympathischen Kunst der Pianistin Frieda Kwast-Hodapp erfreuen: das Klavierkonzert in C moll spielte sie mit einer bei allem Temperament dem weiblichen Charakter nichts vergebenden Feinheit, mit einer Schönheit und Modulationsfähigkeit des Anschlags, die mich — ohne Nachfolgerschaften konstruieren zu wollen — an eine der feinsten Meisterinnen ihres Instrumentes, Clotilde Kleeberg, erinnerten. Entzückend war auch trotz zweier kleiner Fehlgriffe ihr in schwindelndem Tempo gespieltes G dur-Rondo (die Wut über den verlorenen Groschen), während die C moll-Variationen hier und da vielleicht eine leichte Meinungsverschiedenheit zugelassen hätten. Trotzdem: eine Künstlerin von seltener Feinheit und Begabung, die man stets wieder mit Freuden im Konzertsaal begrüssen wird. Um die Reihe der Orchesterkonzerte fortzusetzen, wenden wir uns sogleich zu dem vierten Konzert des Kaufmännischen Vereins vom 6. Januar, für das man Fritz Steinbach als Dirigenten gewonnen hatte. Der Abend brachte wieder die „drei grossen B" zu Ehren: Bach, Beethoven, Brahms. Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 3 in G dur — von Steinbach eingerichtet — bezauberte von neuem durch die unglaubliche Frische und den unerschöpflichen Erfindungsreichtum des ersten der „drei Gewaltigen". Wie hier zeigte sich Steinbachs feine Kunst subtilster Ausarbeitung auch in der Brahmsschen E moll-Sinfonie und besonders in der dritten Leonoren-Ouvertüre. Ob die Temponahme nicht hier und da in Brahms' vierter eine kleine Auffrischung vertragen hätte, möchte ich dahingestellt sein lassen. Den stärksten Eindruck hinterliess die Aufführung der Rhapsodie op. 53 von Brahms, zu der der Lehrergesangverein in dankenswerter Weise seine Kräfte zur Verfügung gestellt hatte. Als Solistin wusste Frl. Charlotte Dahmen aus Cöln die wundervolle Altpartie mit hervorragender klanglicher Schönheit und tiefster Empfindung auszugestalten. In ihren Sololiedern konnte ich mich mit der Auffassung und Temponahme nicht immer einverstanden erklären. — Von weiteren Veranstaltungen sollen hier der fünfte und siebente Kammermusikabend Erwähnung finden. Den sechsten konnte ich leider nicht besuchen. Der erstere, wiederum ausschliesslich Beethoven gewidmet, brachte neben dem Streichquartett in op. 59 Nr. 2 die beiden Klaviersonaten op. 27 Nr. 2 (Cis moll) und op. 53 (C dur) und einige Lieder. Der bereits früher erwähnte junge Berliner Pianist Edmund Schmid hatte keinen guten Tag, sein technisch feines Spiel war von einer Unruhe beherrscht, die ihn gelegentlich fast an den Rand der Entgleisung brachte. Der Jenaer Tenorist Fritz Hilsdorf zeigte sympathische stimmliche Mittel und geschmackvollen Vortrag. Interessanter war der Abend des 29. Januar, der neben Bach, Schumann und Jensen Friedrich den Grossen brachte. Während Schumanns Streichquartett in A dur (op. 41 Nr. 3) trotz des Beifalls der musikalischen Stammgäste unter ganz entschiedener Reinheitsbedürftigkeit litt, bereitete die Bachsche Sonate in C moll für Flöte, Violine und Klavier (die Herren Kramer, Konzertmeister Koch und Prof. Kauffmann) aus dem „musikalischen Opfer" in der Bearbeitung von Robert Franz hohen künstlerischen Genuss. Herr Felix Reuter aus Berlin bewies mit einem selten gehörten Rezitativ und Arie aus der Kantate „Der zufriedengestellte Äolus" von Bach einerseits hervorragende gesangliche Qualitäten und vortreffliche Ausbildung, andererseits das entschiedene Vorhandensein der humoristischen Ader bei dem Schöpfer der Mathäuspassion. Anstatt der folgenden drei Lieder von Jensen aus Scheffels „Gaudeamus", die vor allem zeigen, wie wenig Verständnis der sentimentale Jensen Scheffels burschikos-weinfröhlicher Poesie entgegenbrachte, hätten wir von dem Sänger lieber Gaben gehört, die sich dank bleibenderen Wertes besser in den Rahmen eines ernsten Kammermusikabends eingefügt hätten. Um auch der patriotischen Jubiläumsfreudigkeit zu ihrem Rechte zu verhelfen, hatte man ein Grave aus dem Flötenkonzert in C dur Friedrichs des Grossen aus der Ruhe des ewigen Schlafes auferweckt. Dass es von fraglosem Talent und aufrichtigem Streben zeugt, soll unumwunden zugestanden werden; nichtsdestoweniger fürchten wir, dass es trotz dieser Unterbrechung seinen mehr als hundertjährigen Schlaf in Zukunft ungestört fortsetzen werde.

Eine dankenswerte Neuerung ist zu verzeichnen mit der Gründung eines als Brahmsquartett bezeichneten gemischten Gesangsquartetts der Damen Elisabeth Müller-Fuchs und Elisabeth Hoffmann und der Herren Karl Aulich und Emil Bünger, das am 31. Januar sein erstes Konzert mit Werken von Mozart, Bortniansky, Morley, Södermann, Schubert, Kücken und vor allem Brahms gab. Wenn schon der Zusammenklang der Stimmen noch nicht vollkommen genannt werden kann, auch auf die Klippen des Detonierens mit peinlicher Sorgfalt geachtet werden sollte, so sind doch die durchaus ernsten künstlerischen Bestrebungen des Quartetts, die in dem nach feinen Gesichtspunkten zusammengestellten Programm sowie in der zumeist wohlgelungenen Ausführung zum Ausdruck kamen, in hohem Masse anerkennenswert. Für gediegene Abwechslung sorgte die jugendliche Berliner Geigerin Lotte Ackers, die mit dem Bruchschen Violinkonzert und Wieniawskis Faust-Fantasie Proben reifen Könnens und temperamentvoller Auffassung ablegte. — Aus den von Musikdirektor Krug-Waldsee

trefflich geleiteten populären Konzerten seien als besonders erwähnenswert drei Sätze aus der Suite „Impressions d'Italie" von Gustave Charpentier angeführt, die von einer erstaunlichen orchestralen Schilderungsfähigkeit zeugen, sowie ein gelungener Rheinischer Reigentanz von Karl Pottgiesser und eine interessante Serenade (op. 30) von Max Marschalk. Nicht minder verdienstlich war die Aufführung der ungemein lebensvollen „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare" von Paul Scheinpflug und die zwar den Anfänger verratende aber vielversprechende Komposition „Ikarus" für Orchester und Baritonsolo von Fritz Brandt. Solistisch traten mit Erfolg hervor Frl. Elisabeth Hoffmann, die sich über eine tadellos gebildete Altstimme und guten Geschmack auswies, sowie die Herren Hans Fischbeck (Bariton) und Wilhelm Lindecke (Violoncello).

Dr. W. Haeser

Osnabrück

Unser Musikverein eröffnete die diesjährige Saison verheissungsvoll mit einem Konzert rein instrumentalen Charakters. Beethovens 4. Sinfonie wurde unter Karl Hasses schwungvoller Leitung exakt zum Vortrag gebracht. Der weitere Teil des Konzerts galt dem Andenken Franz Liszts und bot daher nur Werke dieses Meisters. Joseph Pembaur spielte das Adur-Konzert (No. 2). Es war ein hoher Genuss, dem Spieler zu lauschen und zu staunen über die unfehlbar sichere Technik, die aber bei alledem den Strom inneren Empfindens nicht vermissen liess. Besondern Eindruck erregte er noch mit „Chantique d'amour" und vorzüglich mit der 13. Rhapsodie, so dass sich ein Beifallssturm erhob, der den Künstler veranlasste, noch eine wahre Musikperle, die Konzertetüde „Waldesrauschen", zuzugeben. Das war etwas, was man nicht oft zu hören bekommt und legte den Wunsch nahe, den vortrefflichen Künstler öfter zu hören. Das Orchester spielte ferner noch die sinfonische Dichtung „Hamlet", die wegen ihres nicht sonderlich grossen Inhalts wenig ansprach. — Nicht unerwähnt will ich lassen das erste Konzert des Lehrergesangvereins, das sich eines starken künstlerischen Erfolges zu erfreuen hatte. Neben einigen Volksliedern aus dem Kaiserliederbuche und Liedern von d'Albert waren es namentlich die zwei grösseren schwierigen Chöre, die wilde Jagd von Buck und Pharao von Berger, die der Verein mit bestem Gelingen bot. Als Solistin hatte der Verein Frau Neugebauer-Ravoth aus Altona gewonnen, die mit ihrem sympathischen Sopran Lieder von Schubert, d'Albert u. a. vortrug. — Auch der beiden letzten Kirchenkonzerte in St. Katharinen und St. Marien, die die herrlichsten Orgelwerke besitzen, muss ich Erwähnung tun. Organist R. Prentzler, der in den letzten Jahren die Pflege und Vorführung Bachscher Kantaten in löblichen Angriff genommen hat, bot in seinem letzten Konzert die beiden herrlichen Kantaten: „Der Herr ist mein Hirt" und „Ein feste Burg ist unser Gott". Händels Gmoll-Konzert für Orgel und Orchester eröffnete das Konzert. — P. Oeser gab in seinem Konzert eine Liszt-Gedenkfeier, bei welcher die Fuge über B-A-C-H und die Evocation à la Chapelle Sixtine von Liszt starken Eindruck machten. — Ein von Karl Hasse im Verein mit Konzertmeister Slyver veranstalteter Sonatenabend bot uns die Sonaten für Geige und Klavier: Bdur von Mozart (K. V. No. 454), Gdur von Beethoven op. 30 No. 3 und Adur von Brahms op. 100, in temperamentvollem Vortrage.

Hoffmeister

Wien

Nachdem F. Weingartner in dem ganzen Zyklus der von ihm geleiteten acht „ordentlichen" Philharmonischen Konzerte unbegreiflicher Weise den grossen Namen Bruckner völlig unvertreten gelassen hatte, fühlte er sich schliesslich doch verpflichtet, das arge Versäumnis gut zu machen, indem er des Meisters erhabenen Schwanengesang, seine wunderbare „Neunte" zur ersten und Hauptprogrammnummer des am 31. März veranstalteten ausserordentlichen, sogenannten „Nicolai"-Konzertes der Philharmoniker bestimmte. Aber sein Herz schien auch bei dieser Interpretation nicht recht dabei, sonst hätte er unmöglich das Tempo der beiden ersten Sätze, besonders des titanenhaft dämonischen Scherzos, das doch merklich langsamer genommen werden muss, als das so himmlisch leicht dahinfliegende, ätherische Trio, gar so verhetzen können. Freilich ersetzte hier zum Teil die fabelhafte Virtuosität des Orchesters und seine unverkennbare Lust und Liebe zur Sache, was dem Dirigenten an Begeisterung für sie abging, daher denn doch gerade das Scherzo — vielleicht das genialste, das seit Beethoven geschrieben wurde — einen Sturm des Entzückens erregte, sich die Musiker von ihren Plätzen erheben mussten und man beinahe eine Wiederholung erzwungen hätte, worauf Weingartner wohlweislich nicht einging. Einigermassen versöhnend wirkte es, dass wenigstens der verklärte Schluss des mit dem Herzblut des Tondichters geschriebenen Adagios (dessen berückende Melodik freilich F. Löwe noch ganz anders zu uns sprechen lässt!), ideal schön herausgebracht wurde. Ich gestehe, dass ich mich von diesem edelsten „Abschied vom Leben", wie er ergreifender in Tönen gar nicht ausgesprochen werden konnte, neuerdings so bewegt fühlte, dass es mir unmöglich schien, weiterhin auch nur eine Note anderer Musik in der rechten, empfänglichen Stimmung anzuhören. Ich verzichtete daher lieber auf die zweite Hälfte des Konzertes, obwohl da noch zwei meiner Lieblingskompositionen: Beethovens Gdur-Konzert (überdies mit einem berufensten Solointerpreten: Eugen d'Albert) und Brahms' „Akademische Festouvertüre" auf dem Programm standen. Nach verlässlichen Berichten soll übrigens alles ganz nach Wunsch gegangen sein und d'Albert so schön und stilvoll gespielt haben, wie nur jemals in den unvergesslichen Glanztagen seiner ausübenden Künstlerschaft, der er leider zugunsten seiner ihn immer mehr in Anspruch nehmenden produktiven Tätigkeit als Bühnenkomponist schon seit Jahren fast völlig entsagte. Dass Weingartner als Dirigent des Nicolai-Konzertes von seinen vollzählig erschienenen Getreuen wieder überschwenglich gefeiert wurde, versteht sich von selbst, und für die glänzende Herausarbeitung der dankbaren Schlussnummer — eben der „Akademischen Festouvertüre" von Brahms — hat er es gewiss verdient.

Ein überaus zahlreiches, andachtsvoll lauschendes Publikum hatte natürlich wieder die Aufführung von J. S. Bachs Hoher Messe (Hmoll) im ausserordentlichen Gesellschaftskonzert am Kardienstag (2. April) herangezogen. Und der Eindruck war auch der gewohnte erhebende, besonders in den grossen Chorsteigerungen überwältigende, zumal da hierfür Konzertdirektor Schalk den Singverein, begleitet vom Konzertvereinsorchester, sorgfältigst einstudiert hatte und das Ganze mit gewohnter Umsicht und Energie dirigierte. Auch die schwierigen Soli befanden sich in bestbewährten Händen, nur schien es, als ob die sonst dieser Art religiös-erhabener Musik vorzüglich wahlverwandten Künstlerpaare — Felix und Clara Senius und Dr. Felix und Adrienne v. Kraus — etwas weniger gut disponiert gewesen wären als bei früheren Aufführungen des unsterblichen Riesenwerkes in Wien. Prof. Rud. Dittrich an der Orgel und zwei erstklassige Künstler des Konzertvereines, die Herren K. Berla und W. Valkenier als Interpreten der wichtigen Violin- bezüglich Hornsoli boten wie immer ihr bestes und ein besonderes Ehrenkränzlein hätte der Solotrompeter Georg Stellwagen verdient, der aber nicht dem Konzertvereins-, sondern dem Nedbalschen Tonkünstler-Orchester angehört, und in schneidig virtuoser, zugleich immer geschmackvoller Behandlung seines Instrumentes bei uns kaum seinesgleichen hat.

Über die Wiener Erstaufführung des Elgarschen Oratoriums „Die zwölf Apostel" durch den Sängerbund „Dreizehnlinden" am Palmsonntag Abends kann ich leider nicht berichten, da man versäumt hatte, mir rechtzeitig Karten zugehen zu lassen.

Prof. Dr. Th. Helm

Zürich

In einem der Kammerkonzerte, einer neuen neben den eigentlichen Kammermusikabenden einhergehenden Veranstaltung unserer unermüdlichen Konzertdirektion und seiner Trabanten zeigten sich die beiden vorzüglichen ersten Kapellmeister von Zürich und Basel, Volkmar Andreae und Hermann Suter als feine Interpretatoren der Klaviermusik von Mozart, Brahms und Schubert. Sie spielten mit Orchesterbegleitung das Esdur-Konzert für zwei Klaviere von Mozart und vierhändig die Fantasie in Fmoll von Schubert und zwei Märsche desselben Komponisten. Dazwischen hörten wir vom kleinen Orchester die Serenade in Adur von J. Brahms. Die aus dem Rahmen der gewöhnlichen Konzerte heraustretende Aufführung wurde lebhaft begrüsst und den Ausführenden starker Beifall gezollt. Das Orchester wurde in altbewährter Weise von Friedrich Hegar dirigiert.

Die vier letzten Abonnementskonzerte brachten mancherlei Genüsse. Im siebenten, eingerahmt durch die herrlichen Klänge der Zauberflöte-Ouvertüre und den bizarren Straußschen „Don Quixote", trat der Violinist Prof. Felix Berber aus Genf auf und brachte zum gediegenen Vortrag das Violinkonzert Hmoll von Fritz Kauffmann und das herrliche Violinkonzert in Ddur von Mozart. Im achten Konzert hatten wir

den Genuss einer Uraufführung, einer Dichtung für Orchester von Walter Lampe, eines Werkes voll sprühenden Geistes und Schönheit, das sich warmen Beifalls erfreute, der dem Dirigenten und dem anwesenden Komponisten gespendet wurde. Als Solisten des Abends begrüssten wir den Pianisten Rudolf Ganz aus Berlin, Bürger von Zürich, der, soeben von einer Konzerttournee aus Amerika zurückgekehrt, das Klavierkonzert No. 1 von Beethoven in tadelloser Weise wiedergab und Solostücke von Liszt-Chopin: „Mädchens Wunsch“, Nocturne und den Lisztschen Rakoczy-Marsch mit brillanter Technik produzierte. Solistin des neunten Konzertes war eine Sängerin aus Brüssel, die Sopranistin Marg. Rollet, die mit ihrer sympathischen, nicht gerade sehr starken Stimme, doch gutem Ausdruck französische Lieder von Gabriel Faure und Duparc mit Orchesterbegleitung, und, von Fritz Niggli musterhaft auf dem Klavier begleitet, einige Lieder, zum Teil reizender Art, von Chausson, Chabrier, Saint-Saëns und Debussy sang. Zu Beginn des Konzerts hörten wir in liebevoller Wiedergabe einen Haydn, die 9. Sinfonie in Cmoll, ferner die an musikalisch feinen Stellen reiche Suite aus Peer Gynt No. 1 von Grieg und schliesslich brachte das Orchester in vollendeter Weise die schöne Carnevalsouvertüre von Dvořák. Das durch die zweite Sinfonie von Beethoven eingeleitete zehnte Konzert erfreute sich eines ganz vorzüglichen Solisten. Percy Grainger aus London, ein junger Australier, rief durch sein edles Klavierspiel allgemeines Entzücken hervor, besonders wurde sein wunderbarer seelenvoller Vortrag bewundert beim Vortrag des Klavierkonzerts in Bmoll von Tschaikowsky und bei den Solostücken von Grieg, von Schumann und Polonaise in Asdur von Chopin. Auf schönste Weise klang die Serie der Abonnementskonzerte aus mit der schwungvollen Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre.

Dr. Spöndly

Noten am Rande

Ein unbekanntes Bildnis Beethovens. Kürzlich sind in Baden bei Wien vier Schattenrisse entdeckt worden, die ein Zeichner Anton v. Aue im Juli 1824 in Baden anfertigte. Es sind dies die Bildnisse Beethovens, seines Freundes Stephan v. Breuning, dessen Frau Konstanze v. Breuning und des Wiener Komponisten und Verlegers Beethovens Tobias Haslinger. Beethovens Gesichtszüge sind wohl nicht streng bildnisgetreu festgehalten, doch erkennt man auch bei diesem Profilschnitt die charakteristischen Einzelheiten, die andere Bildnisse von ihm aufweisen. Die vier Bildchen sind von einem Blumenkranze umrahmt und tragen die handschriftliche Widmung Anton v. Aues an Dr. Braunhofer. Das wertvolle Blatt befindet sich im Besitz des Kammerphotographen Schiestl in Wien und soll demnächst in dem Werk „Berühmte Besucher Badens“ von Paul Tausig zum erstenmal wiedergegeben werden.

Gilt die Absage eines mitwirkenden Künstlers als Änderung der Theatervorstellung? In der Berliner Hofoper fand kürzlich eine Aufführung von Margarethe statt, für die mit Rücksicht auf die Mitwirkung des Heldentenors Jadlowker erhöhte Preise angesetzt waren. Herr Jadlowker sagte ab, und für ihn trat ein dem weiteren Publikum unbekannter Gast ein. Ein Teil des Publikums verlangte Rückzahlung des Unterschiedes zwischen den erhöhten und den gewöhnlichen Preisen, was die Intendantur verweigerte. Nun wollen einige Besucher zur grundsätzlichen Klärung der Sachlage Klage gegen die Intendantur erheben. Der Ausgang des Prozesses kann für die Theater weittragende Folgen haben.

Marschgesang und Marschmusik. Zur Förderung des Marschgesanges und der Marschmusik hat der Kaiser angeordnet, dass acht Marschlieder unter Begleitung durch die Spielleute und vier Märsche für Spielleute in der Armee eingeführt werden. Das Singen anstössiger Lieder ist allgemein zu verbieten. Als Marschlieder sind bestimmt: O Deutschland hoch in Ehren, Morgen marschieren wir, Marsch ins Feld, Der gute Kamerad, Heil dir im Siegerkranz, Ich bin ein Preusse, Deutschland, Deutschland über alles, Die Wacht am Rhein. Das Singen weiterer guter, in den verschiedenen Landesteilen heimischer und dem Mannschaftsgeschmack entsprechender Lieder wird anheimgestellt. Die Märsche können auch ohne Gesang gespielt werden. Als Märsche für Spielleute sind der Torgauer Parademarsch, der Schwedische Kriegsmarsch, Preussens Gloria und der Schwedische Reitermarsch bestimmt worden. Das Spielen weiterer guter Märsche bleibt den Truppen überlassen.

Maximilian Schmidt und Richard Wagner. Der Vossischen Zeitung wurde geschrieben: Dass Maximilian Schmidt, der „Waldschmidt“ der bekannte Erzähler oberbayrischer Romane, einmal im Begriff war, Richard Wagner einen grossen Dienst zu leisten, dazu aber nicht kam, weil sein Besuch von Wagner nicht angenommen worden war, hat dieser wohl selbst niemals erfahren. Schmidt berichtet davon in seinen Lebenserinnerungen. Es war im Jahre 1865, und der Erzähler noch kein bekannter Schriftsteller, sondern ein Leutnant, der für Kunst und Literatur schwärmte, auch schon ein paar Gelegenheitsstückchen verübt und ein paar Erzählungen geschrieben hatte. Damals betraten die gegen Richard Wagner und Hans v. Bülow aufgebrachten Neider den Plan. „Man gönnte“, so sagt Schmidt, „dem Dichterkomponisten, den der König nach München berufen, um ihm hier die Ausführung seiner künstlerischen Reformpläne zu ermöglichen, nicht die Sonne der königlichen Gunst. Etliche Komponisten waren eifersüchtig auf den Meister, dessen Werke sie zu verkleinern suchten. Im Volke wurde Stimmung gegen den Fremdling gemacht. Man sprach von ungeheueren Summen, welche der junge König an ihn verschwendete, man hielt den Einfluss Richard Wagners auf den königlichen Romantiker für höchst verderblich, die dümmsten Gerüchte wurden über Wagner und dessen Haus an der Brienner Strasse in Umlauf gesetzt. Man regte sich über seine seidenen Schlafröcke, über seine fürstliche Einrichtung auf, man sah ihm, sozusagen, in die Suppenschüssel, und die Skandalblätter von damals, voraus der „Volksbote“, wussten die Stimmung gegen ihn unter der gleissnerischen Miene, das Beste des Königs zu wollen, aufrecht zu erhalten und zu verschärfen. Das Meisterwerk „Tristan und Isolde“ sollte unter Wagners Direktion zur ersten Aufführung gelangen. Seine Feinde suchten das mit aller Macht zu vereiteln. Ich war selbst Zeuge und hörte zufällig, wie zwei sehr berühmte Männer einigen Herren ein Komplott gegen den Meister enthüllten. Man hatte verfallene Wechsel in der Höhe von 10000 Gulden von ihm gekauft, und da die Betreffenden wussten, dass die Kabinettkasse ohnedies sehr in Anspruch genommen war und somit der König dem Meister nicht rasch beistehen konnte, planten sie, einige Tage vor der Aufführung den Komponisten in den Schuldturm abführen zu lassen. Es ward der Tag gewählt, an welchem die Generalprobe sein sollte.“ Schmidt erzählte nun, wie er aus Anhänglichkeit an den König, der die Aufführung jenes Werkes herbeisehnte, und weil Schmidt selbst begeistert für Wagner war, diesen retten wollte. „So nahm ich am Morgen (der Generalprobe) meinen Weg zu Wagners Hause mit 12000 Gulden Obligationen in der Tasche, die ich dem Meister zur Verfügung stellen wollte. Ich liess mich bei ihm melden; man sagte mir aber, er mache noch Toilette. Ich liess ihm hierauf sagen, ich käme in einer ihn persönlich berührenden, sehr dringenden Angelegenheit, die keinen Aufschub dulde. Nach einer Weile kam das Mädchen, dem ich das aufgetragen, wieder zurück und sagte mir: „Herr Wagner möchte sich sammeln und könne jetzt keinen Besuch empfangen.“ Schmidt wurde dringlicher, wiederholte, dass er Wagners wegen komme. Schliesslich schlug der dienstbare Geist mit den Worten: „Bedaure! Ich habe bestimmten Auftrag!“ dem Besucher, der in Uniform war, die Tür vor der Nase zu. So trug Schmidt seine Obligationen wieder heim, die Generalprobe wurde abgesagt, die Aufführung des „Tristan“ vertagt. Freilich hatte Schmidt es unterlassen, Wagner von seiner hilfreichen Absicht zu schreiben, und wenn dieser auch Schmidt schon persönlich kennen gelernt hatte, so mochte er doch, als ihm die Karte präsentiert wurde, sich seiner nicht erinnern. Er konnte nicht ahnen, was ein „Leutnant Schmidt“ an einem so wichtigen Tage von ihm wollte.

Gounods „Angelegenheit“. Eine amüsante Gounod-Anekdote erzählte Edouard Lokroy, der ehemalige französische Unterrichtsminister, einem Mitarbeiter des „Temps“: „Ich sass eines Morgens in meinem Arbeitszimmer im Handelsministerium, als Gounod sich melden liess. Er tritt ein, die Augen zum Himmel erhoben, das Gesicht in sorgenvollen Falten, in der Hand den Hut, den er in fieberhafter Aufgeregtheit hin und her schüttelt.

„Mein lieber Minister,“ sagt er mit stockender Stimme, „ich komme zu Ihnen in einer ernsten, sehr ernsten Angelegenheit . . . die mir am Herzen liegt . . . Die ganze Nacht ging mir der Gedanke durch den Kopf . . . Ich konnte nicht schlafen . . . Ich holte mir den Plato aus meiner Bibliothek . . . Was für ein Philosoph! Ich las bis zum Morgen. Es ist ein Beruhigungsmittel, eine Freude . . . Sie sind doch derselben Ansicht? Und Sie glauben doch auch an die Unsterblichkeit der Seele? Wer glaubte nicht daran! Nein, die Seele kann

nicht untergehen! Der Körper mag sich immerhin in Staub auflösen, aber die Seele! . . .“

Und nun sprach er ein langes und breites über die Unsterblichkeit, berauschte sich an seinen eigenen Worten und hielt eine Rede, die eine Stunde dauerte. Als er dann erschöpft innehielt, fragte ich ihn teilnahmsvoll: „Und Ihre Angelegenheit?“

Da sprang er auf, schlug sich an die Stirn und sagte, die Augen wieder zum Himmel erhoben: „Das ist ja wahr! Ich weiss aber nicht mehr genau, was ich sagen wollte. Wir haben über so ernste Fragen gesprochen! Ich will mal nachdenken und dann wiederkommen.“ Sprachs, drückte mir die Hand und verschwand.“

Boito und Verdi. Der Komponist und Librettist Arrigo Boito erregte die Aufmerksamkeit Verdis, als dieser das (von Boito geschriebene) Libretto zu Ponchiellis „Gioconda“ gelesen hatte. Als er später an den „Othello“ dachte, teilte er Boito dies mit den lakonischen Worten mit: „Ich will den „Othello“ schreiben. Mach mir das Libretto.“ Boito erwiderte mit gleicher Kürze: „Ich werde den „Othello“ schreiben.“ Der „Corriere d'Italia“ erzählt unter anderen Anekdoten aus dieser Zeit die folgende: Das Libretto war fast fertig, als Verdi eines Morgens Boito zu sich rufen liess. „Hör mal“, sagte er, „Du hast doch für Ponchielli das Libretto zu „Gioconda“ geschrieben?“ — „Sicher, oder ich glaube es wenigstens.“ — „Nun, dann erinnerst Du Dich wohl auch des Monologs des Barnaba im ersten Akt?“ — „O monumento?“ — „Ja, den meine ich! Nun willst Du mir vielleicht sagen, weshalb nicht auch Jago einen Monolog singen kann?“ — „Ich weiss auch wirklich nicht, weshalb er es nicht tun sollte!“ — „Siehst Du, ich habe hier schon die Musik!“ Und Verdi tippte seine Stirn mit dem Zeigefinger. „Du willst also einen Monolog?“ fragte Boito. „Schön, morgen sollst Du ihn haben. . . .“ — „Ach, was! morgen, sagen wir lieber heute.“ — „Weshalb sagst Du nicht gar jetzt gleich?“ — „Na, dann jetzt gleich!“ Ein paar Stunden später gab Boito Verdi das Manuskript des berühmten Selbstgesprächs „Ich glaube an einen Gott . . .“, Verdi setzte es noch in derselben Nacht in Musik.

Kreuz und Quer

Arolsen. Frl. Palma von Pastory wurde anlässlich ihrer Mitwirkung im Hofkonzert zu Arolsen vom Fürsten von Waldeck-Pyrmont die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Barmen. Der Grossherzog von Oldenburg verlieh dem Direktor des Barmer Stadttheaters, Herrn Hofrat Ockert, die grosse Medaille für Verdienste um die Kunst.

Bautzen. Drittes Lausitzer Musikfest am 1. u. 2. Juni in Bautzen. 2. Juni: Eröffnung des Festes, Ansprache des Oberbürgermeisters, Ouvertüre zu Egmont von Beethoven, Klavierkonzert von R. Schumann, V. Sinfonie von Beethoven und das Chorwerk Quo vadis von Nowowiejski. 1. Juni: Zwei öffentliche Hauptproben hierzu. Die Gesamtzahl der Mitwirkenden beläuft sich auf 750, der Festraum fasst 2400 Zuhörer.

Darmstadt. Aus Anlass des hundertsten Geburtstages Friedrich v. Flotows fand an seinem Grabe auf dem städtischen Friedhof eine Gedenkfeier statt. Die Gedächtnisrede hielt Bürgermeister Müller, der ein Bild von dem Lebensgange Flotows entwarf und seine Bedeutung als deutscher Tondichter würdigte. Die Feier wurde von der Kapelle des Leib-Garde-Regiments durch ein Musikstück eingeleitet und beschlossen.

Dresden. Die Festaufführung der Trilogie „Christus“, Mysterium in einem Vorspiel und 3 Oratorien für Chor, Solostimmen, Orchester und Orgel von Felix Draeseke, in der Dreikönigskirche zu Dresden findet statt am 5., 12. und 16. Mai. Solisten: Karl Perron (Christus); Sopran: Gertrud Steinweg, Elsa Schjelderup, Luise Ottermann; Alt: Julia Rahm-Rennebaum; Tenor: Hans Rüdiger, Fritz Soot, Emil Enderlein; Bass: Peter Lordmann, Paul Trede, Bruno Bergmann, Viktor Porth. Chor: Der Bruno Kittelsche Chor aus Berlin, in einzelnen Chören verstärkt durch den Bernhard Schneiderschen Damenchor und durch Herren des Dresdner Orpheus. Ferner ein Kinderchor. Orchester: Das Chemnitzer städtische Orchester, verstärkt durch Mitglieder der Kgl. Kapelle in Dresden. Orgel: Dr. Schnorr von Carolsfeld. Leitung: Bruno Kittel, Berlin. Karten in Dresden bei F. Ries, Seestr. 21 (Eingang Ringstr.), und Ad. Brauer, Hauptstr. 2. Die Festaufführung findet zum Besten der Felix Draeseke-Stiftung statt.

Karlsbad. Die dramatische Ouvertüre „Horand und Hilde“ von Emil Kühnel kam im Sinfoniekonzerte der städt. Kurkapelle in Karlsbad am 26. April zur Uraufführung und fand eine herzliche Aufnahme. Kühnel ist ein vielversprechender junger Komponist, der schon als Zögling des Prager Konservatoriums für seine kompositorischen Arbeiten ein Staatsstipendium errang. Er war auch Schüler Humperdincks. In der Ouvertüre „Horand und Hilde“ zeigt sich der Komponist als ein bei den Modernen in die Schule gegangener Instrumentator, der ohne auf blosse Effekthaschereien loszusteuern, in wirksamer Art dem Orchester seine Ausdrucksweise aufzwingt. Aber auch die vornehm empfundenen, geistig tiefgehenden musikalischen Gedanken imponieren. M. K.

Lippe. Dem Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, Herrn Hofkapellmeister Ferdinand Meister, verlieh der Fürst zu Schaumburg-Lippe das Offizierkreuz des Schaumburg-Lippeschen Hausordens.

Mailand. Mascagni arbeitet an einer neuen vieraktigen tragischen Oper, deren Text Gabriele D'Annunzio geschrieben hat. Das Libretto ist eine Fortsetzung von D' Annunzios „Francesca von Rimini“, ist Parisina“ betitelt und behandelt das Geschick, das die Parisina Malatesta als Gemahlin des Nikolaus von Este am Hof von Ferrara erlebte, eine fast typische Liebesgeschichte an einem italienischen Renaissancehof. Bei der Lektüre des „Tristan“ verliebt sich die Parisina in ihren Stiefsohn Hugo. Die Liebenden werden in ihrem höchsten Rausche von Nikolaus von Este entdeckt und zum Tode verurteilt. Die Première soll gleichzeitig an der Grossen Oper in Paris und an der Mailänder Skala stattfinden.

Mannheim. Die Hochschule für Musik in Mannheim unterhält von Ostern dieses Jahres an eine Kinder-Chor-Gesangschule unter Leitung des Direktors Karl Zuschneid; besonderes Gewicht soll dabei vorerst auf systematische Atem-, Tonbildungs-, Treff- und Sprachübungen, die Grundelemente rationeller Stimmübung, gelegt werden.

München. Die Kammersängerin Anna Schabbel-Zoder erhielt gelegentlich eines Gastspiels als Isolde und Donna Anna im Dessauer Hoftheater vom Herzog von Anhalt den Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst.

— Im Hoftheater wurde die Uraufführung von Wilhelm Maukes zweiaktigem musikalischen Lustspiel „Fanfreluche“, Text nach Théophile Gautier von Georg Schaumberg, beifällig aufgenommen. Der Komponist wurde wiederholt gerufen.

Neapel. Die von der Stadt Neapel preisgekrönte Oper „Hoffmann“ von Guido Lazzetti wurde am Theater San Carlo in Neapel mit grossem Erfolge zum ersten Male aufgeführt. Das Werk behandelt ein Ereignis aus dem Leben des Dichters E. T. A. Hoffmann.

Paris. Massenets Oper „Roma“ die vor zwei Monaten in Monte Carlo ihre Uraufführung erlebte, hat in der Grossen Oper in Paris nicht den gleichen Erfolg gehabt. Es fehlt der Oper an Kraft und Erfindung und sie leidet an ermüdenden Längen. Die Inszenierung allein erzielte einen grossen Erfolg, namentlich wirkten die Dekorationen des dritten Aktes durch ihre ausserordentliche Schönheit.

— „Naïl“, die neue dreiaktige Oper von Isidore de Lara, wurde in der Volksoper der Gaitè in Paris in den zwei ersten Akten mit grösstem Beifall aufgenommen; dem letzten schadeten gewisse Längen. Der Text von Jules Bois stellt die Liebe einer algerischen Tänzerin und eines Wüstenbanditen dar.

— Der deutsche Kapellmeister Otto Lohse, der in dieser Saison als Kapellmeister im „Theâtre de la Monnaie“ wirkte, wird am 8. und 11. Juni in der Grossen Oper in Paris Wagners „Tristan und Isolde“ dirigieren.

Rom. Engelbert Humperdinck ist zu längerem Aufenthalte in der Villa Falconieri bei Frascati eingetroffen. Die von Paul Heyse und Richard Voss in gleichnamigen Novellen gepriesene Villa ist, wie man weiss, seit 1905 Eigentum des deutschen Kaisers und zum Erholungs-und Studienheim für deutsche Künstler bestimmt worden. Humperdinck arbeitet an dem Abschlusse eines neuen Werkes.

Salzburg. Die Salzburger Musikfestwoche ist auf den Sommer 1913 verlegt worden.

Siegen. Gabriel Piernés musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug“ erzielte auch hier in der Wiedergabe durch den Siegener Musikverein (Leitung: Musikdirektor

Rudolf Werner) einen grossen Erfolg. Die Soli sangen: Frau Minna Obsner, (Essen) Fräulein Johanna Jüngst, (Siegen) sowie die Herren Heinrich Kühlborn und Adolf Müller (Frankfurt). Die Aufführung war ein Höhepunkt in der Tätigkeit des Musikvereins. Das 3. Konzert brachte in der Nikolaikirche die Bachkantaten „Selig ist der Mann“ und „Liebster Jesu, mein Verlangen“ sowie das „Deutsche Requiem“ v. Brahms. Die Sopranpartien vertrat Frau Mientje Lauprecht von Lammen (Frankfurt a. M.), die Basspartien Herr Curt Fink-Garden (Köln).

Sorau. Einen schönen Erfolg erzielte der Chor des Musikvereins unter Leitung von Johannes Dittberner in seinem letzten Konzert mit a cappella-Chören aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Das Programm wurde durch Sologesänge und Duette von Marie Schlesinger (Leipzig) und Erna Bugge (Berlin) und durch Klaviervorträge des jugendlichen Pianisten Julius Dahlke (Berlin) vervollständigt. Für die nächste Saison sind grössere Aufführungen Händelscher Werke geplant.

Stuttgart. Hier wurde in einer Versammlung auf dem Rathause die endgültige Gründung des Vereins „Deutsches Symphoniehaus“ vollzogen. Der Verein hat seinen Sitz in Stuttgart. Die Vorstandswahl hatte folgendes Ergebnis: Erster Vorsitzender Exzellenz Generalintendant Baron zu Putlitz, Stellvertretender Vorsitzender Frhr. v. Gleichen-Russwurm, München. In einer demnächst einzuberufenden Mitgliederversammlung soll ein grösserer Ausschuss eingesetzt und auch der Ort bestimmt werden, der für die Erbauung des Sinfoniehauses in Betracht kommt.

Wien. Die Wiener Musikfestwoche (vom 21. Juni bis 1. Juli) bringt in den Festkonzerten der Wiener Philharmoniker Schuberts Esdur-Messe, Beethovens Neunte Sinfonie und andere Werke, Sinfonien von Brahms, Haydn, Gluck, Mozart, Liszts Krönungsmesse, Bruckners 9. Sinfonie. Die Festvorstellungen in der Hofoper und im Hofburgtheater bringen „Figaros Hochzeit“ von Mozart, Smetanas „Dalibor“, Grillparzers „Traum ein Leben“, ein Drama Anzengrubers und Raimunds „Verschwender“ mit Alexander Girardi und Hansi Niese. Das Gesamtprogramm wird noch ergänzt durch ein Vokalkonzert „Das Volkslied in Österreich“, das u. a. Werke von Schubert, Bruckner Dvorak, Hugo Wolf und Mozart vorsieht. Von gesellschaftlichen Veranstaltungen ist der grosse Empfang im Rathaus, ein Sommerfest auf dem Cobenzl (Lanner und Strauss) und ein Schiffsausflug in die Wachau zu verzeichnen.

Verlagsnachrichten

Aus meinem Leben. Erinnerungen und Fragmente. Von Géza Graf Zichy. 1. Band. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50. (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.)

Als „Virtuose der linken Hand“ unter den Meistern des Klavierspiels hat sich Géza Graf Zichy in den siebziger und achziger Jahren des vorigen Jahrhunderts einen europäischen Ruf errungen, und im Kunstleben seines Vaterlandes Ungarn nimmt er seit langem eine leitende Stellung ein. Wer jetzt davon hört, dass dieser Mann seine Erinnerungen niedergeschrieben und herausgegeben habe, wird zunächst vielleicht meinen, es handle sich um „Künstler-Memoiren“ von der nicht ganz unbekannten, aber nicht eben sehr sympathischen Art, die vor allem verfasst zu sein scheinen, um die Zahl der Lorbeerkränze und Orden, die der betreffende Meister im Laufe seines Lebens eingeheimst, genau auf die Nachwelt zu überliefern. Nun, mit solcher Memoirenliteratur hat glücklicherweise das Buch des Grafen Géza Zichy nichts gemein. Davor bewahrt es schon ein negativer Vorzug: der absolute Mangel an Virtuoseneitelkeit. Graf Zichy ist eine innerlich viel zu vornehme Natur, um sich vor das Publikum in selbstgefälliger, Bewunderung heischender Pose hinzustellen. Er erzählt uns von seinen Vorfahren, von seinen Eltern und Geschwistern, von der fröhlichen Ungebundenheit, den seligen Schwärmereien und den schweren Heimsuchungen seiner Jugend, von den vielen originellen und charakteristischen Menschen, mit denen ihn das Leben zusammengeführt — und wir werden nicht müde, ihm zuzuhören, weil er all das Interessante, Wechselvolle, was er erlebt hat, mit unerschöpflicher Laune und gewinnendem Esprit vorträgt. Aber auch mit einer Wärme des Gefühls, die uns oft genug ergreift und rührt; wir empfinden, dass nicht nur ein guter Erzähler, sondern ein guter, warmherziger Mensch zu uns spricht. Auch ein Stück ungarischer Kulturgeschichte steckt in diesen anspruchslosen, aber ausserordentlich anschaulichen Erinnerungen; prächtige Typen der alten ungarischen Aristokratie, kernige Originale voll derber und doch leichtherziger Lebenskraft, denen Flüche ebenso locker sitzen wie Tränen, werden uns vor Augen gestellt und zeigen uns den ungarischen Nationalcharakter von der scharmantesten Seite. Aber das Anziehendste und Erschütterndste des Buches ist doch vielleicht die Schilderung, wie der junge Graf — als Vierzehnjähriger — durch einen Jagdunfall den rechten Arm verliert und wie er nach einer Operation und einem Krankenlager voll furchtbarer Qualen mit ungeheurer Energie den „Kampf mit dem Schicksal aufnimmt“ und es lernt, „mit einer Hand unabhängig zu werden“. Wie er das gelernt hat, das zeigte er dann ja der Welt in seiner musikalischen Laufbahn. Aber er ist nicht nur ein Künstler mit der linken Hand, sondern, was nicht weniger bewundernswert ist, ein Künstler des Lebens geworden. Sein Unglück scheint nicht nur seine Energie, sondern auch seine Freudigkeit und Liebenswürdigkeit verdoppelt zu haben.

Vom **Richard Wagner-Jahrbuch,** herausgegeben von Ludwig Frankenstein, soll im Hausbücher-Verlag (Berlin-Wilmersdorf) der vierte Band am 1. Juni herauskommen.

„Die Stimme“, Centralblatt für Stimm- und Tonbildung (Trowitzsch & Sohn, Berlin SW. 48), beginnt das neue Quartal mit einem wertvollen Artikel von Prof. Aug. Iffert „Quantität und Qualität der Laute im Gesange“. Es folgt eine interessante Arbeit von Dr. Martin Seydel-Leipzig „Hysterie und Stimmbildung“. Eine geistreiche Abhandlung aus der Feder des Seminaroberlehrers Handtke „Intonation und Gesangsaussprache“ wird besonders das Interesse der Schulgesanglehrer hervorrufen, und ein ausführlicher Bericht über „Leipziger Stimmbildung auf der Internationalen Hygieneausstellung Dresden“ orientiert über die bedeutenden Fortschritte des letzten Jahrzehnts. Jede Nummer der „Stimme“ liefert den Beweis von der hohen Bedeutung dieser Fachzeitschrift, die wir allen Gesangbeflissenen nachdrücklich empfehlen.

Neue Kompositionen

Bruch, Max. Op. 86. Sechs Lieder für gemischten Chor. Heinrichhofens Verlag, Magdeburg.

Einfache, vornehme Gesänge nach Texten von Thomas Moore und Margarete Bruch, der Tochter des Komponisten. Eine natürlich fliessende Melodik zeichnet auch diese Kleinigkeiten aus, die ihre Wirkung nie verfehlt; charakteristische Noten aber wird man vermissen; sie halten sich vielmehr abseits von allem Aparten, auf der Höhe guter Männergesangs-Weisen.

Kerntler, Jenö. Drei Gesänge. Harmonie-Verlag, Berlin. — Vier Lieder. Ebenda.

Wer den jungen Ungarn als trefflichen Klavierspieler und Begleiter kennt, konnte sich vorstellen, wie seine Kompositionen ausfallen würden: der Schwerpunkt ist auf die klavieristische Ausdeutung der Texte gelegt, die Melodie an der Begleitung orientiert. Das zwingt natürlich dazu, die Linie der Singstimme etwas willkürlich hier und dort zu unterbrechen, Cäsuren und Pausen einzuschalten, wo ein einheitlicher Fluss nötig gewesen wäre; auch die Betonungen sind nicht immer abwechslungsreich genug. Dagegen ist zu sagen, dass die Begleitung vollblütig, vornehm und wirklich mit Kunstfertigkeit geschrieben ist. Man kann sich an dieser Art der Charakterisierung erfreuen, auch wenn sie die Gesangsstimme erdrückt. Wenn Herr Kerntler lernt, den Klavierpart einfacher zu gestalten, dafür aber mehr quellende Empfindung und Andacht dem Part des Sängers zu verleihen, dann hat er das fertige Rezept, nach dem er ganze Arbeit leisten kann. Es steckt künstlerisches Fühlen und Denken in Kerntler. Deshalb schule er sich noch viel und gern an dem Meister, der wohl sein Vorbild war: Hugo Wolf.

Singer, Otto. Fantasien über Motive aus Wagners Opern, für Geige und Klavier. Adolf Fürstner, Berlin.

Wozu diese Fantasien zu Tannhäuser, Fliegendem Holländer, Rienzi gut sein sollen, weiss ich nicht. Den Geschmack veredeln sie sicher nicht, die Musikdramen lernt man aus ihnen nicht verstehen oder kennen, zu Studienzwecken technischer Art eignen sie sich auch nicht. Quam ob causam also? Die Bearbeitung ist, wie alles, was aus Otto Singers Feder kommt, geschickt und gewissenhaft.

Stier, Alfred. Moderne Liedermappe. Verlag G. Thies, Darmstadt.

Alfred Stier, dessen Name mir hier zum ersten Male begegnet, hat zu 16 Volksliedern sehr sinnige und hübsche Melodien erfunden, deren bestes Teil eine prächtige Sangbarkeit ist. Natürlich ist in dieser Stoffmenge nicht alles gleich gut geraten. Von den ernsten Gesängen gefallen eigentlich nur „Dormi Jesu" und „Verschneiter Weg" durch Einfachheit, Strenge und Geschlossenheit. Den übrigen Liedern kommen diese drei Eigenschaften nur zu, wenn die Texte eine gewisse Heiterkeit oder Unruhe ausatmen. Den herben, düsteren Gefühlen wird Stier viel weniger gerecht, als den frohen, lustbetonten. Begleitung und Singstimme hemmen sich nicht, sondern ergänzen sich zu einer löblichen Einheit. Hier und da könnte man mehr eindringliche Charakterisierung wünschen, mehr Vertiefung des Inhalts als Hinweggleiten über die Tonschönheiten. Für den Vortrag empfehle ich ausser den genannten Liedern besonders „Rosmarin", „Traum", „Lass rauschen", „Hasel". Dem Komponisten wünschen wir, auf diesem Wege fortzuschreiten. Hier gibts noch Lorbeeren zu pflücken, und er hat das Zeug dazu, wenigstens nach dem Kranz zu greifen.

Dr. Kurt Singer

Neue Literatur für Streichinstrumente

In dem Berichte „Neue Literatur für Streichinstrumente" in Heft 14 d. Bl. über das Konzert für Kontrabass von Fr. Czerny (op. 20) ist dadurch, dass die Solostimme in der Klavierstimme zweimal übereinander gedruckt ist (zuerst in „Konzert- und dann in Normalstimmung") der Irrtum entstanden: als sei dasselbe für zwei Kontrabässe geschrieben, während es nur für einen Kontrabass bestimmt ist.

A. T.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 4. Mai Nachmittag ½2 Uhr

Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge (G moll). Joh. Seb. Bach: „Dir, dir Jehova, will ich singen." Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel: „Valet will ich dir geben." Sethus Calvisius: Der 150. Psalm „Lobet den Herren", zwölfstimmige Motette in drei Chören. Joh. Nicolaus Haaff: Choralvorspiel: „Ach Gott vom Himmel sieh darein." Näher mein Gott zu dir! (Nearer, my God, to thee!) Englischer Choral, gespielt von der Schiffskapelle der „Titanic" bei ihrem Untergange.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Die Versicherungsgesetze und das Anstellungsverhältnis der Orchester

Bekanntlich sind die Einführungen der Versicherungsgesetze (Invaliditäts-, Alters-, Hinterbliebenen- und Krankenversicherung) und die Ausdehnung der Versicherungspflicht auf die Bühnen- und Orchestermitglieder für Dirigenten*) und Musiker von einschneidender Bedeutung; besonders darum, weil fast alle Orchestermusiker irgend eine Form sozialer Fürsorge schon längst geniessen und dennoch, so weit sie nicht einen Rechtsanspruch darauf haben, nicht frei von der Staatsversicherung sind.

Es werden sich darum noch vor Einführung des Angestelltenversicherungsgesetzes, 1. Jan. 1913, die Anstellungsbehörden der Orchester mit dieser Frage zu befassen haben und wir erachten es als zeitgemäss, die sich aus genannten Gesetzen ergebenden Konsequenzen zu besprechen. (Wir erachten es als zweckmässig, wenn unsere Mitglieder an dieser Stelle über diese uns selbst und die uns unterstellten Musiker sehr interessierende Frage eine Diskussion eröffnen würden, damit unser Verband in der Angelegenheit Stellung nehmen kann).

Dass wir die Wohltaten dieser Gesetze in sozialer Hinsicht, besonders für den Stand der Dirigenten und Musiker trotz der damit verbundenen erheblichen Kosten aufs freudigste begrüssen, brauchen wir nicht weiter betonen. Welchen Einfluss sie aber auf die Orchestermusik selbst ausüben werden, das darf nicht unerörtert bleiben.

Und da ist gerade die an die Stellung nicht gebundene Mitgliedschaft, die Freizügigkeit, obgleich sie eines der grössten Vorteile für die Angestellten selbst ist, doch dasjenige Moment, welches geeignet erscheint, nachteilig auf die Orchesterkunst zu wirken. Es ist eine anerkannte Tatsache, dass die dauernd steigenden Anforderungen der Technik, die zunehmenden Schwierigkeiten in der Beherrschung der rapid wachsenden Opern- und Konzertliteratur, ein durch lange Jahre gepflegtes und geschultes Orchesterensemble, einen innigen Kontakt zwischen Dirigent und Musiker erheischen.

Ist es doch heute nichts seltenes, dass ein Gastdirigent, besonders da, wo, wie bei Musikfesten, grosse Massen aufgeboten werden, sich vorbehält, diesen oder jenen Instrumentalisten seines Orchesters mitzubringen. Nicht etwa, weil er glaubt, die betreffende Stimme nicht genügend besetzt zu finden; nein, er weiss, dass sein Musiker seinen Intentionen gemäss spielen und darum zum künstlerischen Gelingen beitragen wird. Ebenso ist auch bei Opernorchestern mit doppelter Besetzung gang und gäbe, dass der Dirigent beim Einstudieren schon von Novitäten genauestens erwägt, durch wen er diese oder jene Orchesterstimme besetzt wissen will.

Gerade die feste Anstellung und die damit verbundene Alters- und Hinterbliebenenversorgung bei den Hof- und Stadtkapellen hat diesen allzeit die auserlesensten Dirigenten und tüchtigsten Musiker, oft trotz geringer Entlohnung, zugeführt und so die Institute gross und zu den ersten der Welt gemacht hat.

*) Dirigenten sind wie Regisseure, Maschinenmeister, Maler usw. Orchester- resp. Bühnenmitglieder.

Dass auch in sittlicher Beziehung die feste Anstellung einen guten Einfluss ausübt und so indirekt zum Vorteil der Kunst wird, braucht nicht weiter betont zu werden.

Nun ist allerdings der Begriff „feste Anstellung", wenigstens wie ihn die meisten Musiker sich vorstellen, ein recht dehnbarer. Viele meinen (und werden Dank der loyalen Handhabung der Dienstverträge und -bestimmungen seitens der Behörden in ihrer Ansicht bestärkt), dass schon mit der Zugehörigkeit zu einem Institut mit Pensionsbezug und unter behördlicher Verwaltung eine unkündbare Anstellung gewährleistet ist, weshalb ihr Vertrauen sie gar keinen Unterschied in der Art der Anstellung machen lässt. Bei den meisten dieser Kapellen sind ja auch die Musiker, wenigstens nach einem bestimmten Zeitraum, unkündbar und haben Rechtsanspruch auf Pension usw.

Bei einigen Städten war es nur die Neuheit des Unternehmens, der Mangel an Erfahrung, welche die Behörden bestimmen liess, die ev. Auflösung des Betriebes als einzigen Kündigungsgrund noch beizubehalten.

Einige andere allerdings lassen das Kündigungsrecht und sogar unter Verlust der Pension dauernd fortbestehen, welche Härte besonders dadurch empfindlich wird, als die Entlassung ohne Grundangabe, ohne Disziplinarverfahren geschehen kann.

Die neuen Versicherungsgesetze sind nun für diese Verhältnisse insofern von Wichtigkeit, als bei Kündbarkeit der Stellung die Musiker, trotzdem mit ihrer Stellung der Genuss der Alters- und Hinterbliebenenversorgung verbunden ist, dennoch staatsversicherungspflichtig sind, wenn ihnen der Anspruch auf diese Versorgung nicht entsprechend sicher gestellt wird.

Der einschlägige § 9 des Vers.-Ges. f. Angest. lautet:

> Versicherungsfrei sind die in Betrieben oder im Dienste . . . . einer Gemeinde . . . . Beschäftigten, wenn ihnen Anwartschaft auf Ruhegeld und Hinterbliebenenrenten im Mindestbetrage nach den Sätzen einer vom Bundesrat festzusetzenden Gehaltsklasse gewährleistet ist; . . . . . usw.

In gleicher Weise ist auch die Befreiung von der Krankenversicherung geregelt. Der einschlägige Paragraph lautet:

> Versicherungsfrei sind die in Betrieben oder im Dienste . . . . einer Gemeinde Beschäftigten, wenn ihnen gegen ihre Arbeitgeber ein Anspruch mindestens entweder auf Krankenhilfe in Höhe und Dauer der Regelleistungen der Krankenkassen oder für die gleiche Zeit auf Gehalt, Ruhegeld, Wartegelt oder ähnliche Bezüge im anderthalbfachem Betrage des Krankengeldes gewährleistet ist.

(Zur Befreiung der in Diensten der landesherrlichen Hofhaltungen stehenden Musiker ist die Stellung eines Antrages an den Bundesrat nötig. Siehe V. G. f. A. § 14, Abs. 3; Kr.-V. § 170; Abs. 2; R. V. O. § 1242 Abs. 3. — Orchester, welche von Gemeinden subventioniert und von Vereinen, Gesellschaften etc. verwaltet werden, sind, da die Vereine nicht als „Körperschaften" im Sinne des § 14 Abs. 1 des V.-G. f. A. gelten, versicherungspflichtig. Es wird sich da empfehlen, diese

Orchester in städtische Verwaltung überzuleiten (z. B. Bremen, Frankfurt: Palmengarten und Opernhaus, Hamburg: Musikfreunde- und Stadttheater-Orchester, Kiel, Koblenz und Lübeck).

Nun bestehen folgende Möglichkeiten einer Anstellung:

a) unkündbar resp. kündbar „aus wichtigen Gründen".*)
b) kündbar mit bleibender Anwartschaft auf Ruhegeld etc.
c) kündbar mit reichsgesetzlicher Versicherung.

Einer kündbaren Anstellung mit Antwartschaft auf Ruhegeld (b) wird kaum eine Behörde zuneigen, weil es für sie kein Interesse hat, Pensionsanwärter in anderen Städten und Stellungen zu wissen, über die ihr die Kontrolle fehlt.

Mit der kündbaren Anstellung unter reichsgesetzlicher Versicherung aber ist die volle Freizügigkeit gegeben, die, wie wir schon eingangs betonten, aus künstlerischen Gründen bedenklich ist. Die Stellung ist in diesem Fall gleichbedeutend mit Privatstellung; der Musiker erhält ebenfalls das Kündigungsrecht und er macht davon Gebrauch, sobald er sich irgendwie verbessern kann. Da aber der grösste Teil der Hof- und Stadtorchester die bestehende unkündbare Anstellung beibehalten dürfte, so werden diese allein die besten Kräfte anziehen, während die übrigen Orchester die Vorbereitungsschulen für jene abgeben. Welche Unsumme von Arbeit solcher immerwährender Wechsel für die Dirigenten bedeutet, kann man sich denken.

(Nach der Orchester-Statistik 1911 des Deutschen Orchester-Bundes ist die Anstellung wie folgt üblich:

A. Unkündbar: Freiburg sofort; Neustrelitz nach 1/2 Jahr; Altenburg, Oldenburg, Baden, Heidelberg nach 1 J.; Strassburg nach 2 J.; Dresden nach 2—3 J.; Braunschweig, Darmstadt, Karlsruhe nach 5 J.; Berlin, Bückeburg, Cassel, Chemnitz, Coburg, Hannover, Schwerin, Wiesbaden, Hof nach 10 J.; Weimar nach 13 J.; Dessau nach 17 J.; Meiningen, München, Sondershausen in unbestimmter Frist.

B. Kündbar, beschränkt bei Auflösung: Homburg nach 1 J.; Cöln nach 3 J.; Leipzig unbestimmt.

C. Dauernd kündbar: Aachen, Augsburg, Bonn, Duisburg, Düsseldorf, Elberfeld, Essen, Hagen, Magdeburg, Mainz, Mannheim, M.-Gladbach, Stuttgart, Wiesbaden städt.).

Zu der Freizügigkeit gesellt sich aber auch das Recht der freien Forderung, welches angesichts der schon jetzt sich bemerkbar machenden Mangels an guten Kräften und des Abgangs eines grossen Teils derselben zu den besser bezahlten Ensembles sehr zu erwägen ist.

Ist nun schon aus künstlerischen Gründen die kündbare Anstellung mit staatlicher Versicherung nicht empfehlenswert, so gewährt sie in materieller Beziehung erst recht keinen Vorteil.

Ohne auf eine zahlenmässige Beweisführung einzugehen, die Sache des Versicherungstechnikers ist, erscheint es zweifellos, dass die verbilligte Verwaltung sowohl, wie herabgemindertes Risiko günstigere Bedingungen, als sie der Staat bietet, bei der eigenen Versicherung voraussetzen lassen. Ist es doch schon im Interesse eines in der Öffentlichkeit stehenden Orchesters selbst, wenn bei der Anstellung auf gesunde Mitglieder, durch ärztlichen Befund festgestellt, gesehen wird.

Kommt noch hinzu, dass Musikerpensionskassen durch private Stiftungen und Zwecksveranstaltungen unterstützt werden, so ergibt sich hieraus, dass gerade diese Berufsgruppe gegenüber allen andern Angestellten den Behörden die wenigsten Kosten bei der Selbstversicherung verursachen.

Da weiter die staatlichen Leistungen hinter den bisher gewährten zurückstehen, so darf man wohl voraussetzen, dass die Anstellungsbehörden den Fehlbetrag, natürlich ohne Rechtsanspruch, decken werden.

Eine Schwierigkeit bietet sich auch noch bei der Beurteilung der Invalidität; während der Dirigent ein etwaiges Nachlassen der Leistungen und entsprechendes Alter als Pensionsgrund erklärt, wird die staatliche Versicherung erst dann Invalidenrente gewähren, „wenn die Arbeitsfähigkeit auf weniger als die Hälfte eines körperlich und geistig gesunden Versicherten von ähnlicher Ausbildung und gleichwertigen Kenntnissen und Fähigkeiten herabgesunken ist".

Es ist klar, dass in den meisten Fällen ein Widerstreit zwischen Versicherungs- und Anstellungsbehörde anhebt (besonders dann, wenn der Versicherte seiner Pensionierung widerstrebt), dem sich die Anstellungsbehörde durch das äusserste Mittel der Kündigung entzieht, sofern sie nicht aus Humanität eine Gnadenpension zahlt, oder sich weiter mit den Leistungen zufrieden gibt.

Wohl zu beachten sind auch die Härten, die sich aus der 10jährigen Wartezeit und aus dem Beitragsverfalle beim Tode ergeben.

Auch die Krankenversicherung wird zweckmässigerweise durch Ersatzinstitute geleistet, da das Verlangte schon jetzt fast überall gewährt wird.

Aus alledem ist ersichtlich, dass es in sittlicher wie in künstlerischer Beziehung besser, in materieller Hinsicht aber billiger ist, wenn man den Dirigenten und Musikern durch Rechtsanspruch die Antwartschaft auf Alters-, Hinterbliebenen- und Krankenversorgung wie den Beamten zuerkennt.

Zum Schluss noch ein Wort über die Probedienstzeit. Das Kommunalbeamtengesetz sieht als höchstzulässige Frist zwei Jahre vor, welchen Zeitraum wir auch für die Musiker als hinreichend erachten. Je kürzer die Probezeit, umso strenger wird der Maßstab des Dirigenten sein; wo heute die Frist mit der Hoffnung auf Besserung hinausgezogen wird, wo man oft nach mehreren Jahren aus Humanität nicht mehr kündigen mag, weil der Betreffende älter geworden und sein Fortkommen erschwert ist, da wird bei kürzerer Probezeit nur der nach jeder Richtung hin einwandfreie Musiker seine Stellung behaupten.

Unter Berücksichtigung all' dieser angeführten Gründe empfehlen wir die Festigung der Stellung der Orchestermusiker, aber unter Beobachtung aller Vorsicht in künstlerischer, gesundheitlicher und nicht zum wenigsten in moralischer Beziehung. Wir glauben, der Orchesterkunst damit einen guten Dienst zu leisten.

Kapellmeister D. O. B.

*) Der Begriff „unkündbar" besteht darin, dass ein Angestellter nur entlassen werden kann und zwar aus wichtigen Gründen und nach einem Verfahren und je nach Beschluss und Dienstalter und mit oder ohne Ruhegeldbezug. — Der Angestellte hat nicht das Recht der Kündigung.

Die nächste Nummer erscheint am 9. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 6. Mai eintreffen.

Volksausgabe

Breitkopf & Härtel: Neuigkeiten u. Neuaufnahmen

Nr.		M.
3706.	**Elgar,** Op. 17. La Capricieuse für Violine und Klavier	1.20
3702.	**Frey,** Op. 23. Wanderskizzen für die Jugend für Klavier zu 2 Händen	2.—
3716.	**Goltermann,** Op. 14. Andante aus dem Violoncell-Konzert Amoll für Violine und Klavier bearbeitet von **H. Sitt**	1.—
3329.	**Julius Klengel,** Op. 39 Nr. 2. Kinder-Trio Ddur für Violine, Violoncell und Klavier	3.—
3674.	**Krause,** Op. 17. Sonate Edur für 2 Klaviere zu 4 Händen	4.—
3656.	**Leclair,** Sonate Nr. 8, Ddur für Violine, Viola und Klavier	2.—
2583.	**Liszt,** Etüden Nr. 3. Paysage, Fdur für Klavier zu 2 Händen	1.—
2589.	— Nr. 9. Ricordanza, Asdur für Klavier zu 2 Händen	2.—
3677.	**Merkel,** Op. 173. 2 Sonatinen. Nr. 1. Gdur. Nr. 2. Fdur für Klavier zu 2 Händen	1.20
3735.	**Mozart,** Trio Nr. 5. Gdur, Op. 16 für Violine, Violoncell und Klavier	1.—
3402.	**Rheinberger,** Op. 5. 3 kleine Konzertstücke für Klavier zu 2 Händen. Nr. 2. Toccatina	1.—
3403.	**Rheinberger,** Op. 5. 3 kleine Konzertstücke für Klavier zu 2 Händen. Nr. 3. Fuge	1.—
3606.	**Scalero,** Eine kleine Suite nach **Domenico Scarlatti** für Violine und Klavier	2.—
3659/60.	**Ph. Scharwenka,** Op. 32. In bunter Reihe Heft I/II für Klavier zu 2 Händen . . . je	1.—
3670.	**Xaver Scharwenka,** Op. 59. Romanzero. II. Teil für Klavier zu 2 Händen	1.20
3707.	**Schumann,** Op. 29 Nr. 3. Zigeunerleben für Klavier zu 2 Händen	1.—
3646.	**Sinigaglia,** Op. 37. Tre Canti, ital.-d., für eine Singstimme und Klavier	2.—
	1. Gastgesang **(G. d'Annunzio).** 2. Mittagsruhe am Berge **(A. Fogazzaro).** 3. Das Kloster **(G. Cerrina)**	
3672.	**Tschaikowsky,** Op. 51. Six Morceaux für Klavier zu 2 Händen	2.50
2850.	**Viotti,** Violinkonzert Nr. 24, Hmoll für Violine und Klavier bearbeitet von **Ph. Scharwenka.** Violinstimme bezeichnet von **A. v. d. Hoya**	1.50
3701.	**Vitali,** Ciaccona Gmoll für Violine und Klavier von **F. David**	1.—

Aufgeführt von: **Colonne, Steinbach, Stockhausen** u. a.

Suite (Dmoll)

(Praeludium, Gavotte, Canzone, Marsch)

für grosses Orchester komponiert von

M. J. Erb

Op. 29

Partitur M. 6.— n. Orchesterstimmen M. 12.— n.

Signale für die musikalische Welt: ..... Dem zum ersten Male uns begegnenden Komponisten Erb darf man ohne weiteres zugestehen, dass seine dargebotene Suite recht lobenswürdig ist. Die darin entwickelten Gedanken sind nicht allein natürlich fliessend, sondern zeugen auch von gesundem Geschmack, so dass sie angenehm wirken. Dazu gesellt sich gewandte kontrapunktische sowie thematische Arbeit, und die wohlüberdachte Instrumentierung lässt eine gute Klangwirkung erwarten .....

Neue Zeitschrift für Musik: Vorliegende Suite ist in allen vier Sätzen als ein vorzügliches, gut durchgearbeitetes und wirkungsvoll instrumentiertes Werk zu preisen. Der Komponist versteht seine Sache gründlich, dabei vermeidet er alle Effekthaschereien und sonstige musikalische Kleinigkeitskrämereien. Hier ist alles klar und durchsichtig und steht an seinem rechten Platze. Die Gavotte ist ein munteres Tonstück, durch seine Detailarbeit sich auszeichnend. In der Canzone, in Bdur beginnend, welche nur für die Streichinstrumente allein gesetzt ist, schlägt der Verfasser einen wehmutsvollen Ton an, besonders wenn das erste Thema in Bmoll con sordini wiederholt wird. Der Marsch ist ein interessantes, wohlklingendes Musikstück, das im Konzertsaal gewiss seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Ich wünsche dem gediegenen Werke die weiteste Verbreitung.

Prof. H. Kling.

Strassburger Post: ..... Das Werk ist eine derart ausgereifte Frucht und hat auf die Zuhörer einen solch erfreulichen Eindruck gemacht, dass man wohl erwarten darf, dass sich der schönen Komposition bald alle Konzertsäle öffnen werden, wie sie denn auch bereits in einigen Städten mit Erfolg zur Aufführung gelangt ist .....

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.

Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen

von

Adolf Bernhard Marx.

In zwei Teilen mit autographischen Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke.

Mit dem Bild Beethovens nach der Zeichnung von Prof. **A. v. Klöber.**

Zwei stattliche Bände in vornehmer Ausstattung. Geheftet M. 10.—, elegant gebunden M. 12.50.

Wie die Schriften Marx's, deren hoher Wert unbestritten ist, zu den hervorragendsten der Musikliteratur gehören, ist das vorliegende Werk stets als eine der besten Beethoven-Biographien und Analysen seiner Werke anerkannt worden.

Das zweibändige stattliche Werk eignet sich ganz besonders als Geschenkwerk für Musiker und Musikfreunde.

☞ **Um Verwechslungen zu vermeiden, verlange man die wohlfeile, ungekürzte Ausgabe zum Preise von M. 10.— geheftet, bezw. M. 12.50 elegant gebund.**

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

In der Königlichen Kapelle ist zum 1. Oktober 1912 eine **Violinistenstelle (Kammermusiker)** zu besetzen. Bewerber wollen Gesuche bis zum 15. Mai 1912 hierher Dorotheenstrasse 3 einreichen. Der Termin des Probespiels wird alsdann mitgeteilt werden. Reisekosten werden nicht vergütet.

General-Intendantur der Königlichen Schauspiele.

In der Königlichen Kapelle ist eine etatsmässige **I. Hornistenstelle** (Kammermusiker) und eine **Kontrabassistenstelle** (Hilfsmusiker) zum 15. August 1912 — letztere ev. auch sofort — zu besetzen. Bewerber wollen Gesuche bis zum 10. Mai d. Js hier einreichen. Der Termin des Probespiels wird alsdann mitgeteilt werden. Reisekosten werden nicht vergütet.

Berlin NW. 7, im April 1912.

General-Intendantur der Königlichen Schauspiele.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 19 — Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes — Donnerstag, den 9. Mai 1912

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Ferdinand Meister

Von Dr. Carl Mennicke

Wenn das Gespräch auf die Dirigentenleistungen Hans von Bülows kommt, vernehmen wir Jüngeren, die den Meister nie am Pult gesehen haben, zumeist nur einen Hymnus auf seine überwältigende Kunst des Vortrags; nie oder selten fällt ein Wort über seine Dirigier-Technik, die nach dem Urteil älterer Kapellmeister sehr sauber und zuverlässig gewesen sein soll. Diese Enge des Urteils, der man auch heute bei Gelehrten und Ungelehrten begegnet, findet freilich eine einfache Erklärung; denn während Tausende, die daheim singen oder spielen, einigermassen befähigt sind, sich über den Wert der analogen technischen Leistung eines Berufsmusikers ein Urteil zu bilden, das auf Erfahrungen am eigenen Leibe gegründet ist, muss dieselbe Urteilskraft versagen, wenn der Wegweiser der eigenen Erkenntnis fehlt. Leider kann man aber jederzeit feststellen, dass auch nichtdirigierende Musiker bei der Beurteilung eines Kapellmeisters in der Regel nur den Vortrag zu würdigen verstehen; die technische Seite des unbekannten Fachs wird von ihnen nicht nur unterschätzt, sondern geradezu verkannt. Selbst die jetzt wieder abflauende Mode einiger Dirigenten, mit einem gesamten Orchester zu reisen, scheint weder Musikern noch Musikfreunden zu der Überzeugung verholfen zu haben, dass vom idealen Teil seiner Kunst gefordert werden muss, sondern auch eine glatte Lösung aller handwerklichen Aufgaben.



Ferdinand Meister

Heute können wir, namentlich in Berlin, des öfteren sehen, wie ein Musiker, der nie den Taktstock geführt hat, plötzlich vor das Orchester tritt, um gleich mit der schwierigsten Aufgabe, der Begleitung eines Solisten, zu debütieren. In diesem Unterfangen hat man gewiss keinen Akt der Anmassung, sondern nur den Ausdruck rührender Unbefangenheit zu sehen; sie wissen nicht, was sie tun, diese kühnen Anfänger und sehen nicht, wie die Orchesterleute aus dem Lächeln nicht herauskommen. Für jeden Musiker, er sei nun ein genialer Kopf oder ein durchschnittlich Begabter, vergehen Jahre, bis er sich mit allen Mitteln und Finten des kapellmeisterlichen Faches völlig vertraut gemacht hat; namentlich der Vortrag moderner Musik, ganz zu schweigen von der Eigenart des Dirigierens im Theater, erfordert die vollständige Beherrschung einer ganz besonderen Technik der Führungen des Taktstockes. Der unselige Zug unserer Zeit, die überall auf die grosse „Persönlichkeit" fahndet, hat uns bereits in der Komposition jene in ihren Ideen fesselnde Dilettantenmusik beschert, deren Faktur aber selbst die einfachsten Gebote des soliden Handwerks unerfüllt lässt, und ferner in der ausübenden Tonkunst jene Musiker, deren Vortrag zwar eine unverkennbare eigene Note hat, deren Technik aber schon bei einfacheren Aufgaben versagt. So haben wir heute auch Dirigenten, die als Interpreten ausgezeichnete Leistungen bieten und deshalb überall gerühmt und gefeiert werden, die aber als Techniker von manchem Militärkapellmeister übertroffen werden.

Fragt man ältere Orchestermitglieder über die bekannten Kapellmeister aus, dann kann man gelegentlich die Meinung hören, dass es unmöglich wäre, dem Taktstock in allen Momenten zu folgen, wenn man nicht in jahrelangem Verkehre mit allen Eigenheiten und technischen Fehlern des betreffenden Dirigenten gründlich vertraut geworden wäre. Zur Beruhigung des nicht eingeweihten Lesers sei aber versichert, dass die bedeutenden Dirigenten der jetzigen Zeit auch als Techniker Leistungen bieten, die der dirigierende Fachgenosse meist als vorbildliche anerkennen muss. Trotz alledem dürfte das Idealbild, das ein Bülow vorgezeichnet hat, noch nicht erreicht sein. Noch fehlt in

diesen Tagen, da nirgends ein Blickfeuer aufleuchten will, das unser Schiff zu jenen Gestaden lenkte, wo ein neues und reiches Leben erblühen könnte, eine autoritative Persönlichkeit, die in Bülows leidenschaftlicher Weise darauf ausginge, einen gesunden Nährboden neuer Kräfte zu entdecken; noch fehlt der Künstler, der uns mit dem reinen selbstvertrauenden Instinkte des grossen Musikers zeigte, wo wir das Heil der Zukunft suchen dürfen. Ob in Berlin oder Neuyork oder in den alten Musikzentren Leipzig oder Wien, überall hören wir dieselben Werke, und überall vermissen wir eine Reihe von Schöpfungen alter und neuer Meister, welche die Dirigenten entweder nicht kennen oder vergessen haben. Ebenso oft muss uns ein Zweifel überkommen, ob die berühmten Kapellmeister Alles, was sie aufführen, gutheissen, ob alle Neuheiten, die sie vorlegen, den vollen Beifall ihres besseren Selbst finden. Nur wenige haben den Mut zu Bülowschen Experimenten mit unbekannten Werken. In der Regel wird ein dankbares Stück, das eine Kapazität entdeckt hat, von allen Kollegen begierig aufgegriffen; dann wandert es im Fluge durch alle Konzertsäle — der Verleger verkündet einen durchschlagenden Erfolg — und verschwindet plötzlich wieder, weil — ein neues Werk denselben Siegeslauf angetreten hat.

Im ganzen genommen dürfte der Kunst und auch den Schaffenden am meisten gedient sein, wenn sich die Dirigenten nicht scheuten, für eine Richtung Propaganda zu machen und selbst einseitigen Tendenzen zum Durchbruch zu verhelfen; denn die ausgleichende Antwort wird nie ausbleiben. Vorläufig hat jedenfalls das Konzertleben soweit es durch die Dirigenten bestimmt wird, nicht nur ein verschwommenes, sondern auch ein langweiliges Gesicht. Desgleichen vermissen wir unter den bekannten Dirigenten Persönlichkeiten, die, wie es Bülow auf Liszts Anregungen hin getan hat, ihre Blicke einmal energischer dorthin lenken, wo in der Regel die Künstler einander nicht verstehen: auf die Beziehungen der Musiker zu einander und auf ihr Verhältnis zum Staate und zur Gesellschaft.

Deshalb haben wir einen berechtigten Anlass, uns über einen Dirigenten zu freuen, der nicht nur als Musiker ausgezeichnete Leistungen bietet, der nicht nur gerade die weniger bekannten Werke der Meister zu tönendem Leben weckt, sondern der sich vor allem in den Kopf gesetzt hat, mit allen Mitteln eine Besserung der gesellschaftlichen Stellung der Musiker in die Wege zu leiten. Und sein kräftiger Vorstoss hat, soweit heute die Resonanz seines Einflusses reicht, die beste Wirkung ausgelöst. Wir reden von dem in Nürnberg ansässigen Hofkapellmeister Ferdinand Meister, der während des Winters als Gastdirigent tätig ist, im Sommer aber die grossen Sinfoniekonzerte in Bad Wildungen leitet.

Meister, der heuer 41 Jahre alt wird, hat in Wiesbaden, wo er geboren wurde, bei Riemann und Mannstädt, später in Berlin bei Reissmann studiert. Private Verhältnisse haben ihn dann zu seinem Glücke gezwungen, die gedrückte Lage der deutschen Orchestermusiker aus eigener Anschauung kennen zu lernen; an den Hofbühnen zu Wiesbaden und Kassel ist er als Kontrabassist tätig gewesen. Da er dort auch Gelegenheit fand, sich als Dirigent in bemerkenswerter Weise hervorzutun, wurde er schon 1899 vom Fürsten zu Waldeck und Pyrmont zum Hofkapellmeister gewählt. In Pyrmont begann er nach kurzer Zeit die Rolle eines eifrigen Propagandisten zu spielen, indem er alljährlich mehrtägige Musikfeste ins Leben rief. Er machte sich die Sache wahrlich nicht leicht; denn zweimal, drei Tage hindurch, ein modernes Publikum nur Lortzing hören zu lassen, war ebenso kühn als verdienstlich. Dann wagte er sich (1902) an eine Tschaikowsky-Feier, die erste Veranstaltung dieser Art zu Ehren des russischen Meisters. Als er wenige Jahre später nach Wildungen übersiedelte, ist er mit derselben Unerschrockenheit für zeitgenössische Meister eingetreten, widmete Humperdinck, Bruch, Schillings, Weingartner, Berger, B. Scholz je ein zweitägiges Musikfest und zeigte diese Komponisten in allen Gebieten, die sie bebaut haben. Auch die programmatische Ausgestaltung dieser Musikfeste wich von der Schablone erheblich ab.

Meister drückte dem Publikum nicht nur ein dickes Programmbuch in die Hand, sondern bot einen längeren, orientierenden Vortrag. Gelegentlich der Tschaikowsky-Feier sprach Riemann, über das Schubert-Liszt-Fest der Berliner Otto Lessmann; bei den übrigen Veranstaltungen machte Meister den Konferenzier selbst. Zur Aufführung kam in der Regel nur Unbekanntes. Von Lortzing brachte Meister den „Casanova“ von 1841, die „Opernprobe“ (1851) und den entzückenden „Ali Pascha“, der lebhaft an die „Entführung“ und Glucks „Pilger“ erinnert; auch das Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi“ feierte eine Auferstehung. Bei der Tschaikowsky-Feier, zu der die Petersburger Presse Vertreter entsandt hatte, wurde der Meister durch die Aufführung der „Jolanthe“ in besonderer Weise geehrt. Denjenigen Konzerten, die zeitgenössischen Komponisten gewidmet waren, gab Meister einen besonderen Reiz, indem er jene Künstler bat, einen Teil des Festes selbst zu leiten. Von dem äusseren Rahmen dieser Musikfeste bleibt nur noch zu berichten, dass Meister mit besonderer Sorgfalt die Solisten auswählte — für das Schubert-Liszt-Fest holte er sich die „Böhmen“ und Risler — und sein Orchester auf das gründlichtse vorbereitete. Bei der Lösung der schwierigen und oft recht verwickelten Aufgaben erwies sich der Dirigent und Musiker Meister als ein sehr befähigter Künstler. Seine Art ist ohne allen akademischen Zwang eine sehr ruhige und sachliche; mit besonderer Vorliebe bemüht er sich um eine bis ins Kleinste gehende Ausarbeitung, verliert darüber aber nicht den Blick für den roten Faden des Ganzen. Am eindringlichsten weiss er das Pathos moderner Orchestermusik zu gestalten; wenn er bei der Aufführung klassischer Musik manchmal zu Nüancen neigt, über deren Berechtigung man streiten könnte, so hat man dennoch nicht das Gefühl, dass er sich als Vertreter eigener Anschauungen aufspielen möchte. Im ganzen wickelt sich alles einfach und natürlich ab, wie auch seiner menschlichen Persönlichkeit jede Pose fremd ist. Eine mehr in die Tiefe gehende Anerkennung seiner Leistungen als Dirigent fand Meister erst in den letzten Jahren, als ihn angesehene Konzertinstitute in Frankfurt, Nürnberg, Dortmund und Altenburg zu „Gastspielen“ einluden.

Das grosse organisatorische Talent, das Meister schon bei der Durchführung seiner Musikfeste an den Tag legte, hat sich erst völlig entfalten können, als er im Jahre 1909 mit Max Kämpfert in Frankfurt daran ging, die deutschen Kapellmeister und Chordirigenten zu einem Verband zusammen zu schliessen. Wer nicht Berufsmusiker ist, vermag sich kein Bild zu machen von der fast an das Märchenhafte streifenden Gleichgültigkeit vieler

deutschen Musiker gegenüber den ernsthaftesten Bestrebungen, die soziale Seite des Standes zu bessern; wer aber Gelegenheit hat, diese merkwürdige Indifferenz aus eigener Anschauung kennen zu lernen, wird dennoch nicht glauben wollen, dass selbst die Kapellmeister sich nur nach langem Zögern bereit gefunden haben, ihre Interessen gemeinsam zu vertreten. Heute aber steht der junge Verband festgefügt da, zählt zu seinen ca. 300 Mitgliedern die besten Namen und hat in seinen Bestrebungen schon bemerkenswerte Erfolge erzielt. Was alles auf seinen Fahnen steht, kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden; wenn er sich auch in erster Linie um die vielfältigen Interessen der Dirigenten kümmert, so kommen seine Erfolge dennoch dem gesamten Stande der Musiker zugute. Bleibt dem „Verbande deutscher Orchester- und Chorleiter“ die energische Führung durch Meister erhalten und werden seine Bestrebungen auch in Zukunft von Max Schillings geschützt, der den Ehrenvorsitz des Verbandes übernommen hat, dann dürfte es ihm aller Voraussicht nach gelingen, für die von allen Instanzen geforderte Sanierung der gesamten deutschen Musikpflege in absehbarer Zeit einen entscheidenden Schlag zu tun.

Parsifal für Bayreuth?

I.

Die Kritik, die H. W. Draber in No. 16 dieser Zeitschrift über meine Entgegnung auf A. Schönbergs Ausführungen (No. 14) fällt, zwingt mich zu nochmaliger Stellungnahme zu dem bedeutsamen Thema. Nicht darum handelt es sich, dass, dank den Bemühungen ausgezeichneter Jünger Wagners, sich die Aufführungen der übrigen Wagnerschen Werke auf vielen Bühnen den Stilanforderungen ihres Schöpfers mehr und mehr angenähert haben, sondern um die Entweihung, die dem „Bühnenweihfestspiel“ Parsifal auf den Profanbühnen droht. Denn diese Entweihung befürchtete Richard Wagner mit Recht durch die Preisgabe an diese, um des weihevollen, „die erhebendsten Mysterien der christlichen Religion“ mit seinen Gralszenen unmittelbar berührenden Inhaltes willen.

Es handelt sich also hier um Verhütung der Entweihung eines im Kunstwerk verherrlichten, christlich-religiösen Aktes selber, und nicht um eine ästhetische Stilfrage, und darum wurde Parsifal zur Weihe des Bayreuther Hauses und Spiels und als Sinnbild des Bayreuther Gedankens, als Wagners Vermächtnis und letzter Wille, einzig zur Aufführung in Bayreuth bestimmt.

Wenn mir nun Draber weiter entgegenhält, dass das Publikum der Bayreuther Festspiele keineswegs ideal zu nennen sei, so ist ihm doch nur sehr bedingt zuzustimmen. Leider ist nicht zu leugnen, dass auch dieses zum Teil ohne inneren Anteil, aus Neugierde oder „um dabei gewesen zu sein“ nach Bayreuth fährt. Allein dieser Übelstand ist bei jeder öffentlichen Kunstveranstaltung unvermeidlich und man begegnet solchen Leuten auch bei den Oberammergauer Passionsspielen. Auch Wahnfried kann diesem Mißstande leider nicht entgegentreten. Aber die eigentliche Festspielgenossenschaft ist doch, Gott sei Dank, zu einem starken Bruchteil in jeder Bayreuther Parsifalaufführung vertreten, so dass sie nach der Idee des Meisters wahrhaft zum Erlebnisse des Ideals gelangt. Und damit allen denen, welche als wahrhaft würdige und bedürftige Empfänger der seelischen Wirkungen des Kunstwerkes zu ihm gehören, die Möglichkeit geboten ist zu ihm zu gelangen, dazu hat Richard Wagner die Stipendien-Stiftung ins Leben gerufen. Diese durch Friedrich von Schoen in München, den hochherzigen Stifter von Tausenden von Mark, verwaltete, von der Familie Wagner gleich anfänglich mit 50000 Mark unterstützte, seit 1904 durch Dr. Siegmund Benedict in Stuttgurt in Landesvereinen und Ortsausschüssen neu organisierte, segensreiche Stiftung hatte, nach der Angabe der statistischen Beilage der Bayreuther Blätter 1911 am 1. Oktober 1911 einen Gesamtbestand von 420237,15 M. erreicht, aus dessen Zinsen reichliche Gaben an Minderbemittelte aller Stände, Künstler und Studierende, Lehrer und Lehrerinnen, Geistliche und Beamte verteilt werden konnten. Und dieses segensreiche Wirken hat sich noch bedeutend erhöht, seit dem der durch Fräulein Anna Held in Leipzig 1908 ins Leben gerufene Richard Wagner-Verband deutscher Frauen die Aufgabe der Stipendien-Stiftung auf das kräftigste unterstützte und unter dem Protektorat Ihrer kaiserlichen und königlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin sich zur Zeit in 42 Ortsgruppen über das ganze deutsche Reich ausgedehnt hat.

Noch reichen die Mittel der Stiftung der starken Nachfrage gegenüber leider nicht aus, dennoch erbringen diese Angaben hoffentlich den Beweis, dass Bayreuth nicht „für die Reichen da ist“, dass vielmehr jedem „nach Idealen hungernden Kunstgemüt“ die Wege geebnet sind, an dem hohen Kulturwerke der Bayreuther Festspiele teilzunehmen.

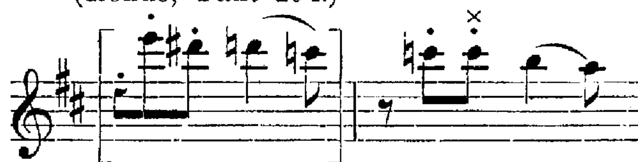
Professor Dr. A. Prüfer

Zum Vierteltonsystem

wird uns nochmals geschrieben:
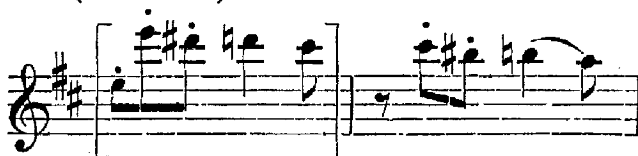
Ungers und Steinitzers Ausführungen zum „Vierteltonsystem“ finden in Fachkreisen sicherlich Beachtung; nur fragt es sich, ob man für oder gegen diese Anschauung Stellung nimmt. Ich gestehe, dass ich den von Steinitzer angeführten und in Ihrem Blatt abgedruckten Spezialfall anfänglich reichlich gesucht fand. Eine Stelle in Beethovens D dur-Violinsonate hat mich aber bekehrt. Die Frage ist wohl von allgemeinem Interesse, so dass ich den Notentext hier anführen darf:

(Rondo, Takt 29 f.)



Das mit dem Kreuz bezeichnete c''' „hört“ man sicherlich als Viertelton, weil man die Linienführung der vorangehenden mit der Durterz beginnenden Stelle

(Takt 25 f.)



unwillkürlich noch im Ohr hat. Die Stelle ist in der Sonate ein Klaviersolo: wenn der Geiger das Motiv zu spielen hätte, würde vielleicht mancher, ohne es direkt zu beabsichtigen, in Takt 30 einen Viertelton greifen und somit Beethovens Intention unzweifelhaft durchaus gerecht werden. Es wäre eine dankbare Aufgabe, in der Literatur mehr derartige latente Vierteltöne nachzuweisen.

Walther Vetter (Halle)

Londoner Spaziergänge

The Grand Season in London — Die Enthüllung einer Beethoven-Büste — Eine englische „Fledermaus“ — Joan Manén, der spanische Geiger — Die Eröffnung der Covent Garden Opera season

Es ist eine höchst merkwürdige Erscheinung im sozialen Leben Londons, dass das landläufige Wort „season“ für London speziell eine Welt von Begebenheiten, eine Unzahl von kleineren oder etwa auch grösseren Ereignissen, kurz, alles das umfasst, was zur geistigen Hebung der Millionen einer Metropole so sehr beiträgt. Die season umklammert jede Institution, jedes Gebiet, das vom Geist beeinflusst oder durch den Geist diktiert ist. Sie umfasst alles was öffentliches Interesse einzuflössen vermag, von der scheinbar geringsten öffentlichen Funktion bis hinauf zu jener Abstufung, die nur die „Bevorzugten“ geniessen, die im landläufigen Jargon Upper Ten genannt werden. Man ist sogar geneigt zu behaupten, dass die Londoner Season ein gewisses Gepräge gesellschaftlicher Vornehmheit an sich trägt, die vielleicht keine Großstadt der Welt zu erreichen imstande ist. Die Spanne Zeit, in der sich das lebhaftere Leben und überaus bunte Treiben der „auserkorenen Massen“ entwickelt, in welcher insbesondere musikalische Kunst ihre höchsten Triumphe feiert, sei es privat oder öffentlich, sie beginnt in der Regel gegen Ende April und schliesst Ende Juli. Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten jeglicher Art, deren Namen während der Season in den hunderten von Privatsalons geläufig geworden sind, werden zur Veranstaltung von Soiréen und jeder Art oder Abart von Konzerten herangezogen. Um diese Jahreszeit ist der Bedarf an Instrumental- und Vokalkünstlern geradezu enorm. Ein Künstler mit Namen kann, wenn er will und wenn sein Agent will, ein kleines Vermögen in weniger als drei Monaten machen. Wenn unsere Londoner Ladies mit ihren glitzernden At-Homes sich für — sagen wir einen Tenoristen interessieren, der gestern Nachmittag mit seinem mezza voce und seinem hohen C die höchste Bewunderung herausforderte, dann dürfen wir sicher darauf schliessen, dass eine Freundin der Hostess diesem Sänger ein viel höheres Honorar für ihr nächstes At-Home offerieren lässt, wenn er sich nur entschliessen will, einige Cis herauszuschmettern. Diese „edle“ Rivalerie hat schon sehr viel Gold in Zirkulation gebracht. Es ist vielleicht nicht uninteressant zu erfahren, welch' exorbitante Honorare an Künstler während der Season in London entrichtet werden. Zweihundert Pfund Sterlinge für zwei Lieder ist ein armseliges Honorar. Dreihundert Pfund für die Asdur-Polonaise, die Berceuse und die Rubinsteinsche Octaven-Etüde ist ein selbstverständliches Honorar für Busoni oder sagen wir etwa Harold Bauer, die beide immer „zufällig“ während der Season in London leben. Dann gibt es wieder eine bedeutende Anzahl von Lordlichen Privathäusern, denen Musik von Mai bis Juli sogar zum Bedürfnis geworden ist. Hier unterscheiden sich die Honorare wesentlich. Die Nachmittagsfunktionen, die volkstümlich At-Homes genannt werden, zahlen weniger als jene, die im Glanze der Electrolièrs abgehalten werden. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, die sich in dem englischen Charakter manifestiert: Je mehr Einkommen ein Lord hat, um so grösser ist sein Verlangen nach Musik zu Verdauungszwecken. Ein Diner ohne Musikabschluss ist während der Season nicht denkbar. Die Künstler erscheinen „am Plan“ erst, wenn Diner und Oper zu Ende sind. Hier beginnen die Honorare mit fünfhundert Guinéen. Ist es einer Lady von höherer Geburt gelungen, die Melba oder die Tetrazzini ihrer intimsten Freundin „wegzuschnappen“, dann natürlich bewegt sich das Honorar für zwei Opernarien und zwei kleinen Draufgaben von 800 bis 1000 Guinéen. Die gleichen Honorare werden von Opernsängern beansprucht, und nur Liedersänger müssen sich mit etwas geringerem Honorar begnügen. In welcher Form sich künstlerisches „Streben“ in bezug auf Honorare in der Blütezeit der Season entwickeln kann, bewies ein Fall, der sich in einem der Rothschild-Salons in vorjähriger Season abspielte. Die Künstlerin kam aus einem befreundeten Salon gegen Mitternacht in ihrem schmucken Motor herangefahren. Sie sang die „kontraktlich“ vereinbarten zwei Lieder heiteren Genres unter üblicher Selbstbegleitung und empfing die üblichen Ovationen. Ein hochgestellter Gast, dem dieses speziell heitere Liedgenre ans Herz gewachsen ist, näherte sich der vielumschwärmten Künstlerin und begehrte im eigenen Namen und in dem mehrerer hoher Persönlichkeiten ein Encore. Die junge Künstlerin, nichts Böses meinend, erklärte jedoch mit englischer Schlagfertigkeit, dass jedes Encore, das eben nicht bedungen war, fünfzig Guinéen extra kostet. Unser hochgestellter Enthusiast hüstelte zuerst und rief einige Freunde zu sich, die ihm assistieren sollten. Man trachtete die Künstlerin damit zu reizen oder etwa zu beschwichtigen, dass der Herr des Hauses ihr dafür jedenfalls einen passenden „Schmuck“ werde zugehen lassen. Allein unser stolzes Primadonnchen ging nicht darauf ein und bestand auf ihrer ursprünglichen Forderung. Man hielt kurzen Kriegsrat und sie sang endlich noch — drei selbstbegleitete Lieder. Das Honorar ist inzwischen zu der Kleinigkeit von hundertfünfzig Guinéen angewachsen! — Das ist ungefähr die Art — oder sollen wir vielleicht Unart sagen, mit der man in der season reüssiert und später — berühmt wird.

Vor Kurzem wurde in einer grösseren englischen Provinzstadt eine Beethoven-Büste enthült, mit deren Ausführung ein namhafter akademischer Künstler betraut war. Um der Funktion ein höheres Ansehen zu verleihen, wurde zu diesem Anlasse ein Fest-Konzert veranstaltet, zu dem der örtliche Mayor (Bürgermeister) und etliche städtische Funktionäre erschienen waren. Das Programm bestand ausschliesslich aus Werken von Beethoven, einschliesslich der fünften Sinfonie, die als Schlussnummer gespielt wurde. Das übliche Festessen folgte, bei welchem Anlasse unser biederer Mayor auf die „Fünfte“ Bezug nehmend, folgende Rede vom Stapel liess: „Man kennt uns als Stadt mit musikalischer Reputation, (lebhafter Applaus), doch wage ich zu behaupten, ohne befürchten zu müssen widersprochen zu werden, dass in unserer Stadt nicht mehr als fünf oder sechs Einwohner leben, die ein so feines Werk, wie die eben gehörte Sinfonie, zu schreiben imstande wären!“ (tumultöser Applaus!) Statt eines Kommentars wollen wir den Lesern dieser Blätter die „Rede“ im Original geben. Vielleicht erfüllt sie ihre Pflicht und wird zum abschreckenden Beispiel für Engländer, die in Deutschland leben. „This is a musical city, but I venture to assert without fear of contradiction, that there are not more than five or six inhabitants of one city to day who could write as fine a work.“

Nachdem wiederholte Versuche gemacht wurden, „Die Fledermaus“, das reizendste und geistvollste Werk von Johann Strauss in London populär zu machen und diese Versuche jedesmal gescheitert sind, fand sich auf Anregung des Herrn Philip Michael Faraday eine schriftstellerische Dame, die ein neues „Buch“ für diese exquisite komische Oper schrieb. Die Grundidee des Originals wurde allerdings beibehalten, doch anglisierte Miss Gladys Unger das Libretto derart, dass es dem englischen Geschmack alle möglichen Konzessionen machte. Der literarische Prozess gelang ganz famos, und das Werk erfreut sich ungeteilten Erfolges. Wenngleich die Tempi bei vielen Anlässen nicht etwa „Wienerisch“ genommen werden, so müssen wir dennoch einer ganz brillanten Aufführung gedenken, die unter Leitung von Jaques Heuval stattfand. Die ganze Kompanie wurde von einem amerikanischen Direktor engagiert, der dieselbe demnächst über die Wasserstrasse führt.

Seit Sarasate hat London keinen bedeutenden spanischen Geiger gehört. In Joan Manén, der mit dem Queens Hall Orchester unter Leitung von Sir Henry J. Wood das erste Konzert gab, lernten wir eine höchst achtenswerte Persönlichkeit kennen. Hier ist ein Geiger mit bedeutendem Können, doch nicht genügendem Temperament. Man sollte traditionsgemäss einen Spanier für heissblütig und temperamentvoll halten dürfen, allein im Vortrage des Künstlers fehlen beide vorausgesetzten Attribute. Und dennoch ist Manén eine vornehme Künstlernatur. Er spielte das Konzert in Ddur op. 121 von Mozart mit schlichter Charakteristik, sich immer an den Stil Mozarts anlehnend. Dagegen blieb er im Bmoll-Konzert von Saint-Saëns vieles schuldig. Geradezu enttäuscht haben gleich die einleitenden Takte. Statt der Wucht bloss eine zarte Zucht! Das klang ungefähr, als wenn jemand versuchen wollte, durch ein Schlüsselloch zu singen, damit diejenigen im anstossenden Zimmer auch etwas geniessen sollten. Celloeffekte auf der Bratsche gespielt. Wer dieses Konzert etwa von Ysaye oder Elman hörte, musste sich wundern, über die burschikose Auffassung dieses spanischen Virtuosen. Die beiden Beethoven-Romanzen in G und F, die nachher mit Klavierbegleitung folgten, waren, was wir hier out of place heissen. Den Schluss machten Introduction, Andante und Variationen über ein Tartinisches Thema von Joan Manén. Als Schlussnummer für ein derartiges Programm bietet dieses Werk keine eigentliche Klimax. Die Variationen sind viel zu dick instrumentiert und enthalten für das Solo-Instrument Schwierigkeiten, die absolut nicht gerechtfertigt erscheinen. Diese endlosen Flageolets und Doppel-Flageolets sind vielen Hörern spanisch vorgekommen. Das bleiben Effekte, die man höchstens Paganini verziehen hat!

Das alte, ehrwürdige und stolze Haus am Covent Gardenmarket, hat seine Pforten aufgetan und mit einer brillanten

Aufführung vor „Carmen" seine Saison eröffnet. Dann folgte der erste Zyklus des Nibelungen-Ringes. Hans Richter hat uns verwöhnt, später hat uns Mottl an seine Dirigierweise gewöhnt und im Vorjahre genossen wir die Dirigierungskunst von Franz Schalk. Diesmal kam Dr. Rottenberg. Er hat jedenfalls die Erwartungen erfüllt, die man an seine Leitung knüpfte. Er muss nur noch mehr Londoner Luft einatmen und unsere Ring-Tradition eindringlicher studieren. Mit der Zeit dürfte auch er zu den bevorzugten Dirigenten Londons zählen.

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Barmen

Der Schluss der diesjährigen Spielzeit stand unter dem Zeichen des „Ringes", der nach sorgfältigster Vorbereitung durch eigene Kräfte eine wohl gelungene Wiedergabe erfuhr. Ausser verschiedenen meist neueren Operetten wurde noch neu einstudiert: „Versiegelt" von Leo Blech und der „Trompeter von Säckingen". Mit den „Meistersingern von Nürnberg" erhielt die an Erfolgen reiche Saison einen stimmungsvollen Abschluss.

H. Oehlerking

Berlin

So quasi als Frühlingsvorfreude und als Winterabschluss veranstaltet in diesem Jahre das Opernhaus einen Zyklus deutscher heiterer Opern, unter denen sich als Werke des ersten Abends Glucks graziöse „Maienkönigin" und Dittersdorfs gemütlich-burlesker „Doktor und Apotheker" befinden. Unter anderen werden noch folgen: Webers „Abu Hassan", Cornelius' „Barbier von Bagdad", Blechs „Versiegelt" und der „Rosenkavalier"; bis auf den letzteren alles Neustudierungen. Das ist doch einmal etwas anderes als die ewigen „Ring"-Aufführungen in der zunehmenden Frühjahrswärme. Wenn nun die weiteren Aufführungen so gut ausfallen wie die des ersten Abends, so würde das nicht nur erfreulich sein für den, der darüber zu berichten hat, sondern man könnte vielleicht — und wie gerne täte man das — einmal! sagen: es gibt auch an der Berliner Oper wirklich gute, frische und unkonventionelle Opernkunst.

Glucks „Maienkönigin" ist ein entzückender einaktiger Leckerbissen. So ohne alles Theatralische; nur eine niedliche kleine Komödie unter drei Liebhabern und zwei Schönen; ein Bissel Schmachten, ein Bissel weibliche Lebensregiekunst und ein Bissel schnörkeliger Rokokospott: das ist Alles. Das liegt in den Figuren, in der Handlung und in der Musik. Es wird zwar angezweifelt, dass die Musik von Gluck sei, was tuts? Wäre sie nicht von ihm, so müsste man entschieden den Urheber herauszufinden suchen, denn er wäre Glucks würdig. Dittersdorfs Zweiakter hat immerhin genügend Lebenskraft, um von Zeit zu Zeit wieder einmal aufzutauchen. Und wer ihn bei einer halbwegs gelungenen Aufführung sieht, wird seine Freude daran haben — vorausgesetzt, das er nicht den blasierten Ästheten spielt. So echt wie diese Buffo-Oper ist keine andere deutsche. Mozart steht über diesem Genre; er wäre viel zu edel gewesen, um dieses Buch komponieren zu können. Es gibt darin eigentlich nur Bufforollen; selbst das Pärchen Leonore und Gotthold, die noch am sentimentalsten angelegt sind, müssen in den lustigen Apfel beissen. So naiv drollig wie die Handlung, ist auch die einfache und humorvolle Musik. Wie reizend spiessbürgerlich ist doch der Ton gleich des ersten Sextetts getroffen, und wie munter, ja gelegentlich übermütig, hat Dittersdorf die formenfesten kleinen Duette und Quartette ausgeführt, — er war doch mehr Opernkomponist als Sinfoniker; zum letzteren fehlte es doch zu sehr an menschlichen Reichtümern. Die Regie schien allen Darstellern einmal erlaubt zu haben, sich so frei wie es ihnen beliebte zu geben. In der Maienkönigin waren es besonders Frl. Ober (Philint) und Frl. Dietrich (Lisette), die durch schönen, stilvollen Gesang und anmutiges Spiel hervortraten. Das lustige Intrigantenpärchen Rosalie (Frau Böhm von Endert) und Sichel (der übermütige Lieban) holten sich in „Doktor und Apotheker" den grössten Erfolg. Doch auch Mang (Apotheker), Frau von Scheele-Müller (Apothekerin), Frau Andrejewa-Skilondz (Leonore) und Habich (Hauptmann Sturmwald) waren durchaus auf der Höhe. Herr Leo Blech dirigierte Gluck mit feinem Empfinden für die Zartheiten der Partitur, während Herr Edmund von Strauss die etwas gröbere Musik Dittersdorfs durch einigen klanglichen und rhythmischen Schliff hätte abrunden können.

H. W. Draber

Elberfeld

Die letzten 6 Wochen der Mitte April beendigten Spielzeit brachten uns verschiedene Wiederholungen des „Rosenkavaliers" (eine unter Leitung des Komponisten), ferner „Aida" und Troubadour mit Marie Götze als Gast, Kienzls stimmungsvollen vom Publikum warm begrüssten „Kuhreigen", „Tosca" u. a. Etwas zu kurz gekommen ist heuer das Wagnersche Musikdrama, namentlich der Ring. An geeigneten Solisten zur Rollenbesetzung war kein Mangel, verlassen uns doch mit Schluss dieser Saison ganz hervorragende Kräfte — Balder: Heldentenor, Armster: Heldenbariton, Frl. Callwey: dramatische Sängerin, A. Kettner: Altistin — die eine gute Einstudierung und Aufführung gewährleistet hätten. Alles in allem ist jedoch die abgelaufene Spielzeit eine der künstlerisch erfolgreichsten der letzten 10 Jahre gewesen.

H. Oehlerking

Hannover

Unsere kgl. Oper brachte in der nun ihrem Ende sich zuneigenden Spielzeit eine ganze Anzahl bedeutender Neuheiten, Neueinstudierungen und Neuinszenierungen heraus. Den Reigen der Novitäten eröffnete im Oktober Neumanns „Liebelei" (nach dem gleichnamigen Drama von A. Schnitzler), ein Werk voll gesunder Empfindung und sehr geschickter musikalischer Deklamation. Die Hauptrollen, mit den Damen Wallani (Christine) und Gorden sowie den Herren Battisti, Fleischer und Moest besetzt, wurden vorzüglich interpretiert. Besonders reiche Anerkennung fand die bis in die kleinste Kleinigkeit sorgsame und geschmackvolle Inszenierung. Anfang Februar folgte Humperdincks Märchenoper „Königskinder", in den Hauptrollen mit Fräulein Garden und den Herren Hummelsheim und Fleischer besetzt. Die musikalisch wie szenisch glänzende Aufmachung der Oper errang lebhafteste Anerkennung. Im April gab es sodann drei einaktige Novitäten, „Das heisse Eisen" von M. Wolff, „Der Herr Kapellmeister" von Paër und „Der Nachtwächter" von Meyer-Stolzenau, über die kürzlich berichtet wurde. Ende Mai steht die örtliche Erstaufführung von Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" gelegentlich der „Festspielwoche" bevor, in der ausserdem noch folgende Opern gegeben werden sollen: „Don Juan" von Mozart, „Lohengrin", „Meistersinger" und „Tristan" von Wagner und „Der Rosenkavalier" von Strauss, sämtlich in neuer Ausstattung und unter Hinzuziehung erstklassiger Kräfte von andern grossen Bühnen. Von den Neueinstudierungen interessierte am meisten diejenige des „Vampyr", die anlässlich des 50. Todestages Heinrich Marschners (14. 12. 1911) vor sich ging. Bedeutungsvoll waren die Neuinszenierungen der „Meistersinger" und des „Don Juan". In jener fesselte das wunderschön getroffene Innere der Katharinenkirche in Nürnberg, eines sakristeiartigen Vorraums mit Durchblick in das Kirchenschiff und das naturgetreue Bild der Festwiese mit praktikabler Brücke über die Pegnitz, Blick auf die Stadtmauer und Türme der Stadt usw. Die Neuinszenierung des „Don Juan" bietet sechs künstlerisch vollendet schöne Bühnenbilder in modern-realistischem Sinne. Alles perspektivisch und in den Abmessungen schön gegeneinander abgewogen, herrliche Beleuchtungswirkungen. Aber sie leidet an einem schweren Fehler. Wegen der Menge der praktikablen Kulissenstücke usw. dauern die einzelnen Verwandlungen, die freilich auf je zwei in jedem Akt beschränkt sind, so lange, dass die einheitliche Wirkung der Oper darunter leidet. In jedem Aufzuge noch zwei Pausen von 10—15 Minuten wirken lähmend auf die einheitliche Wirkung. Ausserdem hat man das Finale des ersten Aufzuges aus dem Festsaal des Schlosses in einen Wirtshaussaal verlegt und gibt dadurch diesem Finale den Charakter eines ländlichen Festes. Dieses Arrangement wird von der Regie mit folgender Argumentation erklärt: Don Juans Flucht vor den ihm drohenden Hieben wäre in seinem Schlosse unmöglich; sie sei dramatisch berechtigt in einem anderen Milieu, eben in dem bäuerlichen Wirtshause, wo die Freunde Masettos in der Überzahl sind. Wenn diese Erklärung auch etwas für sich hat, so sind doch so viel andere Gründe für die früher hier und auch sonst

allgemein übliche Inszenierung ins Treffen zu führen, dass diese modern-realistische Anordnung verfehlt erscheint. Namentlich ist zu betonen, dass das Menuett ein höfischer Tanz war, der von den Bauern überhaupt nicht getanzt wurde, dann aber geht aus verschiedenen Andeutungen des Textes klar hervor, dass ursprünglich gar nichts anderes als ein Fest im Schlosse gedacht sein kann. Mozarts Musik schreit förmlich nach Festesglanz und Prunk; man serviert doch in einer Dorfschänke keine Austern und Champagner! Ebensowenig passt Mozarts Musik zu dieser spanischen Tavernendiele.

Anfang Oktober liess sich das hiesige Opernpublikum von Caruso begeistern, im Februar ergötzte es sich an der immer noch weichen, wohligen Stimme Sigrid Arnoldsons, im März hatte der Stuttgarter Heldentenor Oskar Bolz als Raoul einen unbestrittenen, als Tristan einen nur bedingten Erfolg. Anfang April fand ein eigenartiges Jubiläum statt, nämlich die 50. Aufführung von d'Alberts „Tiefland", das in fünf Spielzeiten diese hohe Aufführungsziffer erreichte. Einen ähnlichen dauernden Kassenerfolg hat hier noch kein Werk erlebt, doch scheint Strauss' „Rosenkavalier", der hier Ende April 1911 zuerst seine Reverenz machte, eine gleiche Laufbahn machen zu sollen, hat er doch jetzt bereits 16 Aufführungen erlebt. Ende April gastierte Kammersänger Herold aus Kopenhagen als Turridu, Canio, Pedro (Tiefland) und Don José, in der Hauptsache durch sein ungemein natürliches, echt menschlich sich gebendes, jede Kulissenreisserei verschmähendes Spiel fesselnd. Seine gut geschulte Stimme entbehrt bis auf einzelne höhere Töne des Glanzes. Mit ihm zusammen gastierte Kammersänger Fischer aus Sondershausen, dessen urgesundes, besonders klangkräftiges Organ allgemein auffiel. Über die Ende Mai bevorstehenden Opernfestspiele wird in einem eigenen Artikel berichtet werden.

L. Wuthmann

Konzerte

Barmen

Die Barmer Konzertgesellschaft schloss mit einer in allen Teilen wohlgelungenen und tiefen Eindruck hinterlassenen Aufführung der hohen Messe in H moll von S. Bach das Konzertjahr 1911/12 ab.

Der Barmer Volkschor hat unter der energischen Leitung seines neuen, strebsamen Dirigenten Hermann Inderau sowohl im Chor als auch im neu gegründeten Orchester wesentliche Fortschritte gemacht, was namentlich im Schlusskonzert mit „Paradies und Peri" von Robert Schumann, unter solistischer Beteiligung von M. Obsner-Essen, C. Laxuille-Köln, Ida Kuhl-Dahlmann-Köln, José Tyssen-Frankfurt a. M. Karl Rost-Köln, erfreulich konstatiert werden konnte.

H. Oehlerking

Berlin

Edyth Walker gehört schon seit langem zu denjenigen auswärtigen Sängerinnen, die, so oft sie zu uns kommen, des herzlichstens Willkommens sicher sein dürfen. So fand denn die Künstlerin zu ihrem jüngsten Liederabend den Beethovensaal sehr gut besetzt mit einer Zuhörerschaft, die sich an dem wundervollen Klang ihres prachtvollen, glänzenden Mezzosoprans und ihrer warmblütigen, grosszügigen Vortragsweise von Herzen ergötzte.

Die Singakademie unter Prof. Georg Schumann führte in ihrem letzten Abonnementskonzerte Josef Haydns unvergängliches Oratorium „Die Schöpfung" in würdevoller Weise auf. Chor und Orchester (Philharmonisches Orchester) standen auf der Höhe der Aufgabe und leisteten Ausgezeichnetes. Die Soli waren mit Clara Senius-Erler, Felix Senius und Johannes Messchaert vortrefflich besetzt.

Im Klindworth-Scharwenkasaal stellte sich das neugebildete Birkigt-Trio (Bronislaw v. Pozniak [Klavier], Hugo Birkigt [Violine], Hans Kindler [Cello]) vor und erzielte einen vollen künstlerischen Erfolg. Die drei Herren scheinen hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualitäten sehr gut zueinander zu passen und auch einander künstlerisch zu verstehen; ihr Zusammenspiel ist ausgezeichnet, rhythmisch präzise, klanglich fein abgestimmt, ihr Vortrag musikalisch gesund, temperamentvoll beweglich und lebendig. Die in allen Sätzen sehr saubere und ausdrucksvolle Wiedergabe des F dur Trios op. 8 von Pfitzner bereitete einen hohen Genuss; das wundersame Adagio namentlich wurde sehr feinfühlig und stimmungsvoll gegeben. Tschaikowskys grosses A moll-Trio op. 50 versprach im weiteren das Programm.

Adolf Schultze

Dessau

Die in die Berichtszeit (Mitte Februar bis Mitte April) fallenden Kammermusikabende vermittelten in gediegener Wiedergabe Claude Debussys G moll-Streichquartett op. 10, Brahms' F moll-Klavierquintett op. 34, Beethovens Septett op. 20 und Mozarts Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn. Im ersten Abend ersang sich Charles Mott mit Liedern von Strauss, Liszt und Tschaikowsky einen beachtenswerten Erfolg. Als Novität erschien im 4. Abonnementskonzert der Hofkapelle (21. März) Alexander Scrjabines 2. Sinfonie C moll op. 29, ein formell klares und durchsichtiges, inhaltlich aber wenig bedeutendes Werk. Wundervoll spielte das russische Trio (Vera Maurina-Press, Michael Press und Josef Press) Beethovens Tripelkonzert op. 56. Den fulminanten Schluss bildeten Liszts „Préludes". Das 7. und letzte Hofkapellkonzert fand am Palmsonntag statt. Mit einer ganzen Reihe Schubertscher und Brahmsscher Lieder erwies sich Julia Culp-Berlin als eine Liedersängerin par excellence. Man wusste in der Tat nicht, was man mehr bewundern sollte, die wundervoll blühende Stimme mit ihrem Schmelz und ihrer Kraft, die voll abgeklärte Gesangskunst oder die geniale Vortragsart, die jedes der einzelnen Lieder beim Hörer zu einem seelischen Erlebnis eindringlichster Natur werden liess. Vor geschlossenem Bühnenvorhang und bei vollständig verdunkeltem Haus erklangen dann aus dem vertieften Orchesterraume heraus drei Stücke aus „Parsifal": das Vorspiel, die Wandlungsmusik aus dem ersten Aufzuge und der Karfreitagszauber. Alle drei wurden wahrhaft ergreifend gespielt. Nicht vergessen sei zum Schluss die Karfreitagsmotette des gemischten Chores der St. Johanniskirche, die unter Musikdirektor Aug. Theiles Leitung einen guten Verlauf nahm. An der Orgel sass Musikdirektor Gerhard Preitz. Mit den Begleitungen zu den Soli und Chören, wie mit seinem Vortrag von Liszts Orgelfantasie über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" bewährte er sich als ein Orgelspieler von reichen künstlerischen Qualitäten.

Ernst Hamann

Dortmund

Unser Philharmonisches Orchester unter Musikdirektor Hüttner stellte in den Mittelpunkt der Freitags-Sinfoniekonzerte in zwei aufeinanderfolgenden Zyklen sämtliche Sinfonien von Beethoven und Brahms. Diese Zyklen kehren jetzt schon seit Jahren wieder mit dem erfreulichen Erfolge, dass die Liebe für Brahms und das Verständnis für sein sinfonisches Lebenswerk in immer weitere Kreise dringen. Unter den vielen andern Werken beider Meister, die neben den Sinfonien in den Programmen erschienen, nenne ich hier nur die wichtigsten: von Beethoven das Violinkonzert, (Guna Bräuning), die Kreutzer-Sonate (Gumprecht und Eickemeyer), das Es dur-Klavierkonzert, (Eickemeyer), von Brahms die Serenade für grosses Orchester, die Variationen über ein Haydn-Thema und das D moll-Klavierkonzert (Eickemeyer). Das 17. und 28. der Sinfonie-Konzerte leitete H. Marteau; seine Suite für Violine und Orchester fand wegen ihrer frischen Erfindung, geistreichen satztechnischen Arbeit und klangschönen Instrumentation allseitigen Beifall. Guna Bräuning spielte die Solopartie mit künstlerischem Gelingen. In dem 20. Sinfoniekonzerte, das Musikdirektor Seipt-Hamm dirigierte, hatte Konzertmeister Buchbinder mit der Wiedergabe des Fis moll-Konzerts von Ernst viel Erfolg. Das Gleiche lässt sich von dem Konservatoriumslehrer G. Bunk berichten, der das A moll-Konzert von Grieg spielte, und von der jugendlichen Geigerin Schuster-Woldan, einer Schülerin Marteaus, in Mendelssohns Violinkonzert und einer Suite von Ludwig. Zum erstenmale erschienen in diesen Konzerten ausser der Suite von Marteau zwei Teile aus der sinfonischen Dichtung „Gudrun" von G. Cords, „Sonnenhymnus" von Meyer-Olbersleben, eine Ouvertüre zu einem Kleist-Drama von W. Kaehler, alles Werke, die sich nicht dauernd zu halten vermögen, und die C moll-Sinfonie von Saint-Saëns, dem Andenken Liszts gewidmet.

Im dritten Solistenkonzerte des Philharmonischen Orchesters dirigierte M. Reger seine Lustspiel-Ouvertüre, die enttäuschte, und Frau Kwast-Hodapp spielte das Regersche Klavierkonzert mit souveränem Können; auch hier galt der Beifall wohl mehr der Interpretin, als dem Werke selbst. Das vierte dieser Konzerte liess uns die Bekanntschaft M. Schillings erneuern, dessen Melodram „Jung Olaf" nicht den Eindruck machte, wie früher das „Hexenlied." Durch das Orchester unter Hüttner lernten wir dann in der mutmasslichen Jugendsinfonie Beethovens ein ungemein liebenswürdiges Werk kennen.

In zwei Kammermusikkonzerten des Konservatoriums-Streichquartettes gab es in guter Ausführung u. a. zu hören

das H dur-Trio von Brahms, das Streichquartett op 59 III von Beethoven und das E moll-Quartett von M. Schillings.

Musikdirektor C. Holtschneider hatte für seine diesjährigen Orgelkonzerte in St. Reinoldi bekannte auswärtige Orgelspieler eingeladen und sich dadurch den Dank der Musikfreunde verdient. Karl Straube (Leipzig) führte seine Hörer mit reifer Meisterschaft in die Wunderwelt Bachscher Polyphonie, Arhur Egidi (Berlin) spielte in der Hauptsache Kompositionen der vorbachischen Zeit und Bonnet (Paris) gab als vollendeter Virtuose und feiner Musiker einen Überblick über die Entwicklung der französischen Orgelmusik.

In ihrem 2. und 3. Vereinskonzerte sang die unter Direktion des Kgl. Musikdirektors Holtschneiders stehende Musikalische Gesellschaft eine stattliche Reihe von a cappella-Chören ältere und neuere Datums in fein abgetönter Ausführung. Solistisch wirkten hier erfolgreich mit: Frau Stronck-Kappel, Universitätsmusikdirektor Niessen, der Pianist W. Eickemeyer und Emil Frei und der Baritonist E. Evertz.

Der Musikverein unter Professor Janssen führte in seinem 4. Vereinskonzerte das „Neue Leben" von Wolf-Ferrari und in seinem 5. Konzerte die Grosse Messe in C moll von Mozart in der Bearbeitung von A. Schmitt auf. Karfreitag brachte der Reinoldi-Kirchenchor erstmals die „Matthäuspassion (Direktion: Holtschneider) und der Petri-Kirchenchor (Direktion: G. Knoke) den „Messias" zur Wiedergabe.

Der Lehrergesangverein unter R. Laugs spendete in seinem 2. Konzerte am Badenbaum eine Anzahl von a cappella-Chören, darunter „Die beiden Särge" von Hegar und als Neuheit „Ablösung" von H. Kaun. Wenig Ausgereiftes bot der Dortmunder Frauenchor in seinem zweiten Konzerte. Das Soloquartett für Kirchengesang aus Leipzig sang kurz nach Weihnachten bei uns, und Emil Sauer gab einen gut besuchten Klavierabend, der dem Künstler reiche Ehren einbrachte.

— Fr. —

Dresden

Die letzten Sinfoniekonzerte unserer Hofkapelle brachten manche Novität für Dresden. Walter Braunfels kam mit der nicht mehr ganz jungen Ouvertüre zur heiteren Oper „Prinzessin Brambilla" wieder zu Wort, ein lustig wirbelndes Stück mit leisem exotischen Einschlag; von Paul von Klenau, dem jungen talentvollen Dänen, hörte man eine Ballade für Bariton (Herr Soomer) und Orchester: „Ebbe Skammelsen", die in kurzen, aber zahlreichen volkstümlichen Versen die Sage behandelt von dem friedlos umherirrenden Ritter, der die treulose Braut und den treulosen Bruder erschlug; musikalisch ist vieles sehr reizvoll, die Stimme aber wird zu oft von der starken Instrumentierung gedrückt, und zu viele sinfonische Einschiebsel zerreissen den textlichen Zusammenhang. Serge Rachmaninoff spielte uns selber (und meisterhaft) sein sehr weiches und lyrisches zweites C moll-Klavierkonzert (op. 18) mit Orchester vor; die Verschmelzung von Klavier- und Orchesterklang ist darin wieder fast einzig. Richard Mandls hübsche und witzige „Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel" hatte mehr Erfolg als Regers zwar relativ leichtflüssige, aber immer noch zu kunstbeladen sich gebende Lustspielouvertüre. Von Maurice Ravel, dem jetzt 40 jährigen Pariser Tondichter, kam ein für Musiker sehr interessantes Werk, die Rhapsodie espagnole (von 1907) zur Aufführung; impressionistische Stimmungsmusik von rhythmischem und harmonisch apartem Reize, doch ohne rechtes Fleisch und Blut. Statt der angekündigten Brucknerwerke (neunte D moll-Sinfonie und Te deum) wurde am Palmsonntag wieder lauter Beethoven aufgeführt. Das grosse Abonnentenpublikum will es so; armer Bruckner, schwaches, nachgiebiges Orchester!

Dr. Georg Kaiser

Elberfeld

Die Veranstaltungen der Konzertgesellschaft erhielten einen wundervollen Abschluss durch Mozarts melodiereiche und grosszügige Messe in C moll. Die zum Teil recht schwierigen Chöre hatte Dr. Haym vortrefflich einstudiert. Unter den Solisten tat sich Tilia Hill-Berlin mit ihrem ausgereiften Mezzosopran und der nicht sehr kräftig, jedoch sympathisch klingende Tenor des Dr. Geyser-Darmstadt hervor. Im 3. Solistenkonzert spielte der jugendliche Percy Grainger-Melbourne mit virtuoser Fertigkeit Präludium und Fuge D dur von S. Bach und Stücke von Ravel, Albeniz und Grainger. Sinn für Klangmalerei und poetisches Empfinden atmete der Vortrag der Etüde Cis moll und die Polonäse As dur von Chopin. Lula Mysz-Gmeiner sang mit recht musikalischer Vertiefung Lieder von Schumann, Loewe und 5 deutsche Volkslieder, von Dr. Haym am Flügel verständnisvoll begleitet.

H. Oehlerking

Heidelberg

Den Hauptbestandteil des hiesigen musikalischen Lebens bilden die unter Generalmusikdirektor Professor Dr. Wolfrums Leitung stehenden Bachvereinskonzerte und die Kammermusikaufführungen des Konservatoriumsdirektors Otto Seelig. Mit Rücksicht auf die sechs Konzerte umfassende Heidelberger Franz Liszt-Zentenarfeier des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wurden erstere in der nunmehr abgelaufenen Saison ausnahmsweise von zehn auf sieben reduziert. Sämtliche Aufführungen fanden in dem mit allen neuzeitlichen Einrichtungen versehenen grossen Saale der Stadthalle statt. Auf die neue Orgel daselbst sei besonders hingewiesen. Sie ist von der Firma Voit & Söhne in Durlach erbaut und zählt vorläufig drei Manuale, 56 klingende Stimmen, eine grosse Zahl Kombinationssowie Schwellvorrichtungen fürs ganze Werk. Sie hat rein elektrische Traktur. Der rollbare Spieltisch befindet sich im Orchester; diese Einrichtung gewährleistet im grossen Raum ein genaues dynamisches und akustisches Zusammengehen der Orgel mit Orchester und Sängern.

Im ersten Konzert liess sich Professor Wolfrum durch seinen Adlatus Hermann Poppen vertreten. Zur Aufführung gelangten Haydns Sinfonie in C moll (No. 95) und Brahms' akademische Festouvertüre. Die Pianistin Hedwig Schöll-Weimar führte sich vorteilhaft ein mit Mozarts Krönungskonzert, während Fritz Hirt-Heidelberg, der schon gelegentlich der Lisztfeier die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, das Violinkonzert von Brahms nicht bloss exakt, sondern auch mit Wärme und Temperament spielte. Das zweite Konzert vermittelte die E moll-Sinfonie (No. 1) von J. Sibelius, die Ouvertüre zu „Rob Roy" von Berlioz, Lieder und Gesänge von R. Strauss, verständnisvoll vorgetragen von Franz Steiner-Wien. Im Mittelpunkt des dritten Konzerts stand Frl. Elena Gerhardt-Leipzig, deren Lieder am Klavier von Beethoven, Schubert, Grieg und Wolf das lebhafteste Entzücken hervorriefen. Das vierte Konzert brachte Händels „Messias" in der Bearbeitung von Mozart-Franz-Wolfrum, die sich mehr der modernen Auffassung nähert. Chor und Orchester erwiesen sich in jeder Hinsicht als ausgezeichnet. Unter den Solisten ragte insbesondere Frau Stronck-Kappel aus Barmen hervor, während die übrigen an der vollen Entfaltung ihres Könnens durch Indisposition gehindert schienen. Im fünften Konzert erfreute Professor Wolfrum durch eine bis ins kleinste Detail geistreich ausgearbeitete Darstellung der „Vierten" von Beethoven. Im dritten Brandenburgischen Konzert von J. S. Bach (Bearbeitung von Wolfrum) war als neu, aber zweifellos als allein richtige Deutung der beiden Akkorde zwischen dem ersten und zweiten Satz aufzufassen die Einstellung eines passend gewählten Zwischenstücks (Sonate für Gambe), das Frl. Schunk auf der Violine stilgerecht unter Cembalbegleitung (Wolfrum) ausführte. Dem Konzertraum entsprechend waren im ersten und im Finalsatze die Streichinstrumente chorisch besetzt. Der portugiesische Violoncellovirtuose Pablo Casals spielte Schumanns Konzert op. 129 und die dritte Suite von J. S. Bach (C dur) in einer Weise, die nicht zu überbieten sein dürfte. Das sechste Konzert eröffnete seine Vortragsreihe mit R. Wagners C dur-Sinfonie, einer Jugendarbeit, die einen interessanten Einblick in den Werdegang des Meisters ermöglicht. Dann hatte noch E. Humperdinck das Wort mit den Einleitungssätzen zum zweiten und dritten Akt aus seinen „Königskindern". Berechtigtes Aufsehen als Pianist durch seine phänomenale Technik und seine warm empfindende Auffassung erregte Percy Grainger-Melbourne mit Werken von Schumann und Grieg. Seinen Zyklus krönte der Bachverein mit einer wohlgelungenen Aufführung der vollständigen „Johannespassion" von J. J. Bach in der Bearbeitung von Wolfrum. Pietät- und stimmungsvoll erledigten Chor, Orchester und Orgel (H. Poppen) ihre Aufgabe. Einzig schön sang der Evangelist George Walter-Berlin; ebenso verdient machten sich u. a. die Herren Th. Harrison-Neuyork (Bariton), C. Weidt-Heidelberg (Bass), die vortreffliche Oratoriensängerin Frau Aaltje Noordewier-Reddingius (Sopran) und Frl. M. Philippi-Basel (Alt). Je nach dem Charakter der aufgeführten Stücke war der Ausdrucksapparat unsichtbar oder in festliche Beleuchtung gerückt, das Licht im Zuhörerraum gedämpft oder hellstrahlend. Der Besuch der Konzerte von hier und auswärts war jedesmal sehr gut, trotzdem oft — namentlich bei grossen Tonwerken — der Hauptaufführung eine ebenso stark besetzte „Volksvorstellung" vorausging.

Die Kammermusikkonzerte von Otto Seelig (in der Regel vier) begannen in diesem Jahre die „Brüsseler“. Auf ihrem Programm standen das nicht besonders dankbare nachgelassene Streichquartett in Fdur von Grieg, Beethovens op. 59 No. 2 und das Forellenquintett von Schubert. Über das Können der „Brüsseler“ herrscht nur eine Stimme der Anerkennung; ebenbürtig mit unfehlbarer Technik und imponierender Gestaltungskraft versteht der Klavierpartner Otto Seelig sich in das Ensemble einzufügen. Den „Brüsselern“ folgte das „Stuttgarter Streichquartett“, unterstützt von Hofkapellmeister Aug. Richard-Heilbronn (Klavier), Alfred Naef-München (Gesang) und August Hubel-Stuttgart (Horn). Das Programm enthielt wieder Beethoven (op. 95) und Schubert (op. 161), dazwischen der Stimmungsbilder-Zyklus „Liebe“ für eine Singstimme, Streichquartett, Horn und Klavier von A. Richard. Die Darbietungen riefen lebhaftes Interesse hervor. Im dritten Konzert spielten die „Böhmen“: Dvořáks op. 61, Beethovens op. 135 und R. Strauss' op. 13 (Klavierquartett in Cmoll). Über das „Wie“ der Darstellung ist bei den „Böhmen“ wohl kein Wort mehr zu verlieren; gleichwohl wäre eine andere Wahl an Stelle des Straußschen Klavierquartetts von grösserer Wirkung gewesen. Einen aussergewöhnlichen Kunstgenuss bot das Schlusskonzert mit der Frankfurter Bläservereinigung der Herren P. Hoensch (Oboe), A. Riechers (Klarinette), H. Türk (Fagott), J. Ruge (Horn) und Otto Seelig am Klavier, welche die beiden Quintette op. 16 von Beethoven (Esdur) und Köchel-Verz. No. 452 (ebenfalls Esdur) von Mozart sowie die erste Klarinettensonate von Brahms (in Fmoll) in einer Weise erstehen liessen, die in ihrer edlen Tongebung und deutlichen Phrasierung selbst die verwöhntesten Ansprüche restlos zu befriedigen vermochte.

Neben den Bachvereinskonzerten und den erwähnten Kammermusikaufführungen wäre noch eine Reihe sonstiger Veranstaltungen von Wichtigkeit zu registrieren: ein unter C. Weidts Leitung stattgehabtes Liederkranz-Konzert, auf dessen Programm Arnold Mendelssohns „Pandora“ stand, in welcher sich neben dem trefflichen Chor Frau Arlo-Schlesinger aus Mannheim und die Herren Wilh. König aus Ludwigshafen, Dr. Nacke und Dürr solistisch bewährten; ein Konzert der „Meininger“, an deren Spitze Hofrat M. Reger mit seiner Lustspielouvertüre, seinem Fmoll-Klavierkonzert, das Frau Kwast-Hodapp spielte, und Beethovens Eroica starken Erfolg hatte; ein Abend der Harmonie-Gesellschaft, in welchem sich Anita und Candida Ballio, Anna Müller, Toni Baur, Helene Gutermann und Musikdirektor Sahlender durch künstlerische Durchführung von Werken von Gluck, Händel, Mozart und Beethoven auszeichneten; ein erfolgreicher Sonatenabend des Akademiedirektors Otto Voss (Klavier) und Fritz Hirt (Violine); ein R. Wagner-Abend des Stimmriesen H. Knote-München; Orgelvorträge der Herren Hermann Poppe, Arno Landmann usw.; ein Auftreten des Leipziger Soloquartetts für Kirchengesang, das sich Anerkennung mit dem Vortrag von a cappella-Chören aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert erwarb; ein Duetten- und Liederabend von Dr. Deutsch, Frl. Weidele und Frl. Tobler; ein Beethoven-Abend Fr. Lamond; ein Komponisten-Abend von Dr. Rich. Gschrey; ein Löwe-Abend von Hermann Gura; verschiedene Abende mit Liedern zur Laute von Lisa und Sven Scholander u. a.

Karl Aug. Krauss

Leipzig

In der Matthäikirche gab die hiesige namhafte Gesangspädagogin Marie Unger-Haupt auch in diesem Jahre ein Wohltätigkeitskonzert, in welchem neben Carl Herrmann vom Gewandhausquartett (Violine) und Max Wünsche (Cello), die sich in Stücken von Wittenbecher und Händel als ganz ausgezeichnete Künstler zeigten, und neben dem überaus fleissigen und strebsamen Organisten Albert Jockisch, der mit der exakten und geschmackvollen Interpretation von L. Neuhoffs Orgel- und Fantasiesonate in Fmoll den Abend würdig einleitete und weiterhin auch als sicherer Begleiter an der Königin der Instrumente seines Amtes waltete, Schülerinnen der Konzertveranstalterin ihr Können zeigen konnten. Ein tüchtiges, konzertreifes Können, darf man hinzufügen, dass sie sich mit Fleiss unter so trefflicher Anleitung erworben hatten. Als beste Leistungen sind die Vorträge der Damen Louise Schippel und Gertrud Ernst-Zickmantel hervorzuheben; doch auch Ella Foerstel und Susanne Petermann boten recht Anerkennenswertes.

Das von Frau Irene von Nostitz-Wallwitz in St. Nikolai zum besten der kirchlich-nationalen Jugendpflege in Mockau veranstaltete Kirchenkonzert brachte eine Neuheit für Männerchor, Sopransolo, Violine, Harfe und Orgel: „Hymne an die Nacht“ von A. Kluge, ein melodiöses aber etwas theatralisch aufgeputztes Stück, dessen eigentlicher Platz der Konzertsaal ist. Der Neue Leipziger Männergesangverein sang unter Herrn Max Ludwigs straffer Führung den Chorpart rein und geschmackvoll. Gertrud Bartsch bewältigte das Solo tadellos, die Violine spielte Konzertmeister Wollgandt entzückend. Letzterer trug ausserdem noch ein Largo von M. Reger und mit Eva Klengel (Cello) vereint ein Thema mit Veränderungen von Rheinberger vor. Ilse Helling sang mit viel Innigkeit Hillers „Gebet“ und „Höre, Israel“ aus dem „Elias“. An der Orgel sass Prof. Straube, der sich als echter Künstler mit dem Vortrage von Frescobaldis „Passacaglia“ rühmlich hervortrat. Für Männerchor gab es noch zu hören: Grells achtstimmiges Graduale, ein Passionslied von Lotti, „O bone Jesu“ von Palestrina und Schuberts 23. Psalm. Bei musterhafter Disziplin entwickelte der Neue Leipziger Männergesangverein einen schönen vollen Chorklang und feine Schattierung.

Die zum besten der Leipziger Flugzeuge vom Königl. Musikdirektor Wohlgemuth unter Mitwirkung namhafter Solokräfte im Neuen Theater veranstaltete Matinée bot den Besuchern einige genussreiche Stunden. Der Leipziger Männerchor hatte aus seinem Repertoire eine Anzahl wirksamer Stücke ausgewählt (u. a. Nicodés „Meer“, Curtis „Hoch empor“, Wohlgemuths „Deutschland, sei wach!“) und brachte sie mit künstlerischem Gelingen, insbesondere tonschön und geschmackvoll zu Gehör. Ausser Bruno Decarli, der einige prächtige, patriotisch gefärbte Deklamationen mit sonorem Organ und impulsivem Ausdruck spendete, liess sich die hierorts schnell bekannt und beliebt gewordene Dresdner Hofopernsängerin Irma Tervani mit Liedern von Wolf, Strauss, Schillings und Weingartner vernehmen, die sie mit feinstem künstlerischen Schliff vermittelte. Prof. Henri Petri aus Dresden befestigte seinen Ruhm und Ruf als Violinkünstler aufs neue mit dem in jeder Beziehung gerundeten Vortrage von Spohr und Bruch (Amoll-Romanze). Die Klavierbegleitung besorgte Max Wünsche in gewohnter zuverlässiger und diskreter Weise.

Ernst Müller

München-Gladbach

Die zu Ende gegangene musikalische Saison verdient einen kurzen Rückblick wegen des vielen Schönen und Gediegenen, das sie uns unter Musikdirektor Hans Gelbke brachte. Im Vordergrunde standen die fünf Cäcilienkonzerte, welche an bedeutsamen Werken vermittelten: Bachs Hmoll-Messe, Beethovens zweite und neunte Sinfonie, Händels Messias und Liszts 13. Psalm, ferner des letzteren Faustsinfonie, Haydns Esdur-, Bergers Bdur-, Tschaikowskys fünfte, Mendelssohns Adur- und Beethovens Jugendsinfonie. An kleineren Werken sei u. a. hervorgehoben: Debussys L'après midi d'un Faune, Woyrschs Böklinfantasien, Brahms' Akademische Festouvertüre, Händels Konzerto grosso Hmoll und Scheinpflugs Lustspielouvertüre. Von den Solisten, die in diesen fünf Abonnementskonzerten mitwirkten, sind zu nennen: Prof. Friedberg, Frl. Epstein (Klavier), Prof. Willy Hess (Violine), Frl. Hegyesi (Cello) und für Gesang: Frl. Philippi, Frau Lauprecht von Lammen, Frau Bellwidt, Frau Durigo, Paul Schmedes, G. A. Walter, Th. Denys, v. Raatz-Brockmann und Kammersänger Senius. Zwischen den fünf Cäciliakonzerten verteilten sich noch sechs Sinfonie- und einige Orgelkonzerte, die sämtlich Musikdirektor Gelbke mit gutem Erfolg leitete. Diesem gelang es ferner, einen Konzertverein ins Leben zu rufen, der, abgesehen von dem grossen Vermächtnis, das der verstorbene Kunstmäcen E. Croon für die Cäcilia testamentarisch vermachte, weitere Mittel dem Verein zur Verfügung stellte, damit er seinen Zwecken und Zielen noch weit tatkräftiger als seither folgen kann.

—m—

Wien

Unter dem Zeichen der zwei grossen „modernen“ B, wie man Brahms und Bruckner wohl im Verhältnis zu den zwei grossen „klassischen“ Bach und Beethoven nennen könnte, wurden am 10. April die Sinfonieabende des Wiener Konzertvereins würdig beschlossen. Professor Godowsky spielte Brahms' Dmoll-Konzert, natürlich technisch vollendet und mit feinstem Geschmack bis in jede einzelne Note hinab, aber doch mit etwas zu wenig grossem Zug besonders für das tragische Pathos des gewaltigen, einst so wenig verstandenen ersten Satzes. Ferdinand Löwe dirigierte als der berufenste Bruckner-Interpret seines Lieblingsmeisters grandiose Cmoll-Sinfonie (No. 8). Die

sorgfältigst vorbereitete, stellenweise wahrhaft hinreissende Aufführung gestaltete sich wieder zu einem vollen Triumphe sowohl für die Manen des grossen vaterländischen Tondichters als auch für alle, die nach ihren besten Kräften ihm wieder so begeistert und begeisternd huldigten. Zunächst für Löwe, aber auch für das wackere Orchester, dessen Mitglieder sich nach dem wundervollen Adagio — dem längsten, aber vielleicht auch grössten nicht nur Bruckners, sondern der ganzen neuen Sinfonieliteratur — enthusiastisch akklamiert in corpore von ihren Sitzen erheben mussten. Ein Vorgang, der sich nach der glänzenden Schlußsteigerung des Finales, wo Bruckner so grossartig kunstvoll alle Hauptthemen der vier Sätze des Werkes polyphon kombiniert, wiederholte.

Am Palmsonntag veranstaltete der Wiener Chorverein unter der Leitung seines Chormeisters Ferdinand Rebay ein interessantes Kirchenkonzert in der hiesigen evangelischen Kirche zu Gumpendorf, einem Vorort von Gross-Wien. Das Programm bot ausser Beethovens längere Zeit nicht gehörtem Oratorium „Christus am Ölberg" (das allerdings nicht zu des Meisters grossen Schöpfungen zählt), eine Erstaufführung von Wolf-Ferraris geistlichem Mysterium „Talitha Kumi" („Die Tochter des Jairus") nach dem lateinischen Text des Evangeliums St. Marci deutsch von Dr. Max Steinitzer. Des Komponisten merkwürdige deutsch-italienische Doppelnatur, welche ihn so glücklich eingänglich melodischen und für die Ausführenden dankbaren Gesangstil mit gründlicher Kontrapunktik und geistvoller orchestraler Charakteristik vereinen lässt, offenbart sich gerade in diesem Werke wieder sehr sympathisch, daher denn der Eindruck auf das zahlreich erschienene Auditorium gewiss ein bedeutender und nachhaltiger war: von Beifallsbezeugungen wurde in der Kirche natürlich abgesehen. Da übrigens das Mysterium — wie wir erfahren — in Deutschland durch wiederholte Aufführungen bekannt und geschätzt ist, liegt kaum Anlass vor, in die einzelnen Schönheiten der Partitur näher einzugehen. Als Hauptvorzug der letzteren möchte die trotz allem Vorwalten des Melodischen überall gewahrte edel kirchliche Haltung zu rühmen sein, wobei der Komponist gesuchte Altertümelei ebenso geschickt vermeidet, wie moderne Theatralik; vorwiegend liebliche Musik gebend im Sinne seines grossen (geistigen) Hauptvorbildes W. A. Mozart, oder auch der „Enfance du Christ" von Berlioz. Die Aufführung beider Programmnummern war sehr gelungen; sowohl der trefflich einstudierte Chor als auch die stimmbegabten Solisten, die Herren Ferd. Soeser, Dankwart Hülcher, Dr. Erich Klug und (als Seraph im „Christus am Ölberg") Frau Sophie Kerner, kamen rein technisch wie stilistisch auch den weitgehendsten künstlerischen Ansprüchen nach.

Nachträglich möge noch der zweite Kammermusikabend des Konzertvereins erwähnt werden, in welchem hervorragende Solisten des letzteren eine sehr geistreich kontrapunktierte „Suite im alten Stil" von d'Indy für Trompete, zwei Flöten, zwei Violinen, Viola und Violoncell zur besten Geltung brachten, worauf ein — nicht minder befriedigend ausgeführtes — bisher noch gänzlich unbekannt gewesenes Mozartsches Kuriosum folgte, nämlich ein dreisätziges Duo für Fagott (Hr. R. Harrand) und Violoncell (Prof. Grümmer), wobei seltsamer Weise das Fagott ausschliesslich die Melodie führte. Den genussreichen Schluss des Abends bildete ein gleichfalls für Wien neues, fein ziseliertes Divertimento für Klarinette (H. M. Schürer) und zwei Violen (die Herren K. Doktor und H. Gräser) von Paul Juon, dessen eigenartige Klangreize, von den Spielern echt künstlerisch ausgenützt, lebhaftesten Beifall entfesselten.

Prof. Dr. Th. Helm

Wiesbaden

Als neu ernannter städtischer Musikdirektor führte sich Herr Karl Schuricht in günstigster Weise ein; von der Direktion der täglichen Unterhaltungskonzerte hat man ihn befreit: diese stehen unter Leitung des als Konzertdirigent wohlerfahrenen Kurkapellmeisters H. Irmer, während Herr Schuricht im Durchschnitt nur etwa dreimal wöchentlich, und dann zumeist Konzerte mit vorwiegend sinfonischem Programm, zu dirigieren hat. Werke von Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, Wagner, Sibelius usw. brachte er hier bereits mit grossem Erfolge zu Gehör. Auch die letzten grossen Zykluskonzerte standen unter seiner Leitung: so das neunte mit Frau Teresa Carreño als Solistin, die ungewöhnlich gefeiert wurde und in Tschaikowskys B moll-Konzert und Kompositionen von Schubert usw. die unverminderte Frische und Elastizität ihrer Kunstausübung bewundern liess. Das zwölfte und letzte Zykluskonzert war Richard Wagner gewidmet. Kammersänger Forchhammer aus Frankfurt, der vom September ab für unsre Hofoper als Heldentenor verpflichtet ist, fand dabei Gelegenheit, seine gesanglichen Vorzüge geltend zu machen. Ein Ereignis in unserm Musikleben war dann die Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven, welche Hr. Schuricht mit einer so durchdringenden Verständnisinnigkeit und einer so temperamentvollen Hingabe dirigierte, dass das Publikum in helle Begeisterung geriet; zum Chor des Finale hatten sich mehr als 400 Singende eingefunden — Mitglieder der verschiedensten Vereine unserer Stadt, auch des „Rühlschen Vereins" in Frankfurt —: es wurden imposante, zum Teil niederschmetternde Wirkungen erzielt, und die mustergültige Disziplin dieses bunt zusammengewürfelten Chors bewies deutlich, welch' energisches Kapellmeistertalent in unserm jugendlichen Musikdirektor nach Betätigung drängt.

In den Sinfoniekonzerten des Hoftheater-Orchesters gab es einige interessante Programme. Julia Culp wurde als Liedersängerin mit allseitiger Freude begrüsst; Tschaikowskys „Manfred" war hier lange nicht mehr gehört; Bungerts Seesturm aus „Kirke" enttäuschte ein wenig. Da das Hoftheater als einzige Novität in dieser zweiten Hälfte der Saison nur Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" herausbrachte — ein Werk, dessen brutale Effekte bei Publikum und Kritik wenig Anklang fanden — so konnte Hofkapellmeister Mannstädt schon eine grössere Konzertaufführung wagen: es galt „Fausts Verdammung" von H. Berlioz. Diese Partitur voll dämonischer Fantastik in der Erfindung, mit ihrer an glänzenden Effekten überreichen Orchestration erfuhr unter Mannstädts zielbewusster Führung eine kraftvolle und eindrucksreiche Verlebendigung. Die königl. Kapelle bot mit den bekannten selbständigen Instrumentalnummern brillante Leistungen; die Solisten waren: Marcia v. Dresser aus Frankfurt, welche das „Gretchen" mit entzückender Anmut sang; Forchhammer als Faust und Karl Braun als Mephisto; der Chor war auch hier aus Mitgliedern der verschiedensten Vereine zusammengestellt: das Hauptkontingent bei solchen Gelegenheiten stellt immer unser Cäcilienverein. Seine eigene dieswinterliche Konzerttätigkeit hatte dieser Verein zu Ostern mit einer sehr würdigen Aufführung des Händelschen „Messias" abgeschlossen. Leider in der Chrysanderschen Bearbeitung, die neben manch' Annehmbaren doch auch manch' Anfechtbares birgt: die vorgeschriebenen gesanglichen Verzierungen erschienen vielfach steif und erzwungen; das fast unausgesetzte „Mitgehen" des Klaviers (Cembalo) — für die Rezitative gewiss sehr erwünscht — macht den Orchesterklang auf die Dauer überaus eintönig; die Textübersetzung ist nicht überall gleich glücklich: „Denn die Gloria Gottes wird offenbart" (No. 3), „Er trauete auf Gott, dass der würde retten ihn" (No. 26) oder „Die Tromba erschallt" (Bassarie) — dergleichen kann wohl kaum als Verbesserung gelten; 12 Nummern sind ganz ausgemerzt, sei's drum; doch ungern vermisste ich den stets so besonders animierend wirkenden „Auf zerreisset ihre Bande" mit dem interessanten „Parsifal-Glocken"-Motiv! Guten Eindruck machten die vorgeschriebenen neun Trompeten im „Hallelujah", die in keiner Weise aufdringlich erschienen. Unter den Solisten ragte Frau Leffler-Burckard (von unsrer Hofoper) bemerkenswert hervor; Hr. Gustav F. Kogel dirigierte mit gewohnter Einsicht und Umsicht.

Sehr genussreiche Stunden bot endlich noch unser rühriger Verein der Künstler und Kunstfreunde, der an drei aufeinanderfolgenden Abenden durch die Herren Klingler (Violine) und Mannstädt (Klavier) die sämtlichen Violinsonaten von Beethoven vorführen liess; vielleicht ein gewagtes Unternehmen, das aber im Publikum freudigen Widerhall fand.

Prof. Otto Dorn

Noten am Rande

Der Neuen Bachgesellschaft sind in überaus dankenswerter Weise von opferwilliger Seite wiederum Mittel überwiesen worden, mit denen einer Anzahl unbemittelter Kantoren und Organisten durch Gewährung von Reisebeihilfen der Besuch des sechsten Deutschen Bachfestes, das vom 15. bis 17. Juni d. J. in Breslau stattfindet, ermöglicht werden soll. Gesuche um Gewährung solcher Reiseunterstützungen, deren Höhe je nach der Entfernung vom Festorte bemessen wird, sind bis zum 20. Mai an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstrasse 36, zu richten. Nur solche Gesuche finden Berücksichtigung, die von einem Mitgliede der Neuen Bachgesellschaft oder von dem betreffenden Ortskirchenvorstande unterstützt werden.

Wettsingen 1913. Von der Kommission für den Wettbewerb um den von Sr. Majestät dem Kaiser gestifteten Wanderpreis ist jetzt das Rundschreiben an die deutschen Männergesangvereine betreffs des nächstjährigen Wettsingens versandt worden. Die Kommission besteht aus den Herren General-Intendant der Kgl. Schauspiele und der Hofmusik Grafen von Hülsen-Haeseler, Ministerialdirektor Dr. Schmidt, Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Friedländer, Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Kretzschmar, Direktor des Kgl. Hof- und Domchors Professor Rüdel, Direktor der Singakademie Professor Schumann und Professor Taubert. Das Wettsingen findet im Sommer 1913 in Frankfurt a. M. statt. Alle deutschen Männergesangvereine, die sich mit einer Mitgliederzahl von mindestens 100 Sängern beteiligen können und wollen, werden zur Teilnahme an dem Wettstreit eingeladen und aufgefordert, sich bis spätestens zum 1. Okt. 1912 bei dem Vorsitzenden der Kommission, Herrn General-Intendanten Grafen von Hülsen-Haeseler (Berlin, Dorotheenstrasse 3) anzumelden.

Ein Gespräch mit Zelter. Mit Zelter hat der Weimarer Musiker Christian Lobe ein interessantes langes Gespräch geführt, das nach seinen Aufzeichnungen in der jetzt kaum noch bekannten Sammlung „Aus dem Leben eines Musikers“ in den bei E. S. Mittler & Sohn erscheinenden Stunden mit Goethe wiedergegeben wird. Natürlich stand der Alte von Weimar im Mittelpunkt der Unterhaltung. Von seiner eigenen Berühmtheit hielt Zelter wenig. „Na, Gott sei Dank“, meinte er, „einige gute Seelen haben mich lieb! Ja, aber es sind ihrer verflucht wenige! — Berühmt? Einiger Lieder wegen, die mancher andere ebenso gut, mancher andere besser gemacht hat? In die Unsterblichkeit? Das ist gewiss, — am Rockschosse Goethes, denn an der Hand meiner Taten würde ich nicht weit kommen. Er soll leben, mein herrlicher Freund, er soll leben!“ „Wissen Sie, was ich für ein Universalmittel halte, emporzukommen?“ fuhr er dann fort, „Anspannung heissts! Aufgaben schwerster Art muss man sich so oft wie möglich stellen und mit ihnen sich herumbalgen, bis man Angstschweiss schwitzt. Kein Mensch kann wissen, was in ihm liegt, wenn er nicht in seinen Kräften herumstört. Denken Sie sich einen Brief von Goethe und seinen Faust! Ersteren diktiert er in der Minute, und tausend andere Menschen können das auch. Aber Faust! Welche ungeheure Anspannung des Geistes verwendete Goethe darauf, dreissig Jahre hindurch! Hätte er mit der Geisteskraft, die er zu einem Briefe brauchte, nur eine Seite Faust herausgefördert? Da mussten die Geistessehnen ganz anders angespannt werden. Solche Anspannungen scheuen die meisten Menschen, und darum die Seltenheit grosser Taten! . . . Da schreiben die faulen Hundsfötter im Schlafrocke des Geistes ein Stück, eine Oper, einen Roman — wie einen Brief! Ich wünsche oft, ich könnte den Faulpelzen ein Donnerwetter aufbrennen wie meinen Gesellen!“ Das Gespräch kam dann auf Goethes Alter, und Zelter stellte — es war im Jahre 1820 — die paradoxe Behauptung auf, Goethe sei viel älter als 71 Jahre. „Was heisst leben?“ erklärte er heiter, „essen und trinken tut der Leib, und Goethes Leib ist 71 Jahre alt. Aber der Geist des Menschen schaut zurück in die Zeiten, und so weit ihm die Geschichte zur Kenntnis kommt, so lange hat er gelebt. Was Sie gestern gesehen, ist heute für Sie Erinnerung wie das, was Sie über ein Ereignis vor tausend Jahren gelesen. Das gibt sechstausendjähriges Wissen. Der Dichter hat zur Darstellung desselben die Vergegenwärtigungskunst. Wer besitzt sie in höherem Grade als Goethe? Finden Sie zwischen Jery und Bätely, deren Zeit Goethes Leib durchwandelt hat, und Tasso einen Unterschied? Hat Goethes Geist nicht jene entfernte Zeit, das italienische Land und Volk, auch durchlebt? Darum ist Goethe 6000 Jahre alt, denn so weit gehen seine Erinnerungen und Studien in allen Hauptdingen, welche sich auf unserer Erde zugetragen, zurück.“

Eine Rossini-Anekdote erzählt der Pariser „Temps“. Der Meister empfing den Besuch eines Neffen von Meyerbeer, der ihm eine eigene Komposition vorspielen wollte, einen Trauermarsch zu Ehren Meyerbeers. Rossini hörte sich das Stück an. „Was halten Sie von diesem Marsch, Meister?“ fragte der etwas selbstbewusste Neffe des berühmten Komponisten. „Nun“, meinte Rossini gelassen, „besser wäre es schon gewesen, wenn Sie gestorben wären, und Ihr Onkel hätte den Trauermarsch komponiert“.

Kreuz und Quer

Berlin. Ein Gesamtgastspiel der Mailänder Scala in Berlin wird noch für diesen Monat geplant. Es soll in der Kurfürstenoper stattfinden und ausschliesslich Mascagnis neue Oper „Isabeau“ bringen.

Danzig. Das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet vom 27. bis 31. Mai in Danzig statt. 27. Mai (Pfingstmontag) nachmittags im Waldtheater bei Danzig von den vereinigten Männerchören Danzigs dargebotene Vorfeier. 28. Mai: Konzert mit Chor und Orchester; Werke von C. Heinr. David, Richard Mors, Heinr. G. Noren, Ernst Boehe, Heinr. Sthamer, Alfred Schattmann. 29. Mai: Hauptversammlung; Vorführung der Dalcroze-Schule; Kammerkonzert: Werke von Jan Ingenhoven, Jul. Weismann, Walther Bransen, Joseph Haas; offizielle Begrüssung durch die Stadt. 30. Mai: Aussprache über soziale und Standesfragen; Fahrt nach Zoppot; Kammerkonzert: Kompositionen von Rudi Stephan, Jos. Marx, Josef Renner, Paul Scheinpflug, Paul Juon. 31. Mai: Orchesterkonzert; Werke von Erwin Lendvai, G. Selden, A. P. Böhm, Rud. Werner, Otto Lies, Richard Wagner. 1. Juni: Gemeinsame Fahrt nach der Marienburg. Die Konzerte finden im Wilhelmtheater statt. Festdirigent ist Kgl. Musikdirektor Binder (Danzig). Bureau des Tonkünstlerfestes im Westpreussischen Konservatorium. Auskunft über Wohnungen durch das städtische Verkehrsbureau.

Dortmund. Anlässlich des in Dortmund in der Zeit vom 8. bis 11. Juni stattfindenden Schwedischen Musikfestes wird Henri Marteau u. a. auch Tor Aulins Cmoll-Violinkonzert vortragen. Dasselbe Konzert wird, ebenfalls von Marteau, im Schwedischen Konzert in Bückeburg am 12. Juni gespielt werden.

Eisenach. (Schubert-Brahms-Fest). In der Zeit vom 12. bis 19. Mai bringt das Rebner-Quartett aus Frankfurt am Main eine grössere Anzahl Kammermusikwerke von Brahms und Schubert zur Aufführung, darunter das Brahmssche Klavier-Quintett Fmoll, das Forellen-Quintett von Schubert, das Brahmssche Sextett op. 36, für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli. Das Zusammenspiel des Quartetts ist bekannt, daher auch die Nachfrage nach Plätzen bereits gross. Eintrittskarten sind in der Brunnerschen Hofbuchhandlung in Eisenach zu haben und zwar Abonnementskarten für 6 Konzerte im Preise von 15 bis 6 M., Einzelkarten im Preise von 4 bis 1 1/2 M. Programmbuch für alle 6 Konzerte einschliesslich Porto 0,60 M.

Karlsbad. Konzertmeister J. Sommer vom Karlsbader Kurorchester ist dem Hoftheater in Schwerin als Konzertmeister verpflichtet worden.

Lahr. Die 100. Auflage des Allgemeinen deutschen Kommersbuches ist jetzt fällig. Für diese Jubiläumsausgabe sind neue Liedertexte ausgewählt worden, für deren Vertonung der Verlag des weltbekannten Lahrer Kommersbuches einen Wettbewerb ausschreibt. Näheres teilt Moritz Schauenburg in Lahr (Baden) mit.

Leipzig. Die Leipziger Wagnerfeier 1913 bringt folgende Veranstaltungen: 22. Mai Grundsteinlegung von Klingers Wagnerdenkmal unter Mitwirkung der Singakademie und des Leipziger Männerchors. Daran schliesst sich ein Festkonzert mit Chor im Gewandhause unter Leitung Nikischs an. Geheimrat Prof. Dr. Köster wird die Festrede halten. 24. Mai in der Alberthalle volkstümliches Konzert des Lehrergesangvereins und des Riedelvereins. Das Stadttheater bringt vom 14. Mai bis 1. Juni in neuer Inszenierung die sämtlichen Bühnenwerke Wagners. Am Geburtstage selbst werden die Meistersinger gegeben. Es ist darauf Rücksicht genommen worden, dass die Ausführenden bei diesen Festfeiern ausschliesslich Leipziger Künstlerkreisen angehören, und dass die Preise möglichst volkstümlich gehalten werden.

Magdeburg. Dr. B. Engelke (Magdeburg) hat einen für die Musikgeschichte der Lutherzeit bedeutsamen Fund gemacht: ein Heft kanonischer Instrumentalstücke von Luthers intimem Freund und Berater Johann Walther. Es ist dies das erste zweifellos beglaubigte Werk für Streich- oder Blasinstrumente aus jener Zeit und dürfte von grosser Bedeutung für die Beurteilung der vielen textlos überlieferten Stücke des 16. Jahrhunderts werden, die früher sämtlich für vokal gehalten wurden. Magdeburgs erster Stadtkantor M. Agricola, der Verfasser der berühmten Musica instrumentalis, hatte noch 1545 versprochen, solche „Instrumentische Gesenge“

als Ergänzung zu seinem Lehrbuch drucken zu lassen. Es blieb aber beim Vorsatze. So ist dies Walthersche Werk doppelt willkommen. Sein Titel lautet:

Sechs vnd zwentzig Fugen auff die acht Tonos nach eines jeden art dreymal gesatzt vnter welchen die ersten XVII dreystimmig die anderen Neune tzweistimmig seindt auf allen gleichstimmigen Instrumenten vnd sonderlich auff tzincken auch der Jugent tzu sonderlicher leichter anfürung vnd vbung sehr nützlich bequem vnd dienstlich 1542 Autore Joanne Walthers.

München. Im Alter von fast 77 Jahren ist in München der langjährige Chormeister des Bayrischen Sängerbundes Generalmusikdirektor Franz Joseph Schmid gestorben.

Neuyork. Für die kommende Saison der Metropolitan-Oper werden bereits jetzt die Dispositionen hinsichtlich der Engagements getroffen. Unter den in der nächsten Spielzeit wiederkehrenden Künstlerinnen finden sich: Emmy Destinn mit noch dreijährigem Kontrakt, Geraldine Farrar, die Fremstad, die Gadski und Frau Matzenauer; unter den Herren: Caruso, Martin, Griswold, Didur, Gilly, Amato, Goritz usw. Der Tenor Hensel, der in dieser Saison mehrfach auftrat, wird auch im nächsten Winter an fünf Abenden singen. Auch Herr Slezak wird vom Eröffnungsabend drei Monate lang am Metropolitan tätig sein. Burrian, von dem es hiess, er käme nicht wieder und für den angeblich schon ein „Ersatz" engagiert worden war, wird ebenfalls wieder auftreten; sein Vertrag läuft noch zwei Jahre. Unter den Neuengagements finden sich Margarethe Ober, die Altistin der Berliner Hofoper, Lucrezia Bori und die Altistin de Motte.

— Generaldirektor Dippel hat Kienzls Oper „Der Kuhreigen" zur Aufführung für die Metropolitan-Oper sowie für seine Opernbühnen in Chicago und Philadelphia erworben.

Stuttgart. Auf Veranlassung des Württembergischen Bachvereins findet am 1., 2. und 3. Juni in Stuttgart ein Bachfest statt. Hauptwerk ist die Hmoll-Messe. Elf Stuttgarter Chöre und die Königl. Hofkapelle wirken mit.

— Ein Silcher-Museum soll in der Heimat des Komponisten der Lorelei, im Pfarrdorfe Schnait, einem bekannten Weinort des Remstales unweit Stuttgart, errichtet werden. Nachdem besonders auf Betreiben des Schwäbischen Sängerbundes Silchers Geburtshaus angekauft und vor einem Übergang in Privatbesitz sichergestellt worden war, wird in diesem Hause ein Silcher-Museum errichtet. Der Ausschuss richtet an Vereine und Einzelpersonen die Bitte, Noten, Briefe und andere Schriftstücke von Silchers Hand, Möbel und sonstige Geräte aus seinem Besitztum, Bilder und Urkunden aller Art, die an ihn erinnern, dem Schnaiter Silcher-Museum (Prof. E. Fladt, Stuttgart, Hölderlinstrasse 44) überweisen zu wollen.

Wien. Über eine Erfindung auf dem Gebiete des Geigenbaues berichtet das „Wiener N. Tgbl.": Der Erfinder, Dr. Franz Tomastik aus Holleschau in Mähren, kam auf die Erfindung durch die Wahrnehmung, dass die Streichinstrumente bisher immer von den Blasinstrumenten übertroffen wurden. Er sagte sich, dass dies eigentlich umgekehrt der Fall sein sollte, weil die Hand eine grössere dynamische Wirkung hervorzurufen imstande sein müsste, als die Lunge. (?) Er gelangte also zunächst zu der theoretischen Überzeugung, dass Tonstärke und Klangfarbe der gegenwärtigen Geigen und anderer Streichinstrumente durch ihren unzweckmässigen Bau beeinträchtigt werden. Dr. Tomastik nahm also in dem Bau der Instrumente einige für das Auge kaum wahrnehmbare Veränderungen vor. Er verlegte die Schalllöcher, spannte die Saiten anders über den Steg und brachte es zuwege, dass sowohl die Decke als auch der Boden der Instrumente und die in ihnen eingeschlossene Luft mitschwingen, wodurch jeder Ton um das Dreifache verstärkt und unendlich veredelt wird. Der Erfinder meint, dass das Material, Holz, Latten usw., auf den Ton keinen Einfluss nehme. Das Arbeitsministerium förderte den Erfinder in der Weise, dass es ihm eine grosse Werkstätte und zahlreiche Hilfskräfte zur Verfügung stellte. Im Herbst soll in Wien ein öffentliches Konzert mit diesen Instrumenten veranstaltet werden.

Würzburg. Der von der kritisch-pädagogischen Zeitschrift „Die Sonde" eingerichtete Würzburger Fortbildungskursus für Schulgesanglehrer ist zur grössten und besuchtesten schulgesangpädagogischen Veranstaltung ihrer Art geworden. Der Kursus 1911 war von 71 Teilnehmern aus Deutschland, Österreich und der Schweiz besucht. Davon waren nicht weniger als 40 von Ministerien, Regierungen und Städten geschickt. Der diesjährige Kursus findet in den Tagen vom 22.—26. Juli statt. Hauptaufgabe der Würzburger Kurse ist die authentische Einführung in Theorie und Praxis des Eitzschen Tonwortverfahrens, das die naturgemässe Lösung des schulgesangmethodischen Problems bedeutet. In diesem Jahre werden 10 hervorragende Lehrkräfte dem reichhaltigen Programm des Kursus gerecht werden. Genannt seien nur einige Vortragende und deren Referate: Oberlehrer M. Böthig (Leipzig): Rhythmische Erziehung nach Jaques-Dalcroze; Theorie und Praxis. Carl Eitz (Eisleben), der Erfinder des nach ihm benannten Tonwortes: Der musikalische Tonvorstellungskomplex; Tonnamen und Noten als Denkmittel; Klangverwandtschaft und Tonalität; Universitätsprofessor Dr. von Frey (Würzburg): Physiologie der Stimme. H. Frankenberger (Nürnberg): Stimmbildung und Sprechtechnik in der Volksschule; Theorie und Praxis; Professor Dr. Messmer (Rorschach): Psychologie des bewussten Singens; Psychologische Begründung des Tonwortverfahrens; Universitätsprofessor Dr. Seifert (Würzburg): Hygiene der Singstimme. Ausserdem bietet der Kursus eine theoretisch-praktische Einführung in das Eitzsche Tonwortverfahren mit zahlreichen Schülervorführungen und vielen Experimenten sowie eine sachliche eingehende Kritik der gebräuchlichen Schulgesangverfahren. Nähere Auskunft erteilt der Kursleiter Raimund Heuler (Würzburg, Harfenstrasse 2).

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Raabe & Plothow (M. Raabe), Berlin:

Ebel, Arnold, op. 1. Zwei Liebeslieder von Detlev von Liliencron. Für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung. No. 1. Glückes genug. Hoch, tief je M. 1.20. No. 2. Liebesnacht. Hoch, tief je M. 1.50.

— op. 5. Drei Lieder für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung. No. 1. Die einsame Blume. Hoch, tief je M. 1.20. No. 2. Ein altes Lied. Hoch, tief je M. 1.50. No. 3. Lied. Hoch, tief je M. 1.20.

— op. 9. Zwei Lieder für gemischten Chor. No. 1. Ein Vögelein. Part. 60 Pf., Stimmen 80 Pf. No. 2. Fröhlicher Kampf. Part. 60 Pf., Stimmen 80 Pf.

— op. 10. Landsknechtgebet für Männerchor. Part. 60 Pf., Stimmen 80 Pf.

— op. 15. Vier Lieder für 2 Singstimmen mit Klavierbegleitung. No. 1. Myrten. M. 1.20. No. 2. Hinterm Deich. M. 1.20. No. 3. Vergiss es nicht. M. 1.80. No. 4. Jüngst sah ich den Wind. M. 1.50.

— op. 16. Vier Liebeslieder für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung. (No. 1. Mondnacht. No. 2. Spuk. No. 3. Schliesse mir die Augen beide. No. 4. Morgens.) netto M. 1.—.

Verlag von Robert Reibenstein, Gross Lichterfelde-West:

Mehlich, Ernst, op. 1. No. 1. Zwei Intermezzi für Klavier netto M. 2.50. No. 2. Zwei Intermezzi für Klavier netto M. 2.50.

— op. 2. Vier Gedichte von Theodor Storm. Für 1 Singstimme mit Klavier. (No. 1. Schliesse mir die Augen beide. No. 2. Abseits. No. 3. Abend. No. 4. Im Volkston) netto M. 2.—.

— op. 3. Romantische Walzer für Klavier netto M. 3.—.

— op. 4. No. 1. Menuett. Für Klavier zweihändig netto M. 1.—. Für Klavier vierhändig netto M, 1.50. Für Violine oder Cello und Klavier netto M. 1.80. Für Streichorchester Partitur netto M. 2.—. Die 5 Stimmen (je 30 Pf.) netto M. 1.50.

— op. 5. Drei Gedichte von Goethe. Für 1 Singstimme mit Klavier (No. 1. Mut. No. 2. Gleich und gleich. No. 3. Rastlose Liebe) netto M. 1.50.

— op. 6. Fantasie-Variationen über ein eigenes Thema für Klavier, netto M. 3.—.

Verlag der Schlesinger'schen Buch- u. Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin:

Godowsky, Leopold, Walzermasken. 24 Tonfantasien im Dreivierteltakt für Klavier. Heft I (No. 1—6), Heft II (No. 7—12), Heft III (No. 13—18), Heft IV (No. 19—24) je netto M. 4.—.

Verlag „Berlin-Wien" (Spielmeyer & Wenzel) Berlin:

Kruse, Georg Richard, Otto Nicolai. Ein Künstlerleben. Mit zahlreichen Notenbeispielen, 10 ganzseitigen Tafeln und 4 mehrseitigen Beilagen. Geheftet M. 8.—, gebunden M. 9.—.

Verlag von Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Grosslichterfelde:

Beethoven, L. van, Ouvertüre zu Egmont. Für 4 Violinen und Pianoforte zu 4 Händen arr. von Wilh. Koehler-Wümbach. Partitur, zugleich Klavierstimme netto M. 2.50, jede Violinstimme netto 40 Pf.

Eckel, F., op. 22. Violinterzette. Eine Sammlung von Übungs- und Vortragsstücken für den Violinunterricht in Präparandenanstalten, Seminarien und Musikschulen als Vorstudien für das Ensemblespiel netto M. 1.50.

Haydn, Joseph, Neunte (Oxford) Sinfonie. Für 4 Violinen und Pianoforte arr. von Wilhelm Koehler-Wümbach. Partitur, zugleich Pianofortestimme, netto M. 4.50, jede Violinstimme netto 75 Pf.

Mendelssohn-Bartholdy, F., op. 93. Oedipus in Kolonos von Sophokles. Für gemischten Chor und Deklamation bearbeitet von Fr. Kriegeskotten. Klavierpartitur netto M. 3.—, jede Chorstimme netto 50 Pf.

Weinreis, Heinrich, Der Stapellauf. Ein vaterländisches Festspiel unter Benutzung einiger bekannten Gedichte verfasst von Willibald Schönfelder. Für vierstimmigen gemischten Chor mit Klavierbegleitung. Klavierpartitur netto M. 3.—, jede Chorstimme netto 50 Pf. Textbuch 50 Pf.

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig:

Chopin, Fr., op. 72. Notturno (Emoll) transcrit pour Violon avec acc. de Piano par Leopold Auer. M. 1.50.

Karagitschew, B. W., op. 3. Cinq Esquisses pour Piano (Dolore — Mazurka — Berceuse — Ballata — Exaltation) M. 2.—.

Liapunow, S., Lieder und Romanzen für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung.
— op. 42. No. 1. O wie sehnt sich. M. 1.—. No. 2. Manches stattliche Haus. M. 1.—. No. 3. Hauchte Lebenslust M. 1.—. Komplett M. 2.—.
— op. 43. No. 1. Lied des Räubers. M. 1.50. No. 2. Die Statue von Zarskoje Sselo. M. 1.—. No 3. O eil du mein Rubin. M. 1.—. No. 4. Es branden und brausen die Wogen. M. 1.—. No. 5. Der Winter. 80 Pf. No. 6. Du sahst mich im Menschenschwarm stehen 80 Pf. No. 7. Es jagd der Sturmwind 80 Pf. Komplett M. 4.—.
— op. 44. No. 1. In den Lagunen Venedigs. M. 1.—. No. 2. Die Lotosblume. M. 1.—. No. 3. Eine Frage. M. 1.—. Komplett M. 2.—.
— op. 45. Scherzo pour le Piano. M. 3.—.
— op. 46. Barcarolle pour le Piano. M. 2.—.

Posse, Wilhelm, Zwei Walzer für Harfe. No. 1. Asmoll. No. 2. Esdur à netto M. 1.50.

Rössler, Richard, op. 23. Vier kleine Klavierstücke. No. 1. Siciliana. No. 2. Frühling, ja du bists! No. 3. Traumbild. No. 4. Fantasiestück. M. 2.—.

Veracini, Francesco Maria, Zwei Violinsoli aus unbekannten Sonaten. Nach beziffertem Bass wiederhergestellt von Fürst G. N. Dulow. No. 1. Largo und Allegro. No. 2. Allegro. à netto M. 1.—.

Neue Kompositionen

Robelt, Tito. Deux Visions artistiques. (No. 1. Essaim de Nymphes. No. 2. Scène Exotique). M. 2,—. Mailand und Leipzig, Carisch & Jänichen.
— Trois Sensations Musicales. (No. 1. Simple Causerie. No. 2. Chant du Regret. No. 3. Légende Dramatique.) M. 2,50. Ebenda.
— Mélodie intime. M. 1,30. Ebenda.
— Huitième Mazurka (en mi mineur). M. 1,30. Ebenda.
— Etude — Fantaisie. M. 2,—. Ebenda.

Tito Robelt, ein mir noch unbekannter Name, präsentiert sich mit den oben angezeigten Klavierkompositionen als ein recht gediegener Tonsetzer. Er schreibt melodiös, ohne trivial zu werden, und harmonisch zumeist interessant, ohne mit Gewalt tiefsinnig scheinen zu wollen. Dabei ist alles hübsch aus dem Instrument heraus erfunden und manches, darunter besonders die Stücke „Essaim de Nymphes" und „Etude-Fantaisie", mit wirkungsvoller Brillanz gesetzt (das zweite allerdings ein wenig auf Kosten des musikalischen Gehaltes). Dass Robelt die „Simple Causerie" dem Gedächtnis Muzio Clementis, den „Chant du Regret" dem Chopins und die „Legende dramatique" dem der Catalani darbringt, belustigt wenigstens mit Rücksicht auf den ersten „alten Herrn" und auf die „alte Dame" beinahe etwas. Doch weshalb nicht auch einmal an diese altehrwürdigen Leute denken? Wenn aber der Komponist, was offenbar der Fall ist, in den betreffenden Stücken Clementischen und Chopinschen Stil hat geben wollen, so ist ihm das allerdings nur bis zu einem gewissen Grade geglückt.

Dr. Max Unger

Mojsisovics, Roderich von. Op. 29. Sonate (D dur) für Violine und Pianoforte. M. 8,—. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Die Bekanntschaft mit der Violinsonate op. 29 von Roderich von Mojsisovics hat mir eine unangenehme Überraschung bereitet. Ich weiss v. Mojsisovics als Theoretiker und Fachschriftsteller sehr wohl zu schätzen. Als Tonsetzer opfert er Seitenlang Melodie und Rhythmus einem beständigen, fragwürdigen Harmoniewechsel, bei dem man vergeblich nach der Hauptsache, der zulänglichen Begründung forscht. Ich weiss nicht, ob diese oft jeden neuen Takt angebrachten Ausweichungen in neue Tonarten interessant wirken sollen oder ob sie aus Mangel an Zügelung der Gedanken geschrieben sind. Was ist aber wohl leichter, ein Werk zu schaffen, bei dem man harmonisch interessant bleibt, indem man jede Modulation der früheren Tonika, besonders der Haupttonika gegenüber logisch verantwortet, oder eins, in dem man unüberlegt und spekulativ zugleich, seiner Modulationslust die Zügel schiessen lässt? Ich glaube: das zweite ist leichter. Da die Modulation das Hauptmittel für den Gefühlswechsel bildet, so wird man durch derlei Musik fortwährend aus einem Gefühlszustand in den andern versetzt. Und die Folge ist: Man hat den Gesamteindruck einer ewig ungestillten Sehnsucht in solch einem Werk. Daher auch bei Mojsisovics die grosse Ähnlichkeit des Empfindungsausdrucks in den ersten beiden Sätzen, obgleich die Zeitmasse ganz entgegengesetzt sind. Der Anfang des Schlußsatzes löst diesen Bann endlich durch das Einsetzen eines kräftigen Themas, das — was sehe ich? — gleich acht Takte in der Tonika verharrt, um aber auf späteren Seiten wieder ganze Strecken in die alte Manier zu verfallen. Es ist, als ob sich der Komponist plötzlich darauf besonnen habe, dass er doch bei der Tiefe seiner Gedanken ganz auf zündende Wirkung vergessen habe, und als ob er sich nun beeile, das nachzuholen. Es ist nun leider Tatsache, dass in diesen „modulationsarmen" Stellen nicht das Geringste, was musikalisches Interesse zu erwecken vermöchte, steckt: Sie geben sich — man sehe beispielsweise die Seiten 19 und 20 nach — als gleichgültige Dutzendmusik. Und gerade diese Erkenntnis muss den Hörer und Leser der Sonate darin bestärken, dass es sich auch bei den anderen Sätzen nicht um eigentliche „Tiefe" handelt. Instrumental verrät das Werk eine kundige Hand besonders im Violinteil, in der Begleitung indes nicht durchgängig. Die hässlichen Oktavenparallelen, die mir vom ersten zum zweiten Takt auf der 11. Seite (in Violinstimme und Bass der Begleitung) auffielen, sind wohl aus Versehen passiert.

Dr. Max Unger

Neue Lieder

Peter Litzinger mit seinen Drei Bänden Liebeslieder: 6 für eine Frauenstimme, 12 für eine Männerstimme und 12 ad libitum für alle beide (Verlag P. Pabst, Leipzig) ist jedenfalls ein seltener Vogel unter unseren heutigen, in der Mehrzahl hypermodern gesinnten Liederkomponisten. Er knüpft nämlich, ungeniert ein halbes Jahrhundert der Entwicklung überspringend, an die Zeiten an, da die Marlitt eine Koryphäe unter den Romanschriftstellern war und die Lieder des seligen Abt, Gumbert, Curschmann e tutti quanti Haus und Konzertsaal beherrschten. Auf diesen Pfaden einer etwas schmachtenden, rührseligen Sentimentalität wandelt auch L. und zwar, das muss man ihm lassen, nicht ohne Gewandtheit und Geschick. Kann aber somit der Fachmann in seinen Liedersträussen nur eine mumienhafte und wahrscheinlich für immer eingesargte Kunst erblicken, so dürften immerhin unsere Gesangvereinssolisten der Klein- und Mittelstädte vor ihrem meist anspruchsloseren naiveren Publikum vielleicht selbst in der Gegenwart noch unter stürmischem Applaus mit dergleichen debütieren können. — Speziell um den Weihnachtstisch für unsere musikalischen Kleinen haben sich Martin Frey mit seinem

op. 33 Sechs neue Weihnachtslieder (Carl Merseburger, Leipzig) und Eduard Walter mit seinem op. 30 Aus der Kinderstube (Alfred Coppenraths Verlag, Regensburg) bemüht. Beide Komponisten treffen den Kinderton vorzüglich; während bei Frey mehr die ruhige, innige Gemütsstimmung und volksliedartige Melodiebildung vorwalten, kommt bei Walter auch der Humor zu seinem Recht. Er schafft mehr kleine musikalische Genrebildchen, die er in Anlehnung an die mannigfaltigen, von seinen beiden Dichtern Terval und Woenig sehr lustig gereimten Kinderspiele folgendermassen benennt: Der Jäger, Der Fischer, Die Schnitter, Die Puppe, Der Hampelmann, Rotkäppchen, Aschenbrödel, Die Rute, Der Nikolaus, Der Weihnachtsmann. In den Zehn neuen Volksliedern für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 12 von Richard Wintzer (P. Pabst, Leipzig) muss man vor allen Dingen das häufige Durchschimmern alter originaler Volksweisen sowohl in der melodischen Fassung als auch namentlich im Rhythmus bemängeln. Bei No. 1 (ein wahrscheinlich nur mündlich überliefertes uraltes „Soldatenlied"), bei No. 4 (Es zogen drei Burschen), No. 5 (Braun Maidelein) und so fort. Unsere Komponisten, die gern das angeblich gestorbene Volkslied wieder beleben möchten, sollten sich die Sache nur nicht allzu leicht vorstellen. Oft ist das scheinbar Einfachste gerade das Schwerste. Wäre es denn nicht richtiger, in die heute geschriebenen „Volkslieder" auch den musikalischen Zeitgeist von heute ohne Skrupel einzuführen? Natürlich dürfte er sich nicht absurd gebärden. Von den drei Liedern op. 21 desselben Komponisten (Ebendort) erwähne ich namentlich als einfach, aber zugleich stimmungsvoll und charakteristisch das dritte „In alten Tagen". Die schwere müde Mattigkeit des Heyseschen Gedichts hat der Musiker in einen ganz schlichten, etwas düster gefärbten balladenartigen Sang vortrefflich eingefangen. Bei No. 2 „Friedhofabend" (Gedicht von Emmy Destinn) findet ein akkordlich aufgebautes Glockenmotiv in der Begleitung eine sehr glückliche tonmalerische Verwendung: Tre poesie della Contessa Lara, Intimita betitelt, für eine Singstimme mit Klavier gesetzt von P. A. Tirindelli (C. Schmidl & Co., Leipzig—Triest) sind melodiöse Gesänge mit merklichem italienischen Einschlag. Die Erfindung bewegt sich durchweg in landläufigen Bahnen, die Melodie der Begleitung geht — ein Charakteristikum romanischen Geschmacks — gern mit der Singstimme in Oktaven. Von Zwei Liedern José Berrs, als op. 56 bei Leuckart in Leipzig erschienen, hat mir besonders das erste „Trost" als ein schwungvoll gesteigerter, warm empfundener Gesang gemässigt moderner Richtung zugesagt und einen mehr als flüchtig vorübergehenden Eindruck hinterlassen. Zum Schluss sei noch auf ein ernstes, düster gestimmtes balladenartiges Lied „Jane Grey" op. 109 No. 3 von Sinding (Breitkopf & Härtel) empfehlend hingewiesen, das in Stil und Technik ganz des Meisters bekannte Züge trägt. Karl Thiessen

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Über die Notwendigkeit einer Reform der heutigen „Theater- und Konzertkritik".

Die alten Römer hatten für alle, die sich öffentlich als Sänger, Schauspieler, Instrumentalisten oder auf ähnliche Weise produzierten, kurz, für alle „qui in scaenam prodierint" eine gewisse Verachtung, die sich nicht nur in gesellschaftlicher Beziehung, sondern namentlich auch in der Gesetzgebung deutlich widerspiegelte und sogar in der Religion, indem man sie derselben Gottheit unterstellte wie die Gastwirte und Spitzbuben, nämlich dem Merkur. Wenn speziell unserem Stande die gewaltigen Kämpfe und Leiden erspart blieben, die hoc genus hominum, wie man die Künstler nannte, durch die ganze christliche Zeitrechnung hindurch zu bestehen hatte, ehe man allmählich dazu gelangte, ihm wenigstens einigermassen bürgerliche „Ehrlichkeit" zuzusprechen, so liegt das ganz einfach daran, dass der Dirigent erst vor gar kurzer Zeit aus der grossen Masse der reproduzierenden Künstler sozusagen plastisch hervorgetreten ist. Man bedenke, wie jung die Geschichte der polyphonen Musik überhaupt ist. Noch näher zurück liegt die Begründung des heutigen „Orchesters" und von einer eigentlichen Kapellmeisterkunst kann man erst seit dem Tage sprechen, wo Felix Mendelssohn-Bartholdy den Geigenbogen mit der „battuta" vertauschte. Wenn nun aber auch ganz wenige Namen und Daten genügen, die Entwicklung des Dirigententums als eines erst seit wenigen Jahrzehnten in die Erscheinung getretenen Standes zu charakterisieren, so ist es dennoch auffällig, dass in unserem schnell arbeitenden und schnellebigen Zeitalter die Geschichte des Dirigenten, das Verständnis für seine Tätigkeit und die Erkenntnis seiner ausschlaggebenden Bedeutung für die Güte jeder Theater- und Konzertaufführung und für die hohe Verantwortlichkeit seiner Stellung derart in den Kinderschuhen stecken bleiben konnte. Zugegeben, dass bisher noch jeder Stand, welcher Art er auch sei, mehr oder weniger Zeit brauchte, ehe sich sein Standesbewusstsein regte, so hat es doch besonders lange gedauert, bis aus unseren Reihen die Stimmen laut wurden, die zur Gründung unserer so notwendigen Organisation geführt haben. Grund hierfür ist einerseits die verhältnismässige Seltenheit der Dirigentenstellen, deren es regelmässig zu wenige in jeder Stadt gibt, als dass sie eine Art „Ortsverband" bilden könnten, andererseits die unterschiedliche Art unserer Tätigkeit, die kollegialen Zusammenwirken und -Raten wenig förderlich ist. Aufgabe unserer gottlob in raschem Aufblühen befindlichen Organisation muss nun nicht nur die finanzielle Hebung des Standes, sondern auch die Aufklärung des Publikums über die Bedeutung des modernen Dirigenten sein. Die vereinzelten Stimmen, die sich bisher zu diesem Zwecke erhoben, waren nicht laut oder nicht „erlaucht" genug, um in weiteren Kreisen gehört zu werden, und diejenige Stimme, der es in erster Linie zukäme, unserem Stande zu geben, was ihm zukommt und seine Bedeutung zu erkennen, die Kritik mit ihrem geradezu lächerlich grossen Einfluss auf die in Kunstdingen noch immer recht naive öffentliche Meinung, versagte bisher in der Beurteilung unseres Wesens und Wirkens durchweg vollständig.

Es sei hier vorweg betont, dass die ganz grossen Zeitungen und Fachjournale hierin eine Ausnahme bilden, die indes nur die Regel bestätigt, dass in der Provinz die Zustände der Konzert- und Theaterkritik jeder Beschreibung spotten. Ziehen auch wir endlich die Konsequenzen aus dem Erfahrungssatze, dass jeder Stand die Behandlung verdient, die er sich gefallen lässt, und stellen wir die notwendigen Postulate einer Reform des heutigen Rezensentenwesens auf, die unbedingt noch im bevorstehenden Reichsgesetz Berücksichtigung finden sollten! Es ist gewiss peinlich genug, in Kunstdingen nach Gesetzgeber und Polizei zu rufen. Das lässt sich jedoch nicht übergehen, so lange die durchweg unreife Tageskritik sich ihrer Aufgabe in dieser Beziehung nicht gewachsen zeigt.

Es liegt auf der Hand, dass die kritische Beurteilung jeder Arbeit nur von fachmännischer und sachverständiger Seite geschehen kann. In der Tat hat jede irgendwie ernst zu nehmende Tageszeitung für ihren juristischen, technischen, feuilletonistischen Teil usw. je einen besonderen Mitarbeiter: der Lokalreporter wird nicht über Gartenbau, der politische Redakteur nie über elektrische Anlagen oder über den Bau eines Schlachthauses leitartikeln. Wo aber wäre das Provinzblatt, das für die doch gewiss **nur** durch einen Fachmann mögliche Beurteilung der Theater- und Konzertinstitute seines Erscheinungsortes Geld übrig hätte! Während kein anderer Beruf und namentlich kein anderer Kunstzweig ein kritisches Dreinreden von unberufener Seite zu befürchten braucht, hat sich der unsere geradezu zu einem Tummelplatz für Leute herausgebildet, die mit mehr oder weniger Federgewandtheit meist anonyme oder unter einem undurchdringlichen Pseudonym vom sicheren Parkett aus sich zum Richter über Leistungen aufwerfen, von denen sie nichts verstehen und die Behauptungen aufstellen, die sie nicht begründen können, mit denen sie aber dem ausführenden Künstler und dem ganzen Kunstinstitut oft unermesslichen Schaden zufügen, ohne dafür zur Rechenschaft gezogen oder verantwortlich gemacht werden zu können. Alle die Gesetzesverordnungen, die den Gewerbetreibenden und die Vertreter anderer Berufe vor Schädigungen bewahren, versagen in künstlerischen Dingen vollständig, ganz abgesehen davon, dass, falls einmal ein besonders brennender Fall die Gerichte beschäftigt, aus Mangel an Sachkenntnis und namentlich aus Mangel jeglichen Interesses für die Materie beim Richterstande regelmässig nichts bei der Sache herauskommt. Die breite Masse selbst des gebildeten Volkes ist noch zu unreif für die ernste Kunst und der Satz l'art pour l'art hat tatsächlich auch in unserer Zeit leider noch viel mehr Geltung, als man gemein-

hin zugeben will. Der Künstler ist vogelfrei! Jeder Student, jeder Dilettant, Lokalreporter, Kunstschüler kann sich zum Kritiker über die schwerste und am meisten technische und allgemeine Vorbildung erfordernde Kunst aufspielen, und selbst der schiefste Beurteiler eines musikalischen Werkes und seiner Wiedergabe findet ungezählte Dumme, die sich am nächsten Morgen von ihm darüber unterrichten lassen, ob es ihnen am Abend vorher gefallen hat oder nicht. Namentlich die Schullehrer, die sich auf Grund ihres bischen obligatorischen und recht einseitigen Seminarunterrichts besonders berufen und bedürftig fühlen, durch Übernahme der Konzert- und Theaterkritik für die „General-Anzeiger" ihres Amtsortes einen Biergroschen zu verdienen, sind die schlimmsten Stecher, die dieses Wespennest bevölkern. Wenn je das Wort „Schuster, bleib bei deinem Leisten" Berechtigung hat, so ist es hier der Fall. Diese Herren fühlen sich offenbar durch ihre Eigenschaft als „Stockschwinger" hinlänglich legitimiert, über eine ganz andere Art des „Stockschwingens" Gericht zu sitzen.

Man möge nun nicht einwenden, dass die meisten dieser Zeitungsschreiber im Nebenamt harmloser Art und gerade durch ihr durch Sachkenntnis nicht getrübtes Urteil besonders geeignet sind, der Tendenz der meisten Lokalblätter, aus geschäftlichen Gründen die vaterstädtischen Kunstinstitute möglichst zu schonen, gerecht zu werden. Denn wie fortgesetzter ungerechter, unbegründeter Tadel wirkliche Talente, namentlich aufstrebende junge Kräfte vernichten kann, so kann umgekehrt unverdientes Lob sehr dazu beitragen, unberufenen Kunstjüngern zu unverdientem Fortkommen zu verhelfen, womit uns bei der grossen Überfüllung ebensowenig gedient sein kann. Zwar wird der leidige Mammon und das „cherchez la femme", wird Sympathie, Antipathie und Vorurteile auch beim berufenen Kritiker hie und da stets eine Rolle spielen und seinen Bericht „färben". Keiner aber ist den Einflüsterungen von „kollegialer" Seite zugänglicher, keiner für Angaben und Indiskretionen, die ihm aus den Kulissen her zugetragen werden, empfänglicher wie der nicht fachmännische Rezensent im Nebenamt, der in den meisten Fällen auf die Mitteilungen angewiesen ist, welche ihm „die vom Bau" am Biertisch in die Bleifeder diktieren.

Was sich die Herren selbst in grösseren Zeitungen auf diesem Gebiete leisten, ist unerhört und könnte Bände füllen. So sitzt noch heute in einer norddeutschen Stadt ein Mann als Chefredakteur an einem Blatt von 45000 Abonnenten, der nachgewiesenermassen die Kritik über die Aufführung einer Novität wörtlich aus einer auswärtigen Zeitung abschrieb, die ein Jahr vorher über dasselbe Werk berichtet hatte. Nur die Namen waren geändert! In D. beklagte sich ein Schullehrer, dass man dem Publikum immer noch die famose Ouvertüre zu Troubadour vorenthielte. . . . . Derselbe Kenner glaubte anlässlich einer Aufführung des „Orpheus in der Unterwelt" von Offenbach seinen Lesern erzählen zu müssen, dass er sich durch die Lektüre des Homer und der antiken Göttersagen davon überzeugt habe, dass sich die Griechen das Leben im Olymp und im Orkus keineswegs so vorgestellt hätten, wie der Textdichter, und dass die Darstellung zuverlässig ganz verfehlt gewesen sei. Sapienti sat! Drei vorliegende scharfe Kritiken dreier grosser Blätter einer anderen norddeutschen Stadt widersprechen sich anlässlich einer Faust-Aufführung in jedem einzelnen wichtigen Punkte diametral, ohne dass es dem Publikum einfiele, die Konsequenzen daraus zu ziehen. Im Gegenteil: Ein jeder der Gestrengen findet seinen gläubigen Leserkreis, der auf die Auffassung seines Leibblattes schwört, ohne eine eigene Meinung zu haben.

Der Dirigent, namentlich der in halbverdeckter Stellung arbeitende Operndirigent, erfreut sich am wenigsten der Beachtung dieser Art von Rezensenten. Er kann noch froh sein, bestätigt zu finden, dass er „mit Umsicht seines Amtes gewaltet" oder „sich bestens bewährt hat". In der Regel wird er völlig ignoriert, besonders wenn er nicht durch ein interessantes Exterieur oder aufdringliche, in die Augen fallende Manieren und Gestikulationen die Aufmerksamkeit des „unbefangenen" Rezensenten zu fesseln weiss. Wer am meisten agiert und sich am lebhaftesten „abmüllert", hat noch die meisten Aussichten auf wohlwollende Erwähnung. Und während die Akteurs, wenn der Vorhang fällt, sich vom begeisterten Publikum den verdienten (oder unverdienten!) rauschenden Beifall holen und Gegenstand der verschiedensten Huldigungen sind, geht der eigentliche Führer, der spiritus rector der ganzen Aufführung, unbeachtet und still seines Weges, allein belohnt und getröstet durch das Bewusstsein, für die kleinste Gage die meiste Arbeit geleistet und seine Pflicht erfüllt zu haben. Davor aber, dass ihm am nächsten Tage womöglich in der Presse dazu noch unsachliche und unberechtigte Vorhaltungen gemacht und seine Leistung von unberufener Seite in den Schmutz gezogen wird, muss er unter allen Umständen in Zukunft nach Möglichkeit geschützt werden. Dies aber kann nur geschehen durch eine möglichst baldige gesetzliche Regelung und Reform der Kritik dahingehend, dass nur noch solche Persönlichkeiten zum Amt eines Kritikers zugelassen werden, welche, wenigstens so weit es sich um ernste Kunstinstitute handelt, erstens die nötige literarische, künstlerische und technische Vorbildung nachweisen, also Fachmusiker sind, zweitens nicht selbst an einem Konkurrenzunternehmen derselben Stadt ausübend tätig sind, drittens zu den betreffenden Kunstinstituten in keiner persönlichen oder gewerblichen Beziehung stehen, viertens mit ihrem bürgerlichen Namen und ihrer ganzen Persönlichkeit ihre Ansicht vertreten, ohne sich hinter ein Pseudonym zu verstecken; fünftens sollen die Gehälter der Rezensenten so bemessen sein, dass sie als Konkurrenten der zu Beurteilenden nicht in Betracht zu kommen brauchen; sechstens dürfen die zu Beurteilenden nie im Schülerverhältnis zu den Rezensenten stehen; siebentens alles rein Persönliche muss prinzipiell aus den Kritiken ferngehalten werden. Vor allen Dingen aber fort mit den kritisierenden Schulmeistern und — last not least — mit den verkrachten Musikerexistenzen, die nur zu häufig ihre Erbitterung über den eigenen Fiasko an ihren glücklicheren Fachgenossen auszulassen pflegen.

Wir schliessen unsere Besprechung mit dem Bemerken, dass wir selbstverständlich den Gegenstand mit diesen Ausführungen nicht für erschöpft halten. Wir bitten vielmehr um weiteres Material und weitere Vorschläge zur Reform der Kritik und versichern, dass jede Äusserung und Anregung zu dieser brennenden Tagesfrage, die wie kaum eine andere unseren Stand betreffende nach Remedur schreit, uns nur willkommen ist.

Dr. M. H.

Die nächste Nummer erscheint am 16. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 13. Mai eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 20

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 16. Mai 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal für Bayreuth?

II.

Ob Richard Wagners Parsifal auf der täglichen Repertoirebühne wirkt oder nicht wirkt, ob er dadurch entheiligt wird oder nicht, ob ihn dort einige Hunderte, die mit Berechtigung nach seiner lebendigen Darstellung schmachten mögen, eher zu hören und zu sehen bekommen, als wenn Parsifal in Bayreuth bleibt, ob ein längerer Urheberschutz als der bei uns gesetzlich eingeführte von 30 Jahren für die Hinterbliebenen des Autors wünschenswert ist oder nicht — das alles verstummt als sekundäre Erwägung gegen den grellen Aufschrei der Frage: „Haben wir Deutsche von heute Anlass und somit das Recht, den letzten Willen Richard Wagners zu verachten?"

Denn darüber ist kein Zweifel mehr möglich, dass die Erhaltung wenigstens des „Parsifal", seines letzten und ungemeinsten Werkes, in dem mit unerhörten Schwierigkeiten und persönlichen Opfern ihm geschaffenen Rahmen des Bayreuther Festspielhauses — die Lieblingsidee, ja mehr als das: den Inhalt seiner Lebensmühe bedeutete und somit seinen Wunsch, ihn einzig dort erhalten zu wissen, sein Vermächtnis, seine letzte Bitte an uns Deutsche von heute, seine Hinterbliebenen. Wir wissen heute genau, wie herrlich zähe er diesen Lebenswunsch schon seinen vier Nibelungendramen gegenüber zu verwirklichen hoffte und kennen zur Genüge die erschütternden Sorgen, die ihn — nicht ohne qualvolle Versuche, auch ohne solch Verzichten zum Ziel zu kommen — schliesslich bewogen, den Nibelungenring doch wieder der geschäftlichen Ausbeutung zu überlassen, in erster Linie, um das grosse Defizit der ersten Festspiele (1876) zu decken — einen Betrag von weit über 100000 M. — andererseits um hinlängliche Mittel zur Wiederaufnahme der Festspiele mit „Parsifal" zu schaffen, da sie ihm von der beschämend ungenügenden Teilnahme seiner Zeitgenossen nicht zugeführt wurden.

Aber wir wissen auch, dass noch zu seinen Lebzeiten genug Versuche gemacht worden sind, selbst diesen „Parsifal" noch zu gründlicher Fruktifizierung im Sinne spekulativer Unternehmungen ihm abzunötigen. Die abermals so unzulänglichen geschäftlichen Ergebnisse auch der ersten Parsifal-Aufführungen in Bayreuth hätten um ein Haar z. B. Herrn Angelo Neumann, dem bekannten Direktor der grossen Nibelungentournee, das Recht hierzu in die Hand gegeben. Bereits legte er dem Meister einen vollständig ausgearbeiteten Vertrag über eine Parsifaltournee zur Unterschrift vor, und Wagner hatte hierzu bereits die Feder ergriffen, als er, nach einem sichtlichen inneren Kampfe, sie wieder sinken liess, sich mit einem rührend flehentlichen Gesichtsausdruck dem Versucher zuwandte und in weichsten halblauten Tönen erklärte: „er könne nicht unterschreiben, es dürfe nicht sein". Der kundige Geschäftsmann, der diese ergreifende Szene in seinen „Erinnerungen (1907)" selbst erzählt und dem durch diese Regung des Meisters „ein Millionengeschäft" entglitt, bekennt nichtsdestoweniger, durch die Haltung Wagners so erschüttert gewesen zu sein, dass er, ohne eine Persuasion auch nur zu versuchen, keiner Erwiderung fähig sich zurückzog.

Was damals in Wagners Brust vorgegangen war?

Sicher alles andere als eine Überlegung der „Klugheit". Denn ihm entging (nicht weniger wie Neumann) eine rasch fällige Tantièmeernte von über 100000 Mark und dazu der unverzügliche Widerhall seines Ruhmes, Ovationen und Begeisterungen aus allen Längen- und Breitegraden des Kontinents, Englands, ja Amerikas! Aber sein Ideal hätte er damals preisgegeben, das Ziel aller seiner Lebenskämpfe: wenigstens in diesem einen Werke der Menschheit ein Palladium zu hinterlassen, das, von vornherein jeder Nutzbeziehung zum gemeinen Alltag entrückt, den Glauben an alles Göttliche und Gute im Leben ihr stärken, ja wieder aufzucken machen könnte, wenn selbst — was dem Anschein nach gar nicht so sehr fern von uns abliegt — der materialistische Irrwahn dieses schnöden Nutztages es schon längst plattgedrückt und halb erstickt haben könnte; allein schon durch das Beispiel, das er mit dieser willentlichen Entrückung seines Werkes von jeder Nutzniessung gegeben und mit dem bisher zum erstenmal ein Mensch das Resultat seiner höchsten Kräfte und Anstrengungen, ohne eigener Vorteile zu achten, nur dazu bestimmte, zu segnen, zu geben, durch seine eigene Erhabenheit für den Aufblick zu allem Erhabenen zu werben. Das deutsche Volk und sein Geist, im Vertrauen auf den er noch die Nibelungendramen entworfen und ausgeführt hatte, konnte ihn ja freilich so weit enttäuschen und erbittern, um ihn in einer Anwandlung von Hoffnungslosigkeit zu veranlassen, auch dieses letzte Werk noch dem Geschäftstrieb preiszugeben, um davon für sich und die Seinigen wenigstens persönlich „etwas zu haben". Als er aber damals die Feder wieder weglegte, muss dies in seinem Innersten aufgeblitzt sein: „Meine Deutschen werden mich doch

einst noch rechtzeitig verstehen können, mein Vertrauen in den Geist der Zukunft darf ich nicht preisgeben, weil ich es von dem meiner Gegenwart verraten fand. Eine spätere Generation wird mir es vielleicht Dank wissen, wenn ich ihr Gelegenheit gebe, durch Errettung des Parsifal den „stumpfen Widerstand“ ihrer Väter zu sühnen“.

Und in unsere Hände ist es jetzt wirklich gegeben, Wagners Lieblingsgedanken durchzusetzen. Ein Vermächtnis zu erfüllen. Wir stehen vor einer nationalen Ehrenpflicht, und wären drauf und dran, eine unauslöschliche nationale Schmach auf uns zu laden, wenn wir in dem Augenblick, da wir allerorts Komitees bilden und Zurüstungen treffen, um Wagners Centenarium mit Emphase zu feiern, sein Vermächtnis in den Wind schlügen, seine reinste und beste Absicht den unbedenklichen Instinkten einiger Dutzend schlauer Unternehmer preisgäben — „Geldwechslern im Tempel des Herrn“, deren Geschäfte wir damit doch einzig besorgen würden, denen doch Zeit seines Lebens ganz eigentlich sein quos ego! gegolten hat und die ihm, den, so lange er lebte, Unbesieglichen, jetzt im Grabe ein Schnippchen schlagen dürften, durch wessen Schuld: durch unsere Gleichgültigkeit, Verständnis- aber mehr: Gefühllosigkeit!

Bereits erfahren wir die Beschämung, von einem nichtdeutschen Meister ziemlich rauh und nicht auf das achtungsvollste an unsere Pflicht gemahnt zu werden! G. Puccini äusserte sich in einem Interview (das wir bereits in Heft 17 brachten) zu unserer „Frage“ folgendermassen:

„Ich halte es für ein grosses Verbrechen gegen Richard Wagner, den wir alle als den grössten musikalischen Genius verehren, ich halte es für eine schmähliche Verachtung seines künstlerischen Testaments, wenn sein „Parsifal“ wirklich einst an den Theatern zur Aufführung gelangen sollte. Ich kann die Wirkung des Theater-„Parsifal“ beurteilen und verurteilen, denn ich habe die letzte Schöpfung des Meisters im Bayreuther Festspielhause und im New-Yorker Metropolitain Opera-House gesehen. Was mich dort mit höchster Weihe erfüllte, erschien mir hier wie eine nüchterne Profanation. Ich habe dem Theater-Parsifal entrüstet den Rücken gekehrt, mir war es, als ob ein geheiligtes Werk entheiligt würde. Ich bin kein „Wagnerianer“, ich bin musikalisch in italienischer Schule erzogen, Bazzini und Ponchielli waren meine Lehrer, und wenn ich auch, wie jeder moderne Musiker, in der Illustrierung des Orchesters, in der thematischen Charakterisierung der Personen und Situationen von Wagner beeinflusst bin, so blieb und bleibe ich als Komponist doch Italiener, wurzelt meine Musik in der Eigenart meiner Heimat. Aber ich bin ein Künstler, der sich vor diesem deutschen Genius beugt, der sein Vermächtnis, die berechtigte und ernst berechnete Konsequenz künstlerischen Geistes ehrt, und darum kämpfe ich für die Erhaltung des „Parsifal“ für Bayreuth.“

Puccini kämpft! Und wir Deutsche?

Wir haben doch bloss zu wollen! Anderthalb Jahr Frist ist uns dazu gegeben! Reichlich Zeit, um überall das Verständnis für diese Frage zu wecken, Wagners letzten Willen an die Welt Geltung und Durchbruch zu verschaffen. Denn ist es nicht auch um das Centenarium der deutschen Befreiungskämpfe? Die uns (wie schon so oft früher und zuletzt noch in den Tagen opferwilliger Zeppelinbegeisterung) doch wohl zeigten, dass deutschem Enthusiasmus nichts unerreichbar ist! Wir müssen uns zu rühren anfangen! Die Wagnervereine vor allem — welch höheres Ziel könnte man ihnen zeigen, um sie im Sinne ihres selbstgewählten Wahlspruches zu entflammen, als jene Worte aus dem umstrittenen Parsifal:

„Froh im Verein,
Brüder getreu
Zu kämpfen mit seligem Mute!“

Was hätten wir auch Richard Wagners Andenken zur Sühne und Verehrung sonst zum 100. Geburtstag zu geben als diese Vollstreckung seines letzten Willens! Denkmäler? Bankettreden?

Dieses Mannes Lebens war die reine Tat der Liebe, und nur eine reine Tat der Liebe unsererseits kann ihm danken und an seinem Lebenswerk sühnen, was unsere Vorderen an dem Lebenden versäumten!

Eine Zeit der Entschlüsse muss nun bald folgen! Proteste müssen erhoben werden! Man wird sich rühren, man wird handeln müssen, um dem doppelt glorreichen Gedenkjahr 1913 mit würdiger Festlichkeit entgegengehen zu können!

August Püringer (Dresden)



Die Bayreuther Stipendienstiftung

Wenn ich nach Prof. Dr. Prüfers beachtenswerten Ausführungen zu „Parsifal für Bayreuth“ I (Heft 19) noch einmal das Wort nehme, so tue ich dies, um erstens zu sagen, dass mir selbstverständlich das Vorhandensein der Stipendienstiftung bekannt gewesen ist, und zweitens, um einmal die Aufstellung einer Statistik anzuregen, die möglichst klarlegen soll, wie vielen „nach Idealen hungernden Kunstgemütern“ durch diese Stiftung der Weg nach Bayreuth geebnet worden ist. Die Betonung liegt auf Kunst. Eine solche Aufstellung erscheint mir notwendig; nicht weil ich irgendwie die Verwaltung der Stiftung etwa anklagen will, mit den Stipendien unüberlegt umgegangen zu sein, sondern weil aus meinem sehr grossen Bekanntenkreis beinahe alle diejenigen Musiker, die um ein Stipendium zum Besuch von Bayreuth eingekommen sind, zurückgewiesen wurden, während andere, die mit Musik so gut wie garnichts zu tun haben, schlankweg die Stipendien bekamen. Prof. Prüfer sagt selbst, dass aus den Zinsen der Stiftung reichliche Gaben „an Minderbemittelte aller Stände, Künstler und Studierende, Lehrer und Lehrerinnen, Geistliche und Beamte verteilt werden konnten“. Aus Prof. Prüfers Angaben geht nicht deutlich hervor, dass die Unterstützungen für Bayreuthbesuche gewährt worden sind, aber man darf doch wohl annehmen, dass dies zum grössten Teil der Fall gewesen ist.

Der Punkt, auf den es mit ankommt, ist nun der: Ist es nicht weit wichtiger, dass bei einer derartigen Stipendienverteilung zunächst die Bewerbungen aus Tonkünstlerkreisen berücksichtigt werden, ehe überhaupt Angehörige anderer Berufszweige in Frage kommen können? **Es wäre sicherlich sehr interessant, wenn alle diejenigen Komponisten, Kapellmeister, Opernsänger, Musiklehrer und Instrumentalkünstler, die seit 1907, also während der letzten fünf Jahre, um ein Bayreuth-Stipendium eingekommen sind, der Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik“ möglichst bald mitteilen würden, ob ihr Gesuch positiv oder negativ beantwortet worden ist.** Ich kann mir nämlich nicht

denken, dass gerade nur meine Bekannten immer Absagen bekommen haben. Ich habe vor einigen Jahren vielen jüngeren Musikern, die mich befragten, ob sie es tun sollten, stark dazu geraten, um Bayreuthstipendien einzukommen. Viele haben daraufhin das Gesuch eingereicht und — mir die ausschliesslich ablehnende Antwort mitgeteilt. Dabei handelte es sich vielfach um Leute, die bereits als Kapellmeister oder Sänger der Bühne angehörten. Zugleich aber erzählten mir auch andere Leute, besonders Damen, die mit Musik nicht mehr zu tun haben, als dass sie sich gerade dafür interessieren, wie glücklich sie über die erhaltenen Freiplätze seien! Allerdings hatten sich die letzteren meistens zur Einführung an Wahnfried oder an ein ausschlaggebendes Mitglied der Administration gewendet. Die Ablehnung der Musikergesuche ist so allgemein bekannt, dass beinahe keiner mehr Lust verspürt, eins einzureichen.

Nochmals: ich will die Stipendienverwaltung nicht anklagen, denn sie besteht sicherlich aus Leuten, die wissen, was sie tun. Ich will aber doch einmal Dinge an die Öffentlichkeit bringen, die sehr vielen Musikern ebenso unverständlich sind als mir. Man sollte annehmen, dass es Wagners Sinn entspräche, wenn der Stipendienfonds zunächst Musikern zugute käme.

Zum Schlusse noch die Bemerkung, dass ich mich noch nie um ein Bayreuthstipendium beworben habe, also nicht etwa als verärgerter abgelehnter Bewerber dastehe.

H. W. Draber

„Zu einem Drama"

Tondichtung für grosses Orchester von Friedrich Gernsheim*)

Besprochen von Prof. Dr. **Carl Fuchs**

Seit ihren ersten Aufführungen in Dortmund und in Danzig, die im Oktober 1910 stattfanden, hat sich das jüngste grössere Werk Friedrich Gernsheims, die Tondichtung für grosses Orchester „Zu einem Drama", im Fluge eine grosse Anzahl von Städten erobert. Sie trägt deutlich den Stempel des innerlich Selbsterlebten und Erschauten, und nimmt nicht nur in dem reichen Schaffen Gernsheims, sondern in dem der Gegenwart überhaupt eine markante Stellung ein; indem der Komponist weder reaktionär sich an überlieferte Formen bindet, noch hypermodern sich von allen Traditionen lossagt. Das Werk geht auf der mittleren Linie musikalischer Schönheit der Harmonien wie der natürlichen instrumentalen Wirkungen, und verbindet auf eigentümliche Art das Prinzip architektonischer Gliederung mit organischer Entwicklung aus wenigen inhaltschweren Motiven, die bis in scheinbar zufällige Bildungen hinein durchgeführt sind, wie jedes Zweiglein in dem weit sich ausbreitenden Wipfel eines Baumes, ja noch jedes Blatt mit seinem Geäder sich als ein organischer Teil des Baumes darstellt. Dennoch ist dieser wahrhaft Beethovenschen Tenazität der thematischen Durchführung nirgends die musikalische Schönheit geopfert. Bezüglich der Gliederung in die grösseren Teile bedient sich der Komponist der Reduktion der Klangmasse mit innerer Motivierung, und des Abbrechens auf Höhepunkten mit lang pausierenden Fermaten und anschliessenden Übergängen. Dieses Verfahren statt der Aufstellung getrennter Sätze, von Liszt neu begonnen, ist hier wohl in den mässigen Dimensionen des Werkes begründet, das durch solche Trennung in Gefahr käme, zu zerfallen. Wie dem nun auch sei, man erlebt es bei Gernsheim als würdigem Jünger unserer Klassiker, dass höchst heftig ausbrechende Leidenschaft wie auch das stille Weben holder Empfindung sich mit der gegliederten Form nicht nur vertragen, sondern in ihr und der beständig reichen polyphonen Gestaltung sich erst verklären.

Der Anblick der Partitur bietet überall das Bild des von Natur polyphon denkenden Tondichters. Ganz selten erscheint ein Unisono in einer raschen Attacke der Geigen- und dauernd homophone Stellen bedünken einem in Gernsheims Tondichtung so unmöglich wie mitten in einem Strom ein stiller Teich es wäre. „Zu einem Drama" sagt der Titel andeutend. Es ist natürlich weder ein vorhandenes, noch ein künftiges gewünschtes Drama gemeint; es bleibt dem Hörer überlassen, sich ein literarisches Pendant dazu zu denken. Von diesem wäre nur soviel gewiss, dass es weder wie eine Schauertragödie mit



Prof. Fr. Gernsheim

etlichen dahingestreckten Leichen endigen, noch eine Feier moderner Erotik sein dürfte; es müsste mehr ein Innendrama einer reichen, in Leiden und Schaffen, Entsagen und Erringen reich und stark bewegten Seele sein. Näher könnte man das Werk etwa als Ouverture à la vie d'un homme sérieux bezeichnen, als Vorspiel zu einem Lebensdrama, dessen bewegende Macht der Konflikt zwischen einem hohen, Entsagung fordernden Berufe und dem Begehren nach Menschenglück wäre, wie es nur schwer sich mit solchem Berufe vereint, mehr geglaubt als genossen wird, und nur zeitweise ein Zwischenspiel in dem Leben des höher Begabten, höher hinauf Strebenden bildet, bis die entscheidende Stunde schlägt, die ihn wieder hinausruft zu neuen Kämpfen, oder endlich einmal Lebens- und Berufsglück miteinander vereint und echten Ruhm mit echtem Glück versöhnt.
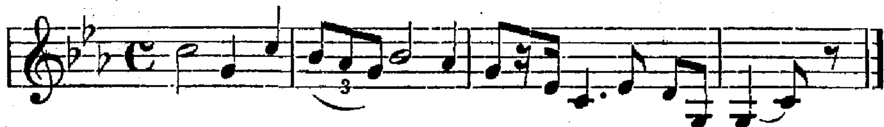
So ungefähr schrieb ich unter dem frischen Eindruck des Werkes und will es hier nun an der Hand der Partitur beschreiben, um einigermassen eine musikalische Vorstellung davon zu geben, wobei ich ihm dann nur noch mehr solche Dirigenten wünsche wie Fritz Brase, der es in Danzig, und Nikisch, der es in Berlin aufgeführt hat.

*) Verlag von N. Simrock (Berlin und Leipzig); Partitur 12 M., Orchesterstimmen 20 M.

Besetzung: Quartett und Kontrabass, drei Flöten, kleine Fl., Oboen, Engl. Horn, Klarinetten in B, Bassklarinette in B, drei Fagotte, vier Hörner in F, drei Trompeten in C, zwei Tenorposaunen, Bassposaune und Tuba, vier Pauken (g, c, b, es), Becken (Tamtam), Harfe.
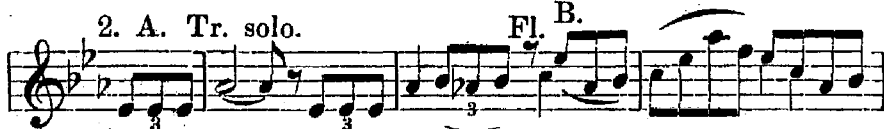
Die Holzbläser setzen in Allegro moderato „sehr ruhig beginnend“ piano, sans préface mit dem ersten Hauptthema ein, das sich in einem ersten Hauptteil von 24 Takten ausspricht:
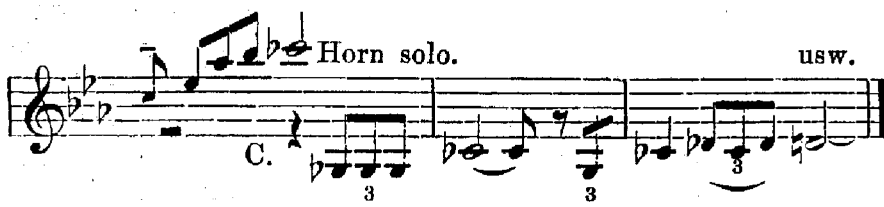
1.



Dessen latente Energie macht sich sofort unter lebhafter Teilnahme der Streicher, die den Triolenrhythmus daraus aufnehmen, geltend, wie wenn so sanft zu träumen nicht vergönnt sei, und schon im 16. Takt geben es in jener Urgestalt die Hörner fortissimo an. Das ganze Orchester wird davon erfasst, und bricht nach 6 Takten mit dem vorletzten g vor dem Taktstrich in C moll ab.

Die erste Trompete solo intoniert mit poetischer Wirkung der Gegenterz-Tonart wie etwas fernes Neues verkündend ein Nebenthema, das durch die Triolen mit dem Hauptthema verwandt, also noch nicht der Gegensatz dazu ist. (A)
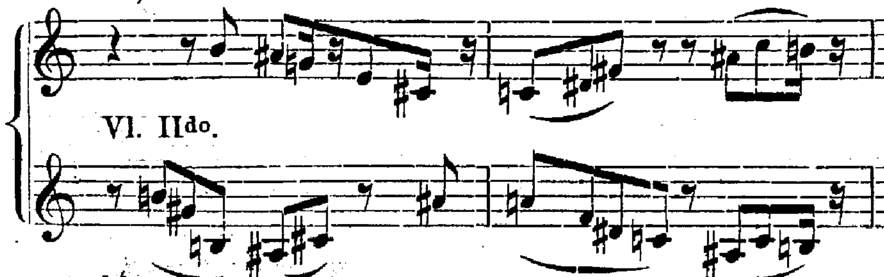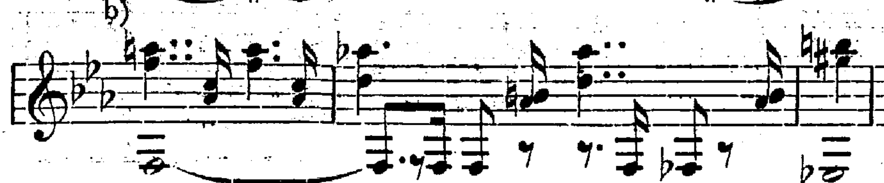




Sofort schliesst sich ihm in weichen Linien eine ergänzende thematische Wendung an (B), die zu modulieren beginnt, vom Horn weiter modulierend aufgenommen (C) usf. Alles bleibt gedämpft, das neue Thema wird in weiter Verteilung über die Partitur kanonisch verwendet. Dieser zweite Teil hat die gleiche Ausdehnung wie der erste.
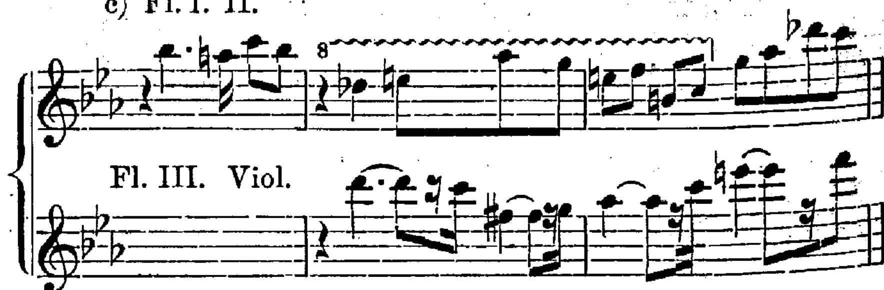
Nach 23 Takten tritt meno mosso in den Violinen das Gegenthema auf, das sich dann in einem Abschnitt von 50 Takten ausspricht:



Schon nach acht Takten lösen sich in den Violinen heftige Rhythmen von ihm los, sein fragmentarisches Erscheinen in dem Holzbläserchor begleitend (a), bald wird es agitato (b) und appassionato (c) noch weiter verdichtet:
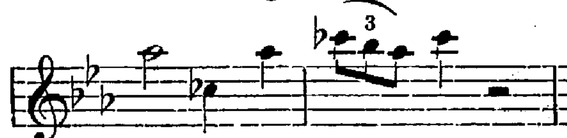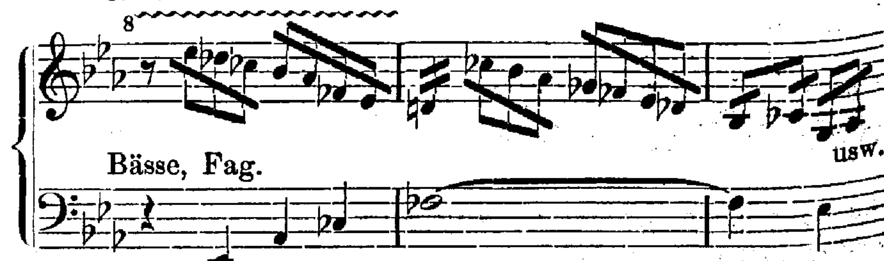






Die Erschütterung ergreift mehr und mehr das ganze Orchester, im 23. Takt, also in der Hälfte des Teiles, und nach Verlauf von ebensoviel Takten, wie die ersten kleineren zwei thematischen Teile dauern, erscheint das Hauptthema wieder,

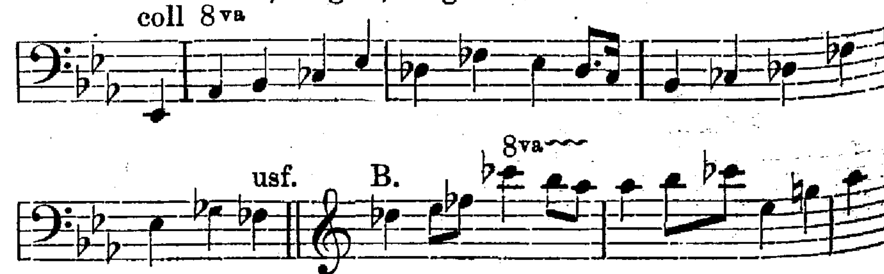
Fl. Ob. Engl. H. Klar.



in den nächsten Takten von den Geigen stürmisch erwidert,



über einer Figur, die sich als Verbreiterung des Gegenthemas zu erkennen gibt. Wo die Geigenakkorde auf „ais“ gipfeln, mündet die Figur der Bässe und Fagotte (oben) in dieses Thema (A), das sich als aus dem Gegenthema (Beisp. No. 3) abgeleitet zu erkennen gibt:



Die Geigen schliessen mit der Phrase ab; ein zweiter Sturmlauf beginnt piano, die Hornbläser nehmen in der Höhe das Gegenthema in derselben Gestalt wieder auf, von den Geigen ebenso kontrastiert — endlich erfolgt der Abschluss auf dem *fff*-tutti-As moll-Akkord. Das Ersterben des Gegenthemas leitet dann über zu einem neuen vollständigen Erscheinen des ersten Themas in ahnungsvollem piano wie zu Anfang.

Damit setzt nun ein Durchführungsteil von 59 Takten ein, also von wenig grösserer Dimension als der zweite (vorige) grosse Hauptteil. Sofort bricht die Energie dieses Themas wieder rasch hervor; nach einem crescendo von 9 Takten ertönt es unter stürmischem triolischen Martellato der Geigen fortissimo von den Hörnern und Trompeten, aber nur noch mit der ersten Hälfte. Paukenwirbel greift ein, der Holzbläserchor Fl.-Ob.-Kl. Beisp. No. 7 A. Die Fagotte, polyphon dagegen gesetzt, nehmen es auf, sodann die bis dahin ihm mehr nur kontrapunktierenden Geigen, in Es moll endlich die Bässe unter heftigem Gegensturm der Geigen, die aber wieder die thematische Triole durchsetzen,

7. A. coll 8va

C. Viol. usf. B.

endlich, während die Hörner es in der Verbreiterung noch gleichsam festzuhalten suchen (B), zerbricht das Thema, das die ganze Welt des Orchesters durchdrungen hat, und pulsiert zürnend, zuckend, mit dem kleinsten Teil seines Lebens fort (C). Im Kampf der Gewalten greift das zweite Thema in Takt 49, also im letzten Fünftel des Teiles, wieder ein, es steigt durch den ganzen Klangraum strebend empor aus der Tiefe (Beisp. 8, A), während die Streicher in entgegengesetzter Richtung es gleichsam niederringen (Beisp. 8, B).

8. A. Bässe, Pos., Tuba. Viol., Tromp., Hörn.

B. 8va C.

Auf der Höhe angelangt, wird das zweite Theme von dem ersten erfasst, indem es darin ausmündet: Beisp. 9 A., das sich dann mit Bässen in Gegenbewegung abwärts fortsetzt (B):

9. A. Bässe all 8va

sim. scm. B. 8va Bässe all 8va

usf.

In der Tiefe erstirbt das Thema:

10. calando. usw.

Das letzte E gleitet (= fes) nach Es hinab, darauf einsetzend beginnt eine Überleitung von 17 Takten mit einer Metamorphose des ersten Themas, molto meno mosso quasi Fantasia, aus Moll in Dur gewandelt, mit dem Ausdruck einer den Schmerz mitfühlenden tröstlichen Teilnahme (Beisp. 11).

11. Solo, Klar.

Hbl.

Es moduliert nach Ges dur als Übergangsteil. Es ist zu bemerken, dass diese Metamorphose nicht weiter, als wäre ein neues Thema daraus geworden, ausgebeutet wird.

Nun folgt ein Intermezzo, überschrieben Andante amoroso e molto sostenuto quasi Adagio von 22 Takten, in $^{12}/_{8}$-Takt. Das Thema dieses Intermezzo (Beisp. 12) lautet:

12. Hbl. tutti.

Es wird 9 Takte hindurch zumeist von den Bläsern sanft ausgesponnen. Dann treten die Streicher hinzu (anfangs pizzicato), weiter die Harfe. Es ist die verheissende, tröstende Liebe, die hier das Wort führt, keine modern erotische Effusion. Doch nur kurz ist diese Vision des Glückes, sie verflüchtigt sich.

Leise zwar, aber eindringlich klingt wieder jenes Fanfaren-Motiv, das auf den ersten Teil folgte, wie ein Weckruf der Wirklichkeit herein (Beisp. 2). Somit beginnt ein Überleitungsteil von 37 Takten. Wieder schliesst sich dem Weckruf modulierend jene melodische Figur als zweite Hälfte des Themas an. Die Entwicklung ist zunächst der mit dem Weckruf vordem begonnenen analog 20 Takte weit. Ruf und Anschluss verteilen sich licht über die Partitur. Im 20. Takt aber meldet sich das erste Thema wieder in der Grundtonart, noch pianissimo in Fagott unter dem Tremolo des Quartetts. Sofort wiederholt sich die Steigerung. Ein zweites crescendo beginnt mf. in den Geigen, immer thematisch und polyphon vom ganzen Orchester sekundiert (Beisp. 13),

13. colle 8va

bis zu einem con fuoco. Zu der Figur der Geiger (a) und in den Aufruhr der Gewalten werfen die Hörner das Thema machtvoll verbreitert hinein (b, die Quarte ist thematisch) und die Entwicklung bricht auf dem Höhepunkt mit dem plötzlich ergriffenen F moll-Septakkord ab (E).

14. Viol. Hörner.

a) b)

Fag.
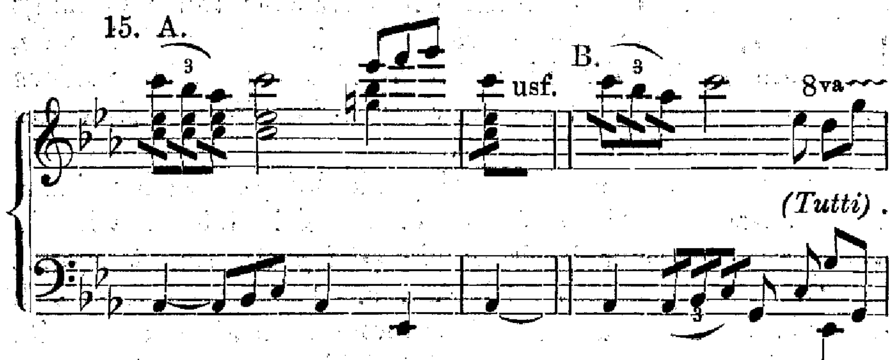
colle 8va
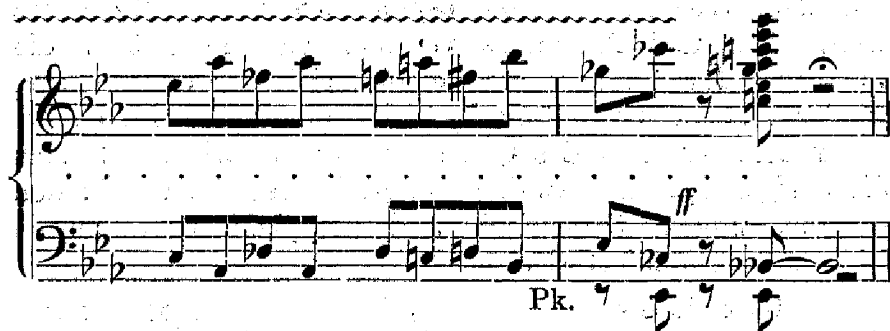
c)
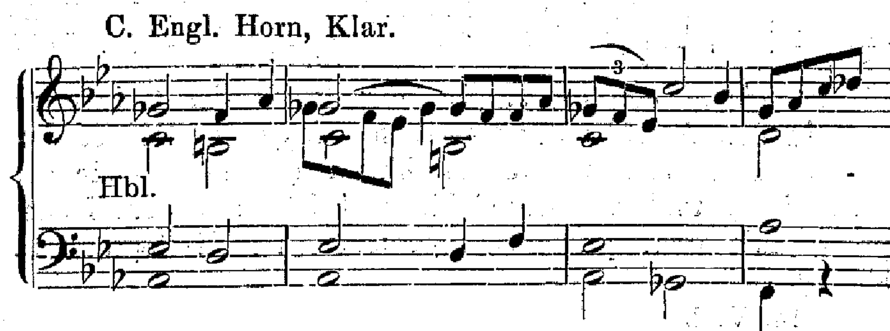
Bässe all. ott.

Ein neuer Hauptteil beginnt, das zweite Thema, das Symbol des Sehnens und Ringens schreitet wie nach seinem ersten Eintritt durch eine mit der ersten identische Entwicklung von 50 Takten. Es beginnt diesmal in C dur, der Tonart der künftigen Verklärung, eine Terz höher als zuerst, und nimmt weiter, um diese Terz transponiert, in der gleichen Anzahl von Takten diese einander steigenden Tempi an: tranquillo e molto cantabile (im Ganzen Meno mosso) stringendo zu Vivo ed agitato, Con fuoco ed appassionato (mit der Geigenattacke) Sempre molto agitato e con fuoco (wo wiederum Bässe, Fagott, Engl. Horn das Thema in dräuender Gestalt erscheinen lassen (Beisp. 6). Nach 8 Takten erscheint wieder piano anhebend das Thema in weitestem Oktavenabstand der Flöte und Oboe von den Unterbässen unisono unter Mit- und Gegenreden der anderen Instrumente, bis der symmetrische Teil von 58 Takten sich vollendet hat.

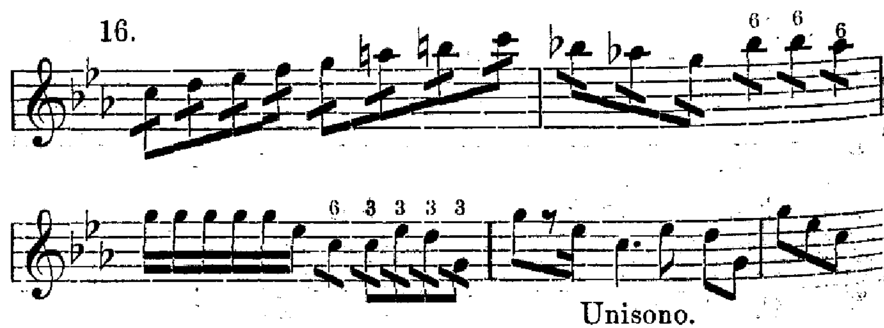
Nun staut sich der Kampf mit einem neuen Meno mosso ma molto energico, das Hauptthema greift (Beisp. 15) mit höchster Energie ein (A), gipfelt sich mit vollen Harmonien aufwärts (B) und bricht im 8. Takt ab





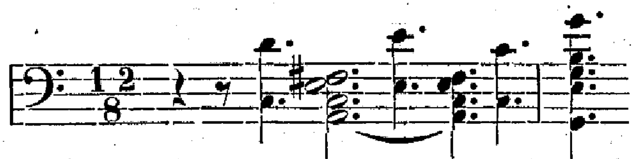


und analog dem ersten Vorkommen erscheint nochmals (C) die Metamorphose des ersten Themas, aber nur wie eine Himmelserscheinung von kurzer Dauer. Es folgt nicht schon wieder jener beglückende Liebestraum, sondern nach 10 Takten schon (statt der 16 des ersten Vorkommens) setzt eine neue heftige Geigenattacke von unten herauf stürmend ein, 10 Takte animato e con brio, zu der die Bläser mit Fragmenten des Hauptthemas kontrapunktieren, bis die Melodie der Streicher am Schluss eines Paukenwirbels in das Hauptthema mündet (Beisp. 16):



Die Streicher führen es dann weiter, die Hörner nehmen es fragmentarisch auf, die Geigenfigur stürmt in Terzen chromatisch abermals zu einem Gipfel hinauf, zu welchem *fff* ein Paukenwirbel einschlägt. Die Harmonien des Orchesters brechen dann im 24. Takt dieser Entwicklung abermals auf dem verminderten Septakkord (a, c, es, ges) ab. In diesem Augenblick setzen prophetisch die Hörner ein, mit langgehaltenem c in Oktave von Paukenwirbel unterstützt, während der Rhythmus auf jenen Akkord im ganzen Orchester nachzuckt.

Während einer molto largo verlangten Pause 𝄐 Posaunen und Tuba mildern die Harmonie zum A moll-Unterseptakkord (e, c, a—fis). Unter dem dreimaligen Ruf der Hörner (Beisp. 17) leitet diese Harmonie in den Posaunen piano nach C dur über; hier erklingt auch dreimal Ahnung erweckend, gleichsam eine ferne Glocke (Tamtam pp.).



Diese Takte vermitteln den Übergang zum Schlussteil, wie vor dem schon solche kurzen und lichten Übergänge an die Stelle der Trennung der Sätze treten.

Der Schlussteil umfasst 15 Takte $^{12}/_{8}$ Takt, Andante molto sostenuto quasi Adagio, 7 von den 76 Seiten der Partitur. Über dem mit wechselnden Tönen (E, G) fortgesetzten Paukenwirbel ertönt nun von neuem jene Liebes- und Friedensmelodie, sie eröffnet gleichsam die Apotheose des Kämpfers und Helden in dem Drama. Alles ist in weiche Farben getaucht, Harfenklang mischt sich wieder ein, die Geigen arpeggieren mit ihr. Ein erstes Crescendo von sieben dieser weitatmigen $^{12}/_{8}$ Takte quillt herauf; ein zweites beginnt mit noch neu aus der Liebesmelodie entwickelten Melos, das Flöte, Oboe, Klarinette und Geigen weiterführen, während die Harfe weiterrauscht. Der Bläserchor tritt hinzu und wächst an, und in ekstatischem Fortissimo erfolgt der Abschluss im strahlenden C dur mit 9 Takten dieser letzten Steigerung. So endigt das Drama freudevoll, feierlich, versöhnend.

So setzt Gernsheim als der besten einer die Tradition des musikalisch Schönen und Natürlichen fort, das der tieferen Bedeutung nicht entbehrt. Wie nötig und erspriesslich ist diese Gegenströmung gegen den Kultus des kurzatmig Hässlichen, das zurzeit wahre Orgien begeht, und endlich sich selbst bestraft hat, indem er, sogar an einer Wiener Hochschule, zur völligen frevelhaften Verrücktheit ausgeartet ist. Als Muster wird der Epigone hier wieder zum Progonen, wie es Gernsheim auch als Lehrer schon manchem grossen Talent, segensreich wirkend, geworden ist.

Rundschau

Konzerte

Dresden Herr Alfred Sittard verabschiedete sich in einem Orgelkonzert von Dresden. Seit den Orgelkonzerten Hans Fährmanns, die leider eingegangen sind, hat man zwar hier und da Gelegenheit gehabt, ab und zu einmal eins der neueren Orgelwerke kennen zu lernen, aber in wirklich umfassender Weise hat doch nur Sittard die Bestrebungen darzustellen gewusst, die sich an den modernen Orgelstil anschliessen, und wer ein regelmässiger Besucher seiner Veranstaltungen war, der hat auch mit der Zeit ein klares Bild von dem erhalten, was zur Zeit für die Orgel geschaffen wird. Diesmal brachte er als Neuheit für Dresden Glazounows Präludium und Fuge in Dmoll neben Stücken von Bach. Auch als Komponist stellte er sich vor. Stimmung verrieten ein Adoramus im Palestrinastil mit einem durch fortwährend sich ablösende Vorhalte reizvoll herbeigeführten Schlusse und eine reine Vertonung von „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld". Hier nehmen regelmässig ein kleiner Chor und ein Soloquartett dem Hauptchor die Melodie des Nachsatzes ab und geben sie in jeder Strophe vom Sopran an den Alt und von da an die Männerstimmen weiter. Ein einfaches Mittel, mit dem der Komponist hübsche Wirkungen erzielt. Irma Tervani und der vortreffliche Jakobikirchenchor aus Chemnitz, der unter Prof. Mayerhoff abgetönt und rein sang, waren Helfer in diesem Konzerte.

Roths Musiksalon ermöglichte es dem noch recht jungen Komponisten Siegfried Burgstaller an die Öffentlichkeit zu treten. Vielleicht empfindet der Tonsetzer etwas beim Komponieren. Der Hörer aber bleibt kalt bis ans Herz hinan, trotz eines ganz enormen Aufwandes von Dissonanzen und Diskrepanzen. Das ist das Schlimmste und Bedenklichste bei der Sache, dass bei einer solchen wahllosen Häufung dissonierender Intervalle die Ausdruckskraft der Dissonanz verloren geht und dass der Gesamteindruck immer fast der ganz gleiche war, ob Burgstaller nun die Sapphische Ode, die man von Brahms her kennt, oder die Worte vertont: „Der Wind bläst durch die Ritzen, grunzt und lacht, schmeisst die Fledermäuse, die kleinen Gespenster, klitschend gegen die rasselnden Fenster".

Recht anregend verlief ein Konzert Wilhelm Herolds. Wer erwartet hatte, dass der Bühnenkünstler, dessen stärkste Seite auf dem Felde der lebendigen äusseren Darstellung liegt, nun auch in seine Liedvorträge Elemente hineinziehen würde, die der Dramatik angehören, sah sich zu seiner grossen Freude angenehm enttäuscht. Was Herold gab, war reinste und feinste Liedkunst, dabei von einer Unmittelbarkeit und Kraft der Wirkung, wie sie nur der erzielt, der selbst erlebt, was er singt, und gleichzeitig über die seltene Gabe verfügt, sein eigenes Erleben völlig auf andere zu übertragen und sie zum Miterleben zu zwingen. Und alles ohne hohes C, ohne Schmelzen und Schmachten! Es geht eben auch so, wenn genügend Musikalisches hinter den Tönen steckt. Das Programm brachte fast nur Gesänge nordischer Komponisten. Vielleicht nehmen sich die Sänger, die aus fremder Herren Länder zu uns kommen, ein Beispiel und machen in ähnlicher Weise mit dem Tonschaffen in ihrer Heimat bekannt, statt uns immer und immer wieder mit dem üblichen halben Dutzend Wolfscher und einer ähnlichen Zahl Brahmsscher Lieder zu langweilen.

Einen Genuss bereitete es wieder, Helga Petri zuzuhören. Deutsch und spanisch, italienisch und schwedisch, französisch und kölnisch ging es im Programm zu, also etwas bunt. Aber es waren in der Hauptsache Volksgesänge, die mit einer geradezu entzückenden Delikatesse vorgetragen wurden. Das Ringen mit den letzten Problemen der Kunst ist nicht ihre Sache. Helga Petri scheint das selbst zu empfinden. Dafür bringt sie es aber mit so kleinen Dingen, wie sie sich ausgewählt hatte, zu ehrlichen künstlerischen Wirkungen. Einen Reiz für sich hatte es, jedesmal zu beobachten, mit welcher Sicherheit sie die oft weit auseinanderliegenden Stimmungen der einzelnen Lieder traf. Ein ähnliches Programm hatte sich Lotte Kreisler zusammengestellt und darauf aus dem langen Entwicklungsgange des Liedes vier Punkte herausgegriffen: Den Minnegesang, das Gesellschaftslied des 18. Jahrhunderts, das Lied Franz Schuberts und das Lied der Gegenwart. Die Auswahl war im einzelnen recht charakteristisch, und die stark persönliche Art zu singen, die Lotte Kreisler eigen ist, machte durch den Vortrag manches dabei annehmbar, was ohne diese Eigenschaft der Künstlerin im besten Falle interessant gewesen wäre. Weiter veranstalteten noch Liederabende Anton Bürger und Lisa und Sven Scholander.

Von den bekannten Geigern kehrte Fritz Kreisler, der kurz vorher im Philharmonischen Konzerte gespielt hatte, mit einem eigenen Violinabende wieder. Carlo Massarenti enttäuschte ziemlich stark. Es scheint, er unterschätzt die Höhe, auf der sich die hiesige Kunstpflege abspielt, denn mit einer Porporaschen Sonate und fünf zusammenhanglosen Stücken und Stückchen von Viotti, Beethoven, Vieuxtemps, Nardini und Paganini lässt sich heute kaum noch jemand in ein Konzert locken. Dazu war noch die Hälfte der Sachen des Orchesters beraubt. Auch die Ausführung selbst liess mancherlei zu wünschen übrig. Recht Beachtliches hörte man dagegen von dem Geiger Alexander Schmuller, während der mit ihm konzertierende Cellist Joseph Malkin wesentlich kühler liess. Am Klavier liessen sich in eigenen Konzerten mit Erfolg, der allerdings mitunter mehr äusserlich als innerlich war, hören: Leonid Kreutzer, Lamond, Sherwood, Mark Hambourg und Sandor Vas. Artur Liebscher

Halle a. S. Mit Kammermusik versorgt uns regelmässig das Wille-Quartett (Paul Wille, Alfred Wille, Bernhard Unkenstein, Prof. Georg Wille), eine Vereinigung, die ihre stärksten Stützen in den Vertretern von Cello und Viola besitzt und im Zusammenspiel recht Tüchtiges leistet. Die Programme berücksichtigten gleicherweise klassische und nachklassische Musik: Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Volkmann, Klughardt, Tschaikowsky. Novitäten fehlten diesmal ganz. Als Mitwirkende brachte das Quartett die Pianisten Rud. Zwintscher, Severin Eisenberger und Franz Mikorey mit und ausserdem für Schuberts Oktett und Beethovens Sextett die Gewandhausorchester-Mitglieder H. Bading (Klarinette), K. Schäfer (Fagott), A. Rudolph (Horn), A. Starke (Bass).

Prof. Hans Winderstein schloss seinen Konzertzyklus mit einem Richard Wagner-Abend, dem die stimmgewaltige Frankfurter Primadonna Paula Dönges ihre Mitwirkung lieh, aufs glänzendste ab, nachdem das vorhergegangene Konzert ganz Beethoven (u. a. Jenaer Sinfonie, Mödlinger Tänze) gewidmet war. Der famose Geiger Alfred Wittenberg erspielte sich mit Beethovens Violinkonzert einen grossen Erfolg.

Die Robert Franz-Singakademie führte Bachs „Matthäus-Passion" und zwar in der Bearbeitung von Rob. Franz auf. Kgl. Musikdir. A. Rahlwes wurde als energievoller Leiter des Ganzen dem geistigen Gehalt des hehren Werkes grösstenteils gerecht. Das Stadttheater-Orchester sah sich stilistisch vor eine Aufgabe besonderer Art gestellt, weshalb nicht alles gleich gut geriet. Die Solisten — Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Agnes Friedrichowicz (Alt), Heinrich Kühlborn (Tenor), Prof. Otto Freitag (Bariton), Albin Günther (Bass) — waren zum Teil ausgezeichnet.

Einige Solistenabende sind noch zu erwähnen. Erna Piltz debutierte mit einem gewählten Programm (Lieder von Stöhr, Rinkens, Rückauf, Strauss, Liszt, Kinderlieder von G. Lewin) und zeigte sich als vornehme, intelligente Sängerin von grossem Stimmumfang. Dora Windesheim gab einen Liederabend mit fast durchweg ernsten grossen Gesängen (am Klavier: Fritz Lindemann). Die Künstlerin hat stimmlich und technisch erfreuliche Fortschritte gemacht, ihr Ausdruck muss noch an Tiefe und Wärme gewinnen. Ein hocherfreuliches Klaviertalent ist die Amerikanerin Vilda Llevellyn, technisch weit gefördert, musikalisch empfindend, begabt mit flammendem Temperament und natürlichem Schwung. Tschaikowskys B moll-Konzert liegt ihr zunächst noch besser als Chopins E moll-Konzert. Hermann Gura und Frau Annie Gura-Hummel — er: ein grossartiger Vortragsmeister, sie: eine stimmlich ausgezeichnete Sängerin — fanden mit A. Ritters Duetten „Liebesnächte" und Liedern bezw. Balladen von Loewe, Wolf, Strauss, Brahms viel Beifall. Paul Klanert

Hamburg Das buntscheckige, planlose Konzerttreiben einer sturmbewegten Saison, wie es nur eine Großstadt zu bieten vermag, hat einmal wieder ihr Ende erreicht, und so ist dem angespannten Nervensystem eines stetig beschäftigten Beurteilers die wohlberechtigte Ruhe zu gönnen. Im Anschluss an meinen Bericht über die Konzertereignisse im Januar und Februar sei, um die Leser nicht zu ermüden, nur des Bemerkenswertesten gedacht, wobei nicht unerwähnt werden darf, dass Mitteilungen über die sogenannten Sensationskonzerte eines Korngold, Rosenthal, Marteau, Lamond usw. auszuschliessen sind,

da diese von der Konzertagentur Max Leichsenring arrangierten Aufführungen nicht besprochen werden können, denn die genannte Agentur erkennt die auswärtige Fachpresse nicht als wichtig an und stellt dieser keine Eintrittskarten zu. Dass die Künstler selbst dies Vorgehen nicht sympathisch berühren dürfte, bedarf wohl keiner näheren Ausführung.

Der Abschluss des dieswinterlichen Zyklus unserer Philharmonischen Konzerte war, wie es bei der bewährten Intelligenz v. Hauseggers nicht anders sein konnte, glänzend. War doch das gesamte Programm und so auch das der drei letzten Aufführungen hochinteressant. Neben Beethoven, Schubert und Wagner kamen in schwungvoller Weise Berlioz' „Phantastische Sinfonie“ op. 14 und die vortrefflich gearbeitete, das Prädikat der Wohlanständigkeit verdienende Serenade op. 20 von Walter Braunfels (letztere als Neuheit) mit bestem Erfolg zu Gehör. Alfred Hoehns Vortrag des Beethovenschen Es dur-Konzerts litt unter zu geringer Tongebung und stand unter dem Zeichen nicht ausreichender geistiger Vertiefung. Feinfühlig spielte Jacques Thibaud das reizvolle, hier bisher nicht gehörte Violinkonzert Es dur von Mozart. Eine neuere, der französischen Schule angehörende Komposition hätte jedoch der Individualität des Künstlers mehr entsprochen. Tilly Koenen hatte für ihren Vortrag der „fünf Gedichte“ mit Orchester von Wagner im letzten Konzert keinen günstigen Tag, denn Stimme und Indisposition beeinträchtigten die Wiedergabe.

José Eibenschütz' Stellung als Dirigent der Volks- und eigenen Sinfoniekonzerte behauptet sich ehrenvoll. Nicht nur Routine und Praxis, sondern auch geistiges Vertiefen in die klassische Komposition und moderne Romantik stellen sein Kunstvermögen hoch. Dies lehrte u. a. auch wieder die in drei Konzerten nacheinander dargebotene „Neunte“ von Beethoven, bei deren Ausführung ihn zahlreiche Chorkräfte unterstützten. Käte Neugebauer-Ravoth, Martha Stapelfeldt, Albert Jungblut und Thomas Denys vertraten künstlerisch dabei das Soloquartett. Temperamentvoll spielte Fanny Blomfield-Zeisler Beethovens Es dur-Konzert.

Grossen Erfolg hatten die beiden jüngsten Konzerte des von Robert Bignell 1898 gegründeten Streichorchester-Vereins in der 42. und 43. Aufführung. Aufs neue bewies der wohlgeschulte, aus Kunstliebhabern bestehende Streichkörper, bei dem unser erster Bläserchor mitwirkt, dass er sich den höchsten Aufgaben unterziehen darf. Die Sinfonien C moll von Brahms und A moll von Mendelssohn und Beethovens Leonoren-Ouvertüre (III) kamen in geistig ausgereifter, technisch abgerundeter Weise zu Gehör.

Von den drei Karfreitags-Aufführungen: Mendelssohns „Elias“ („Cäcilia“, Prof. Spengel), Stadttheaterkonzert (Kapellmeister Brecher) und Konzert des Hamburger Kirchenchors (Wilh. Boehmer), hörte ich nur das zuletzt genannte. Es wandte sich in gesangschöner Weise herrlichen a cappella-Kompositionen von Bellermann, Schütz, Perti, Palestrina, Bach, Rosenmüller, A. Becker und Mendelssohn zu. Tilly Koenen vertrat den zwischen den Chorvorträgen stehenden Sologesang in Kompositionen von Bach, Verdi, Dvořák und Brahms.

Die letzten beiden Konzerte des unter Prof. Dr. Barth stehenden Hamburger Lehrergesangvereins galten, auf der Grundlage eines vortrefflichen Programms, dem Volksliede, unterbrochen durch Gesang von Marianne Geyer und Emmi Leisner. Das einzige Bedenken gegen das Gesamtergebnis der Aufführungen war der zu ausgedehnte Sologesang, womit das Auditorium jedoch trotz der rückhaltlosen Anteilnahme an den mustergiltigen Chorvorträgen sich zu befreunden schien.

Es wäre ein schwieriges und dabei verfängliches Unternehmen, auf die vielen Konzerte der Gesangs- und Instrumentalsolisten einzugehen. Bedeutsames stand der nicht geringeren Zahl des Minderwertigen gegenüber. Vom rein objektiven Standpunkte aus betrachtet haben auch bei uns die minderwertigen Konzerte den Zweck, möglichst eine günstige Besprechung hervorzurufen, um diese den als Reklame erscheinenden Empfehlungen einzufügen. In dieser Beziehung sahen sich wohl manche durch die streng geführte Tagespresse getäuscht. Nicht vom subjektiven, sondern vom objektiv künstlerischen Standpunkte aus seien die auswärtigen Konzertdirektionen auf die Leistungen des noch im jugendlichen Alter stehenden Baritonisten Oscar Seelig hingewiesen, dessen phänomenale Begabung und Kunstfertigkeit uneingeschränkter Befürwortung erachtet werden dürfte.

Prof. Emil Krause

Noten am Rande

Beethoven erhält in Karlsbad eine Gedenktafel. In einigen Wochen werden es 100 Jahre sein, dass Beethoven zweimaligen Aufenthalt in Karlsbad nahm. Aus diesem Anlasse hat die Karlsbader Berufsmusikerschaft den Entschluss gefasst, dem Meister in Karlsbad eine Gedenktafel zu widmen. Die Stadtgmeinde hat bereits eine Parkanlage Beethovenpark getauft. Beethoven weilte 1812 zweimal in Karlsbad. Er kam das erstemal am 31. Juli und das zweitemal am 8. Sept. an. Am 6. August gab er hier das Armenkonzert für die Abgebrannten in Baden bei Wien. Die Gedenktafel wird noch im Verlaufe des Sommers in feierlicher Weise enthüllt werden.

Ein neuer Beethovenfund. Im Aprilheft der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ (Leipzig) veröffentlicht Prof. Hermann Abert (Halle) ein in Württemberg aufgefundenes Manuskript, das den Titel trägt: „Char-Freytags Cantate für vier Singstimmen mit Begleitung“ (von drei Clarinetten, drei Hörnern und drei Posaunen) von L. Beethofen. Die 16 einzelnen Stimmblätter sind sämtlich bezeichnet mit Beethoven, Bethoven oder Bethofen. Formal und satztechnisch, verrät das Stück in einigen Ungelenkheiten noch den Anfänger; dagegen deuten die feinsinnige, strenge Textbehandlung, der herbe Ernst und die Tiefe des musikalischen Ausdrucks auf den grossen Meister. Nach Aberts gründlicher Untersuchung, der er die Kantate vollständig in Partitur folgen lässt, ist das Stück „ein unter Neefes Anleitung angefertigtes Studienwerk Beethovens, vielleicht sein erster grösserer Versuch im Chorsatze.“

Kreuz und Quer

Berlin. In dem Seminar für Schulgesang zu Berlin (Markgrafenstr. 101), welches sich bereits dadurch bewährt hat, dass eine Anzahl seiner Schüler und Schülerinnen das Staatsexamen für Gesanglehre bestanden hat, beginnt zum 1. Juni ein neuer Kursus. Leiter der Anstalt ist der bekannte Musikpädagoge Max Battke, dessen Methode neuerdings obligatorisch in den Volksschulen Böhmens zur Einführung gelangt, nachdem seine Kurse in Wien und Prag bei Behörden und Lehrern berechtigtes Aufsehen erregt haben.

— In der Autographen-Auktion bei Martin Breslauer in Berlin kamen die Musikerhandschriften der Sammlung Sophie Schneider (Braunschweig, Wilhelmshöh) zum Angebot. Ein eigenhändiges Musikmanuskript Beethovens, in welchem das „Busslied“ und „Gottes Macht und Vorsehung“ enthalten ist, erzielte 3000 Mark, die Niederschrift eines ungedruckten Kanons 1000 Mark und ein heiterer Brief Beethovens an den Freiherrn Türkheim-Seilersteg 620 Mark. Für den hohen Preis von 750 Mark wurde ein Brief Leopold Mozarts mit einer Nachschrift seines Sohnes Wolfgang versteigert. Für die vollständige eigenhändige Niederschrift von Mozarts Rondo in D dur zahlte das Musikhistorische Museum in Köln 2600 Mark.

— Die Oper „Oberst Chabert“ von Hermann W. v. Waltershausen ist von der Wiener Hofoper, der Coventgarden-Oper in London und von ungefähr fünfundzwanzig anderen Hof- und Stadttheatern zur Aufführung erworben worden.

— Auf Anregung einiger Architekten zirkuliert gegenwärtig unter den deutschen Baukünstlern eine Resolution zur Opernhausangelegenheit. Sie hat folgenden Wortlaut: „Die Unterzeichneten betrachten den vom Ministerium der öffentlichen Arbeiten empfohlenen Entwurf des Regierungsbaumeisters Grube für das neue Königliche Opernhaus in Berlin nicht als eine Arbeit, die der Bedeutung der Aufgabe entspricht, da sie in ihr die für ein solches Werk zu fordernde Höhe der künstlerischen Auffassung vermissen. Sie sind der Ansicht, dass es einen nie wieder gut zu machenden Schaden für die deutsche Kunst bedeuten würde, wenn durch die Ausführung dieses Entwurfs der deutschen Künstlerschaft die Möglichkeit genommen wäre, Höheres und der Bedeutung der Aufgabe entsprechend Grösseres auf dem Wege des allgemeinen Wettbewerbes zu erstreben.“

— Die Gesellschaft der Musikfreunde hat in ihrer Hauptversammlung vom 10. d. M. die Wahl des Herrn Generalmusikdirektors Steinbach zum Dirigenten ihrer Konzerte bestätigt. Steinbach wird im kommenden Winter die 4 Gesellschaftskonzerte im grossen Saal der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester leiten. Die Konzerte finden statt: Montag, den 30. September, Donnerstag, den 12. Dezember, Montag, den 13. Januar und Montag, den 7. April.

Bückeburg. (Schwedisches Musikfest am 12. Juni.) Von der Musik nordischer Völker ist bei uns in Deutschland die der Dänen und Norweger vor allem durch Hartmann, Gade,

Grieg und Sinding seit Jahren bekannt. Merkwürdiger Weise drang von Schweden aus wenig zu uns herüber, obschon auch dort kräftige produktive Talente seit langer Zeit eifrig tätig waren. Bülows Wort, der bedeutsam auf den „nordischen Beethoven" Fr. Berwald hinwies, verhallte wirkungslos. Erst als die stammverwandten Finnen vor allem durch Sibelius Eingang und Beachtung in deutschen Konzertsälen fanden, regten sich auch die Schweden kräftiger. Der in Stockholm gegründete Schwedische Konzertverein nahm sich der Sache an und begann eine wirksame Propaganda für die Musik des Landes. So tauchten inmitten des deutschen Musiklebens die ersten schwedischen Konzerte auf. Naturgemäss können einzelne Konzerte keinen Überblick und damit auch kein Urteil über die Leistungen der Schweden auf musikalischem Gebiete geben. Durch die diesjährigen Musikfeste in Dortmund soll das erreicht werden. Durch ein schwedisches Streichquartett und durch das Orchesterkonzert werden wir die Bekanntschaft einer grossen Reihe schwedischer Komponisten machen. Dem Orchesterkonzert schliesst sich ein Teil an, der von dem bekannten Studentengesangverein aus Upsala mit Volksgesängen ausgefüllt wird. So werden wir einen rechten Einblick in das schwedische Kunstleben bekommen.

Christiania. Als eines der letzten europäischen Länder, in denen Richard Wagner auf der Bühne bisher noch nicht zur Aufführung gelangt war, ist Norwegen zu bezeichnen. Es klingt unglaublich, ist aber buchstäblich war: das hochkultivierte Norwegen kannte bisher kein einziges Werk von Wagner. In Norwegen besitzt nur Christiania ein grösseres Theater, das Nationaltheater, das Theater Björnsons und Ibsens, wo natürlicherweise das Schauspiel gepflegt wird. Nur ausnahmsweise gab es im Jahre eine bis zwei Opernserien, und es wurde alljährlich nur eine Oper gegeben. Der Beginn wurde mit Verdis „Aida" gemacht, dann folgte Bizets „Carmen", und nun wird zum ersten Male ein deutsches Werk, Richard Wagners „Lohengrin", in Christiania gegeben. Als Darsteller des Lohengrin wurde Kammersänger Wilhelm Herold verpflichtet. Er wird den Lohengrin in Christiania sechsmal hintereinander singen.

Dresden. „Doktor Eisenbart" (The Quackdoktor) ist der Titel einer abendfüllenden komisch-romantischen Oper in einem Vorspiel und drei Akten, die der deutsch-amerikanische Komponist Alvin Kranich vollendet hat. Verfasser des Textbuches ist der Dresdner Schriftsteller F. A. Geissler.

— Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Hellerau sieht sich genötigt, wiederholt auf den zur Zeit bestehenden Mangel an ausgebildeten Lehrkräften der Methode hinzuweisen. Eine Anzahl Stellungen konnten aus diesem Grunde bisher von ihr nicht besetzt werden. In mehreren Städten Deutschlands und des Auslandes musste die Einrichtung von Kursen trotz zahlreicher Anmeldungen aus Mangel an ausgebildeten Lehrkräften unterbleiben. Junge begabte Musiker sind der Anstaltsleitung zur Lehrerausbildung besonders erwünscht. Zur Zeit studieren am Hellerauer Institut 160 Schüler und Schülerinnen, und es sind zehn Nationalitäten darin vertreten.

Erfurt. Das Konservatorium der Musik zu Erfurt weihte sein neues Heim (Anger 56) durch eine schlichte, würdige Eröffnungsfeier ein. Ungefähr hundert geladene Gäste, Damen und Herren, darunter Vertreter der staatlichen und städtischen Behörden sowie die Mitglieder des Ehrenkomitees waren in den geschmückten Räumen erschienen, nach deren Besichtigung im Musiksaal die Feier ihren Anfang nahm. In einem von Frau Olga Steinbrück gedichteten formschönen Prolog, den Fräulein Gertrud Kickton sehr wirksam sprach, wurde den Anwesenden „ein herzlich Willkommen im neuen Heim" entboten und dann sinnig der viel Mut und Vertrauen erfordernden Anfänge des jungen Instituts gedacht, das jedoch für seine emsige, treue Arbeit auch so reiche Anerkennung, so lebhaften Anklang und wachsenden Besuch gefunden, dass die bisherigen Unterkunftsräume bald zu eng wurden. Wie das alte, so soll aber auch das neue Heim eine Pflegestätte wahrer Kunst sein, nur dem Höchsten und Edelsten geweiht, das die Geister erdacht, die Herzen empfunden, Genie und Talent erstrebt und errungen, in Worten ausgesprochen, in Tönen gesungen haben. Dass es den Leitern und Lehrern der Anstalt mit diesem Programm heiliger Ernst ist, bewiesen die dann folgenden musikalischen Darbietungen.

Frankfurt a. M. Der dritte Abend der Maifestspiele im Frankfurter Opernhaus brachte Richard Strauss' Rosenkavalier in ausgezeichneter Darstellung. Knüpfer-Berlin als Ochs, Frl. Siems-Dresden (Feldmarschallin), Hermine Bosetti-München (Oktavian), Gertrud Förstel-Wien (Sophie) boten hervorragende Leistungen.

Hanau. Unter Dr. Frank Limberts Leitung bot der Hanauer Oratorienverein eine tief wirkende Aufführung der „Frühlingsfeier" von Anton Urspruch.

Kattowitz. Der Komponist Otto Wynen vollendete ein 3aktiges musikalisches Lustspiel „Das süsse Lied". Das Werk steht gegenwärtig in Wien und München zur Beurteilung. Das Süjet behandelt Vorgänge der jüngsten Revolution in Portugal.

Leipzig. Der Verein deutscher Musikalienverleger tagte in Leipzig gleichzeitig mit den Buchhändlern. Seinem Geschäftsbericht ist zu entnehmen, dass der allgemeine wirtschaftliche Aufschwung der beiden letzten Jahre auch dem Musikalienverlag zugute kam. Ernste Musik und gute Hausmusik war wie bisher schwierig einzuführen, weil die zunehmende Verbreitung der Operettenmusik eine wesentliche Verschlechterung des musikalischen Geschmacks in weiten Kreisen verursacht hat. Die Musikalienverleger stehen dem Vorgehen der musikalischen Volksbibliotheken ablehnend gegenüber und klagen über die Preisausschreiben grösserer Zeitungen, die eine gesunde Weiterentwicklung des Musikverlags schädigen, ebenso über die Schulliederbücher, die mit dem neuen Ministerialerlass wie Pilze hervorschiessen. Als Erfolg der Genossenschaft deutscher Tonsetzer, an dem der Musikverlag Teil hat, verzeichnet der Bericht, dass ein Vertrag mit dem über 50000 Mitglieder zählenden Gastwirteverband in Berlin und dem Bund deutscher Gastwirte in Leipzig abgeschlossen wurde.

— Der Verein Deutscher Musikalienhändler, der zu Kantate in Leipzig seine Hauptversammlung abhielt, beschloss, sich an der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig 1914 körperschaftlich zu beteiligen. Er will in regelmässigen Konzerten neue Kompositionen vorführen.

— Im Alter von 71 Jahren ist das frühere Theater- und Gewandhausorchester-Mitglied Carl Julius Thümer gestorben. Er gehörte 37 Jahre hindurch dem Orchester an und war einer der besten Bratschisten. Nachdem er bei Hegar in Zürich und dann bei Bilse in Berlin mit Erfolg tätig gewesen war, trat er am 24. Oktober 1866 in das hiesige Theater- und Gewandhausorchester ein. Er gehörte auch dem Kammermusik-Quartett unter den Konzertmeistern Röntgen, Schradieck und Petri an. Thümer war am 28. Januar 1841 in Ebersdorf bei Chemnitz geboren. Im Jahre 1903 liess er sich, 62 Jahre alt, pensionieren.

Mailand. G. Puccini schreibt an einer komischen Oper: „Die fröhliche Seele". Der Stoff entstammt einem gleichnamigen Lustspiel. Giuseppe Adami hat nach den Ideen des Komponisten die Handlung vertieft und zugleich die Prosa in knappe Verse gebracht. Die fröhliche Seele ist die Nichte der Marquise Mercedes. Allen Freuden abgewandt lebt die Marquise in dem düsteren Hause ihrer Väter. Selbst ihr Sohn, der junge Student, fühlt sich daheim bedrückt und beengt. In diese Atmosphäre tritt nun Lolita, die fröhliche Seele. Im Bunde mit ihrer Kammerzofe versucht sie etwas von ihrem Lachen in dies Haus zu tragen, aber diese Rebellion wird niedergekämpft. Selbst Pedro, der Student und Vetter, vermag ihr nicht zu folgen. Im zweiten Akt sehen wir die fröhliche Seele einen kleinen Ausflug machen. Sie gerät dabei in ein ländliches Fest, entzückt alle durch ihre Fröhlichkeit, sät Lachen ringsum und wird zur Trauzeugin bei einer Bauernhochzeit. Der von der Mutter ausgesandte Pedro soll sie nach Hause führen, aber ihre Fröhlichkeit reisst auch den Studenten mit, der an ihrer Seite beim Feste bleibt. Im dritten Akt erkennt die Marquise ihren Fehler, sieht mit Erstaunen, dass ihr sonst so trübseliger Sohn froh und heiter wird, und in einer lustigen Szene folgt nun die Lösung: Lolita und Pedro finden sich, die fröhliche Seele hat gesiegt. „Ich fühle die Musik schon", sagte Puccini, „Farbe, heitere Frische, Gesang, ja singen will ich, ohne Sorge um den Stil, ohne Grübeln, unbekümmert und aus Herzenslust einmal singen!"

München. Die Münchner Hoftheaterkrisis wird wahrscheinlich dadurch ihr Ende finden, dass ein Schauspieldirektor ernannt wird. Man bezeichnet schon als kommenden Mann dafür den gegenwärtigen Mannheimer Hoftheaterintendanten Professor Gregori.

— (Wagner- und Mozartfestspiele). Auch in diesem Jahre wird Frau Schumann-Heink wieder an den Münchner Festspielen sich beteiligen und als Magdalena in den Meistersingern,

als Erda, Waltraute und Norne im „Nibelungenring" auftreten. Neben Herrn Feinhals wird auch Herr Friedrich Weidemann von der Wiener Hofoper als Hans Sachs erscheinen.

Neuyork. Die Metropolitan-Oper wird in der nächsten Saison wieder ein „amerikanisches Werk" aufführen, eine Komposition von Walter Damrosch: „Cyrano de Bergerac". Das Textbuch ist von dem Musikreferenten der „Sun", W. J. Henderson, geschrieben. Die erste Novität wird „Boris Godunow" sein, ihm folgen zwei Opern von Debussy, deren Text sich an Erzählungen Poes anlehnt. Unter den Neueinstudierungen befinden sich: „Die Entführung aus dem Serail" und „Der Freischütz".

— Direktor Dippel hat eine „Pacific Coast Season" seiner Gesellschaft vereinbart, welche am 4. März 1913 in Los Angeles (Cal.) mit sieben Vorstellungen ihren Anfang nehmen wird. Nach zwei Vorstellungen in San Diego und einer Galavorstellung von Victor Herberts amerikanischer National-(Indianer)-Oper „Natoma" in Sta. Barbara vor der historischen Missionskirche, um welche herum das Werk spielt, begibt sich die Gesellschaft nach San Francisco, um daselbst das neue New Tivoli Opera House mit 16 Vorstellungen zu eröffnen.

Paris. Dei Zeitungen „Musica" und „Excelsior" werden im Juni 1912 einen internationalen Wettbewerb für Tenöre veranstalten. Die Bedingungen des Kampfes sind: 1. Zu dem Wettstreit werden nur solche Sänger zugelassen, die noch nicht berufsmässig gesungen haben. Es wird dabei nicht Rücksicht genommen auf Unterschiede der Nationalität, des Alters und der sozialen Stellung. 2. Musikalische Vorbildung wird nicht vorausgesetzt. 3. Die Veranstaltung wird aus zwei Gesangsprüfungen bestehen, von denen die erste eine vorläufige Auslese derer bewirken soll, die zur zweiten zugelassen werden. Diese zweite engere Probe gibt dann den Ausschlag. 4. Alle Bewerber haben bei der Redaktion des „Excelsior" oder der „Musica" einzukommen und fünf Francs zu zahlen. 5. Die Konkurrenten können selbstgewählte Stücke vortragen, sind aber dazu verpflichtet, vor ihrem eigentlichen Vortrage die Tonleiter in der ihnen erreichbaren Ausdehnung zu singen, damit sich die Prüfungskommission danach ein Urteil über den Umfang und die Beschaffenheit der Stimme bilden kann. Die Jury behält sich das Recht vor, den Sänger zu unterbrechen und erforderlichen Falls sofort auszuschalten. 6. Nach der ersten Auslese findet eine geheime Sitzung der Richter statt. 7. Die zur endgültigen Probe Zugelassenen singen ebenfalls ein selbstgewähltes Stück, müssen jedoch auf Wunsch noch eine ihrer Anlage entsprechende Zugabe produzieren, auf die sie sich nicht vorbereitet haben. Da die Mehrzahl der Kandidaten wahrscheinlich nicht Noten lesen kann, wird ihnen das Abverlangte vorgespielt. Es handelt sich nur um Feststellung des Wertes der stimmlichen Mittel der Sänger. Musikalische Mängel sonstiger Art bleiben unberücksichtigt. Der beste Sänger erhält von der Zeitung „Musica" 500 Francs. Ausserdem verpflichtet sich die Zeitung zu seiner Ausbildung für die Bühne durch einen ausgezeichneten Gesanglehrer. Neun weitere Bewerber, deren Leistungen sich als vielversprechend erweisen, werden rühmend genannt werden, das erste Lorbeerblatt zum Sängerkranze.

— Die Sänger der Oper zu Monte Carlo, darunter der Bassist Schaljapin und der Tenorist Smyrnoff, haben am Donnerstag ein Gastspiel an der Grossen Oper in Paris mit Arrigo Boitos „Mefistofele" eröffnet. Die Vorstellung ergab zugunsten der Waisen und Witwen von Fliegern, die im Dienste den Tod gefunden haben, 70000 Frank. Präsident Fallières, Fürst Albert von Monako, sämtliche Minister wohnten der Aufführung bei.

— Einige Handschriften Richard Wagners hat die alte Freundin des Meisters, Judith Gautier, der Musikausstellung im Schlösschen Bagatelle zur Verfügung gestellt. Es sind einige Seiten, die Wagner 1850 für die Götterdämmerung komponierte, die sich von der endgültigen Fassung stark unterscheiden und die noch nie veröffentlicht wurden. Frau Gautier sandte auch noch aus ihren reichen Schätzen Stücke aus anderen Opern (Favoritin u. a.), die Richard Wagner für Klavier eingerichtet hatte und die aus der Pariser Zeit stammen, wo Wagner sich solchen Arbeiten hingeben musste, um leben zu können.

— Einer der erfolgreichsten Komponisten der Gegenwart, Jules Massenet, vollendete am 12. Mai sein siebzigstes Lebensjahr. Als Sohn eines Hüttenbesitzers, der als Oberleutnant in der Armee Napoleons I. gedient hatte, wurde Massenet in Saint Etienne im Departement Loire geboren. Im Pariser Konservatorium erhielt er seine Ausbildung bei Ambroise Thomas. Dann ging er auf zwei Jahre als Stipendiat der Akademie nach Rom. Von 1878 ab wirkte er 18 Jahre selbst am Konservatorium als Professor der Komposition. Seine grössten Erfolge verdankt er der Oper. Seine bekanntesten Werke sind: „Manon" und „Werther".

Verlagsnachrichten

Ignaz Friedman, der polnische Klaviervirtuose, ist vom Verlag Breitkopf & Härtel zur Bearbeitung einer neuen Gesamtausgabe der Werke Chopins verpflichtet worden. Friedman beabsichtigt hierbei nicht nur eine nach allen bisherigen Lesarten kritisch revidierte Neuausgabe zu redigieren, sondern auch hauptsächlich in einer besonderen Ausgabe mit Etüden mit hinzugefügten Erläuterungen, das schöpferische klavieristische System Chopins eingehend darzulegen.

Neue Bücher

P. Bekkers Beethoven. Die Textausgabe der umfangreichen, vor Jahresfrist mit Bildern erschienenen, aber in dieser Form nicht mehr aufgelegten Biographie Beethovens von Paul Bekker ist jetzt im Verlage von Schuster & Löffler in Berlin erschienen. (Preis 10 M., gebunden 12 und 15 M.) Der Inhalt des Werkes gliedert sich in „Beethoven, der Mensch" (I. Sein Lebensgang, II. Aus seinen Lebenskreisen) und „Beethoven, der Tondichter" (I. Die poetische Idee, II. Klavierwerke und Konzerte, III. Die Sinfonien, IV. Dramatische Werke und Ouvertüren, V. Gesangswerke, VI. Kammermusik) und enthält ferner tabellarische Übersichten von Beethovens Leben und Beethovens Werken. Über Bekkers Beethoven haben wir seinerzeit einen eingehenden Aufsatz gebracht.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 18. Mai Nachmittag 1/2 2 Uhr

Fr. Nagler: Kyrie. Heinrich Schütz: Psalm 130 „Aus der Tiefe ruf ich Herr zu dir". Auf Wunsch wiederholt: „Näher mein Gott zu dir!"

Die nächste Nummer erscheint am 23. Mai; Inserate müssen bis spätestens Montag den 20. Mai eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

47. Tonkünstlerfest

des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

in Danzig 1912

PROGRAMM

Pfingstmontag, 27. Mai:

Vorm. 11 Uhr: **Hauptprobe** für alle Werke mit Chor und Orchester.

Nachm. 5 Uhr: Im Waldtheater bei Danzig **Vorfeier zum Tonkünstlerfest,** veranstaltet und dargeboten von den vereinigten Männerchören zu Danzig.

Dienstag, 28. Mai:

Vorm. 10 Uhr: **Hauptprobe** für die reinen Instrumentalwerke des I. Orchesterkonzertes.

Nachm.: **Besichtigung der Stadt unter Führung.**

Abends 7 Uhr: **I. Konzert für Chor und Orchester:**

1. **C. Heinr. David,** „Sturmesmythe" für Chor und Orchester.
2. **Rich. Mors,** „Und Pippa tanzt", sinfonisches Vorspiel. Dirigent: Der Komponist.
3. **Heinr. G. Noren,** Violinkonzert. Dirigent: Der Komponist. Solist: Herr Prof. Petschnikoff.
4. **Ernst Boehe,** „Tragische Ouverture". Dirigent: Der Komponist.
5. **Heinr. Sthamer,** Zwei Gesänge mit Orchester. Solist: Herr Kammersänger Egenieff.
6. **Alfred Schattmann,** Teufelsszene und Schluß aus der Oper „Des Teufels Pergament". Dirigent: Der Komponist. Solisten: Frau Adelheide Pickert (Sopran), Herr Kgl. Opernsänger Walter Kirchhoff (Tenor), Herr Kammersänger Egenieff (Bariton).

Mittwoch, 29. Mai:

Vorm. 10 Uhr: **Hauptversammlung.**

Nachm.: **Eventuelle Vorführung der Dalcroze-Schule** (dargeboten vom Ortsausschuß).

Abends 1/2 7 Uhr: **I. Kammerkonzert:**

1. **Jan Ingenhoven,** Drei Sätze für Streichquartett. Quartett Wendling und Genossen.
2. **Jul. Weismann,** Variationen über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier. (Fräulein Anna Hegner und der Komponist.)
3. **Walter Bransen,** Fünf Lieder für Tenor. (Herr Dr. Römer.)
4. **Josef Haas,** Divertimento für Streichquartett. Quartett Wendling und Genossen.

Nach dem Konzert: **Offizielle Begrüßung im Artushof.**

Donnerstag, 30. Mai:

Vorm. 9 Uhr: **Aussprache über Mittel und Wege zur Verwirklichung der in §§ 3 und 4 der Satzung vorgesehenen Zwecke des Vereins.**

Mittags 12 Uhr: **Fahrt nach Zoppot,** gemeinschaftliches Mittagessen. (Rückfahrt 5 Uhr.)

Abends 8 Uhr: **II. Kammerkonzert:**

1. **Rudi Stephan,** Musik für 7 Instrumente. (Herren Michael und Josef Press, L. van Laar, Kutschka u. Gen.)
2. **Josef Marx,** Vier Lieder für Sopran. (Fräulein Eva Lessmann.)
3. **Willy Renner,** Sonate für Violine und Klavier. Violine: Herr Prins (Danzig), Klavier: Frau Geheimrat Elisabeth Ziese (Elbing).
4. **Paul Scheinflug,** Streichquartettsatz. (Press u. Gen.)
5. **Paul Juon,** Klavierquartett. (Press u. Gen. mit dem Komponisten.)

Freitag, 31. Mai:

Vorm. 10 Uhr: **Hauptprobe** für die reinen Instrumentalwerke des II. Orchesterkonzertes.

Abends 6 Uhr: **II. Orchesterkonzert mit Chor.**

1. **Erwin Lendvai,** Sinfonie D dur.
2. **G. Selden,** „Die Pilger" für Bariton, Chor und Orchester.
3. **A. P. Böhm,** „Haschisch", sinfonisches Tongedicht.
4. **Rudolf Werner,** Zwei Duette für Sopran, Tenor und Orchester.
5. **Otto Lies,** „Nach Sonnenuntergang an der See", sinfonische Dichtung.
6. **Richard Wagner,** Kaisermarsch.

Sonnabend, 1. Juni:

Vormittag ist eine **Fahrt der Festteilnehmer nach der Marienburg geplant.**

Sämtliche Konzerte finden im Wilhelmtheater statt.

Festdirigent: Königlicher Musikdirektor **Fritz Binder** (Danzig).

Das **Bureau des 47. Tonkünstlerfestes** befindet sich im **Westpreussischen Konservatorium,** Hundegasse 67/68, wo die Präsenzliste zur Eintragung ausliegt und die Eintrittskarten sowie sonstige Drucksachen zu entnehmen sind.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 21/22 — Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes — Donnerstag, den 23. Mai 1912

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.
— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Tonkünstlerfest
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
in Danzig

Die Komponisten und ihre Werke



Karl Heinrich David

wurde am 30. Dezember 1884 in St. Gallen (Schweiz) geboren und besuchte in seiner Vaterstadt Basel die Schule. Musikalische Studien machte er am Konservatorium zu Köln, späterhin in München bei Professor Thuille. Seit 1910 wirkt er am Basler Konservatorium als Lehrer für Theorie und Komposition. Von Davids Werken sind in der Schweiz bekannt geworden Kammermusik und Orchesterkompositionen, sowie mehrere Chorwerke.

Seine Vertonung des Gedichtes von Nikolaus Lenau „Sturmesmythe" für gemischten Chor und Orchester wird in Danzig erstmalig aufgeführt (op. 14).



Richard Mors

geb. 1873 in Mannheim. Gymnasien in Kreuznach und Freiburg i. B. Juristisches Studium in Strassburg und München. 1896 Privatschüler von Ludwig Thuille. 1898—1906 Theaterkapellmeister. Seit 1906 komponierend und unterrichtend in München.

„Und Pippa tanzt"
Sinfonisches Vorspiel

entstand 1908, wurde 1909 in Nürnberg aufgeführt, dann im selben Jahre umgearbeitet. In der neuen Fassung wurde das Werk im Januar 1912 im Sinfoniekonzert der Altenburger Hofkapelle gespielt.

Anregung zur Vertonung gab das Hauptmannsche Glashüttenmärchen, doch erhebt die Komposition nicht den Anspruch, die komplizierte Symbolik des Stückes ausdrücken zu wollen. Lieber möchte sie auch als reine Musik verständlich wirken. Der Aufbau ist einfach: zwei Hauptthemen werden einzeln durchgeführt. Nach einem bewegten Zwischensatz erklingt dann das dritte und erringt im Kampfe mit den beiden andern den Sieg. Den Schluss bildet eine aus dem zweiten Thema entwickelte Melodie. Hauptmann-Kenner dürften die drei Themen leicht als solche von Hellriegel, Pippa und Huhn ansprechen und die Schlussmelodie als jenes traurige Lied erkennen, dass der erblindete Hellriegel in Erinnerung an Pippa zu singen verspricht.

Heinrich G. Noren

stammt aus Graz in Steiermark. Ursprünglich als Violinist in Brüssel und Paris ausgebildet, wandte er sich verhältnismässig spät der Komposition zu.



In früher Jugend bereits Frankreich, Belgien, Russland u. Spanien bereisend, hatte der Künstler Gelegenheit, Erfahrungen u. Eindrücke zu sammeln, die ihn vor jeder Einseitigkeit bewahrten und seine eigenartige Fantasie und aparte Kompositionstechnik sehr förderten. Trotz mancher früheren wertvollen Kammermusikwerke und Lieder errang er sich erst 1907 mit den Orchestervariationen „Kaleidoskop", die übereinstimmend als eines der geistvollsten Werke unserer Zeit erkannt wurden, einen Namen von Bedeutung. Inzwischen schuf Noren u. a. eine Oper, die Sinfonie „Vita", die Arthur Nikisch vergangenen Winter aus der Taufe hob, und ein

Violinkonzert.

Dieses steht auf dem Programm des diesjährigen Tonkünstlerfestes. Es weicht in Charakter und Stimmung

etwas von dem ab, was man von Werken dieser Gattung gewohnter Weise erwartet. Es ist dreisätzig, durchaus modern sinfonisch gehalten, ohne dabei im Gegensatz zu anderen das konzertante Element der Solostimme zu beeinträchtigen.

Ernst Boehe

ist am 27. Dezember 1880 zu München geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er durch Rudolf Louis (Harmonielehre und Kontrapunkt), Ludwig Thuille (Komposition) und Heinrich Schwartz (Klavier). Mit dem ersten Teile des grossangelegten symphonischen Zyklus: „Aus Odysseus' Fahrten" (I. Ausfahrt mit Schiffbruch, II. Die Insel der Kirke, III. Die Klage der Nausikaa, IV. Odysseus' Heimkehr) erregte er zuerst in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit als ein starkes, in kurzer Zeit zu erstaunlicher Reife und Selbständigkeit entwickeltes Talent. Wenn der Odysseus-Zyklus, ebenso wie das nach diesem erschienene sinfonische Werk: Taormina, Tondichtung für grosses Orchester, durchaus der Programmusik angehörte, so sehen wir, wie die in unseren Tagen nahezu allgemein sich vollziehende Abwendung von dieser Richtung der Instrumentalmusik auch bei Boehe im weiteren Verlaufe seines Schaffens zutage tritt. Die beiden als op. 10 und 11 erschienenen Orchesterwerke verraten zwar durch ihre Titelbezeichnung als „Tragische Ouverture" und „Sinfonischer Epilog zu einer Tragödie" die poetische Inspiration, verzichten aber auf jegliche nähere Angabe ihrer aussermusikalischen Beziehungen.
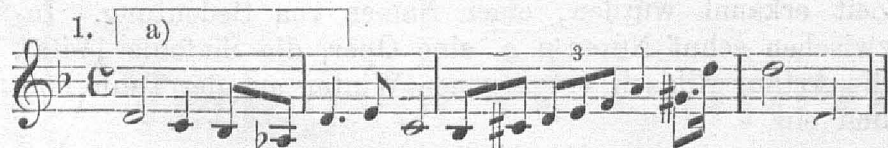


Boehe ist vorzugsweise Orchesterkomponist. Ausser den genannten sinfonischen Werken kennt man von ihm nur eine Reihe von Liedern, teils mit Klavier-, teils mit Orchesterbegleitung, unter denen sich ausserordentlich Wertvolles befindet. Als ausübender Musiker hat sich der Künstler, der gegenwärtig zu Murnau in Oberbayern sein ständiges Domizil hat, nur gelegentlich betätigt: leider, denn er hat auch für das Dirigieren eine ausgesprochene Begabung.

„Tragische Ouverture" Dmoll op. 10

(Ferdinand Löwe gewidmet)
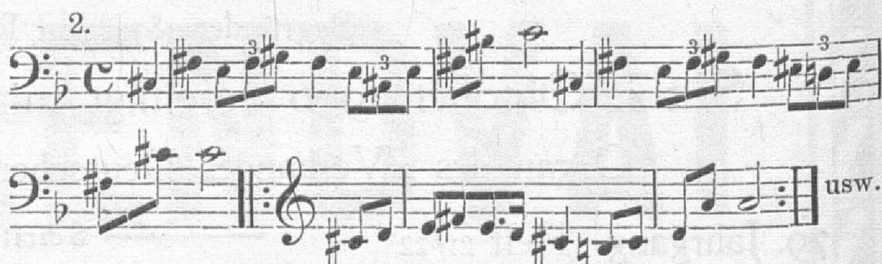
Besetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, 4 Pauken, grosse Trommel, Tamtam, Harfe, Streichquintett.

I. Einleitung. 1) Adagio, 4/4, D moll. — Über dem in der Tiefe liegenden D intonieren die von Trompeten und Posaunen unterstützten Streicher das in einem fremdartigen D moll (c, gis!) dahinschreitende Thema der Einleitung (1),
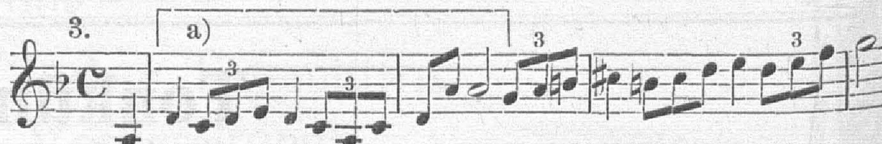


das, in die höhere Quart emporgehoben, zur Dominante führt, auf der ein längeres Verweilen stattfindet.

2) Tempo di Marcia funebre. — Der (zunächst in den Bratschen) neu einsetzende melodische Gedanke (2) erweist sich später als
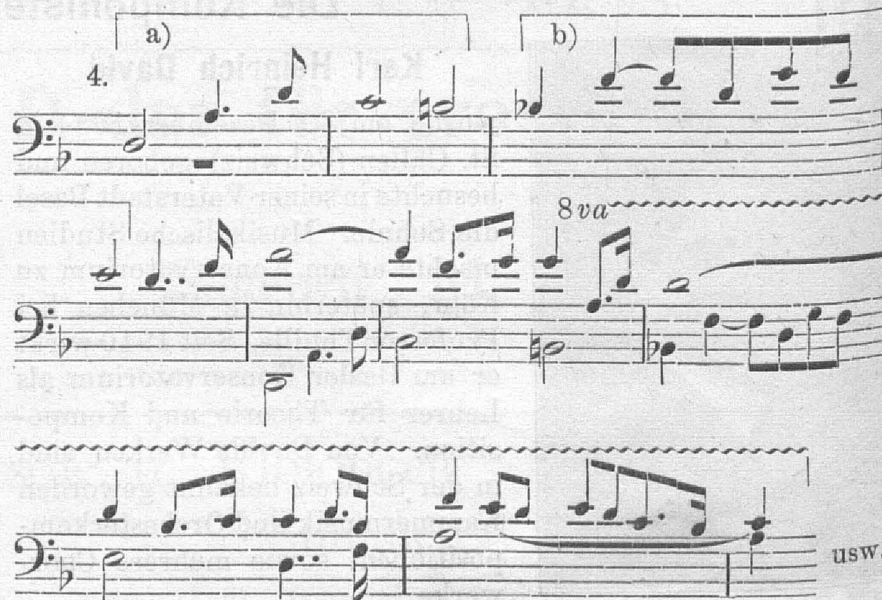


eine Vorausnahme des Hauptthemas (3). Das wieder auftretende Thema 1 führt dann zu einer gewaltigen Steigerung, die auf der Dominante abbricht.

II. Erster Teil. — 1) Allegro energico, 4/4, D moll. — Zu dem *ff* in den Streichern emporstrebenden Hauptthema (3) gesellt sich



bald ein Bruchstück des Einleitungsthemas (1 a), das immer mehr zur Vorherrschaft gelangt, bis ein unvermutet eintretendes p subito zu einen neuen Gedanken führt.
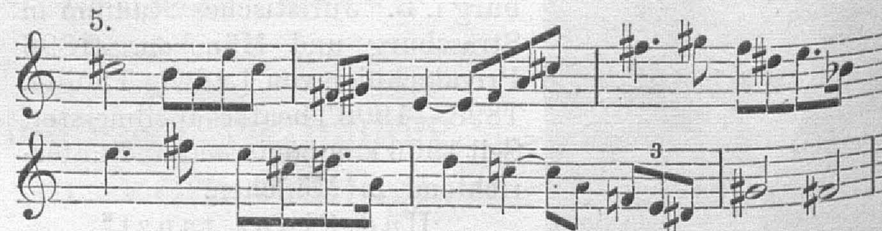
2) Nebenthema, D moll, in schöner, kanonischer Entwicklung (4):



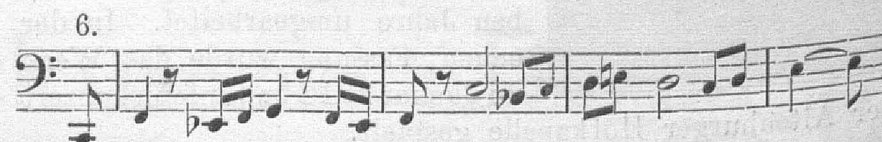
Es wird dann mit dem Fragment des Hauptthemas (3 a) kombiniert und führt schliesslich decrescendo nach A dur.

3) Zweites (Haupt-) Thema (Seitensatz). — Andante cantabile, A dur.
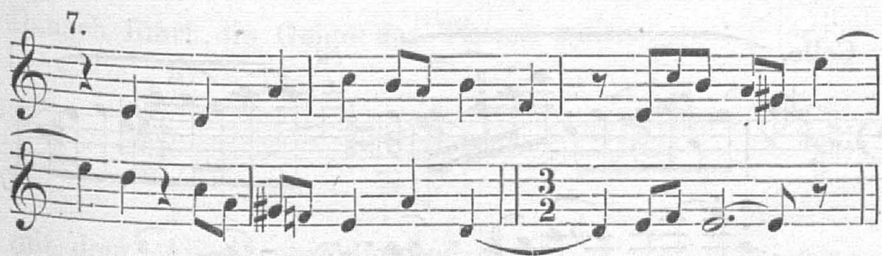
Die zarte Melodie des Seitensatzes (5) zuerst in der Klarinette, dann (Des dur) in den Violinen, wird aufgestellt, ohne vorderhand zu breiterer Entfaltung zu gelangen.



4) Coda. — Zunächst meldet sich mit der Rückkehr zum Haupttempo (Allegro energico, F moll) in den Bässen eine Variante des Hauptthemas (6 vgl. 3). Dann (A moll)



das eigentliche Codal — Thema (7), von den Holzbläsern in die Violinen



übergehend. Dazu in steigernder Durchführung (Engführungen!) das Fragment und Umbildungen des Hauptthemas (6, 3 a). Auf dem Höhepunkt der Steigerung *fff* der schicksalsdrohende Einsatz des Einleitungsmotives 1 a. Decrescendo-Abschluss in A moll.

III. Durchführungsteil. — Das Hauptthema (3) verwendet der kleine Überleitungssatz, der von A moll nach Es moll moduliert, in welcher Tonart die eigentliche Durchführung beginnt. Sie verläuft in folgenden Etappen: 1) Breite Exponierung des Hauptthemas (3) und seiner Unisono-Fortführung, ganz analog dem Anfang des ersten Teils.

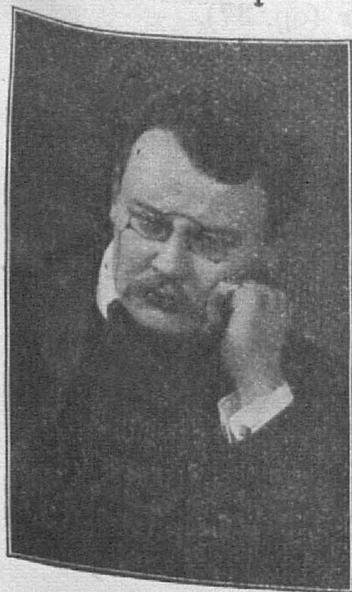
2) Das Nebenthema (4), in Es dur beginnend, in grosser Steigerung durchgeführt, zuletzt in 3 a übergehend.

3) Auf der Dominante von C moll stürmischer Einsatz der Variante 6 des Hauptthemas. Unmittelbar darauf dieses selbst mit 1 a und 4 kombiniert.

4) In B moll das Codal-Thema (7), bald mit dem Hauptthema (3, H dur) und dem Nebenthema (4, G moll) in kunstvoller thematischer Arbeit verschlungen.

5) Auf dem Höhepunkt der Durchführung das Nebenthema 4 *fff* in G moll. Dann die Katastrophe: plötzliches Abbrechen und im *pp* (Orgelpunkt auf A) mit Andeutung von 4 b und 3 a Übergang zum folgenden Teil.

IV. Wiederholungsteil. — Da die Durchführung in sehr ausgiebiger Weise das erste Hauptthema verarbeitet, das zweite Thema aber ganz bei Seite lässt, ist von einer Wiederholung des ersten Themas Abstand genommen. Das heisst: die beiden Teile der Sonatenform, die man als Durchführung und Wiederholung des Hauptsatzes kennt, sind in einen Teil verschmolzen, so dass der eigentliche Wiederholungsteil sofort mit dem Seitensatz (5) beginnen kann. Dieser (Andante cantabile, D dur) erhält nun eine breitere Entwicklung und Durchführung, zu der 7 und 4 mit herangezogen werden. Die Steigerung erreicht den Orgelpunkt der Dominante, auf dem jene beiden Themen 7 und 4 die Alleinherrschaft an sich reissen. Dazu melden sich, immer weiter steigernd, 1 a und 3 a. — Adagio, D moll: Thema der Einleitung (1) im *fff* der Blechbläser unter dem tremolierten d der Geigen (3 a in den Pauken!), dann *p* dasselbe und verklingen auf dem verminderten Septakkord: d-f-gis-h. Zuletzt (Allegro vivace) jäher Abschluss mit Motiven des Hauptthemas und Motiv 4 a. L.



Heinrich Sthamer

geb. 1885 in Hamburg; nach Absolvierung des Gymnasiums studierte er in Hamburg bei Professor Krause Kontrapunkt, ging dann nach Leipzig und Sondershausen und lebt seit 1907 in Berlin. Er veröffentlichte Lieder, Melodramen und das Musikdrama „Das Gastmahl zu Pavia".

Der Komponist schreibt uns: Die zur Aufführung gelangenden Gesänge sind einem Zyklus „Gesänge von verlorener Liebe" (Dichtungen von Prinz Emil zu Schoenaich-Carolath) entnommen. Da die Musik sich dem Stimmungsgehalt der Dichtung durchaus anpasst, ist eine Analyse mit Notenbeispielen überflüssig. Ich möchte nur bemerken, dass das Orchester in diesen Gesängen selbständig und nicht als Begleitung zum Gesange gedacht, auftritt. Es sind also nicht Gesänge im üblichen Sinne, sondern Stimmungsbilder für Orchester und Singstimme.

Alfred Schattmann

wurde am 11. Juni 1876 in Rytwiany, Russisch-Polen, geboren. Seine Eltern waren Deutsche. Er absolvierte das Elisabeth-Gymnasium in Breslau, studierte einige Semester Jura, war dann einige Zeit als Beamter in der Direktion einer Versicherungsgesellschaft tätig, um sich bald loszureissen und ganz seinen musikalischen Neigungen zu widmen. Schüler von Julius Schaeffer, dann im wesentlichen selbst weitergebildet, empfing er von manchem unserer heutigen führenden Musiker wertvolle Anregungen. Seit 1904 ist er in Berlin auch als Musikschriftsteller tätig.

Der Dichter Arthur Ostermann, gegenwärtig Kreisarzt, schrieb Gedichte und Dramen und ist auch Dichter eines kürzlich von dem Komponisten begonnenen komischen Werkes „Der Geist der Seligen".



Teufelsszene und Schluss
aus der komischen Oper
„Des Teufels Pergament"
Dichtung von Arthur Ostermann
Musik von Alfred Schattmann

Das vorliegende Bruchstück stellt den Höhepunkt der Handlung dar. Es bringt die innere und äussere Lösung eines Konfliktes, der, in Stimmung, Gefühl und Temperament launisch gesteigert, die Gemüter der Einwohner einer kleinen Stadt des sechzehnten Jahrhunderts in Erregung versetzt. Der Rat will, durch Wolfrat den Arzt veranlasst, eine neue Kleiderordnung einführen, die an Stelle allen Unfugs das ästhetisch schöne Gewand setzt. Dem stellen sich die Frauen mit Entschiedenheit entgegen, an ihrer Spitze die Bürgermeisterin. Es ist im Grunde das Problem Mann-Weib, das in dieser Projektion zum Ausdruck kommt. Die Frauen drohen mit „Sezession", rufen den Teufel zur Bestrafung der Männer herbei, und das zur Aufführung gelangende Fragment setzt mit dem Erscheinen des Teufels ein. Dieser Teufel ist Buz, ein verkleideter Scholar, ein fröhlicher, intelligenter Bursche, dessen sich Wolfrat bedient, um die Frauen ad absurdum zu führen und selbst als Retter in der Not ihren Dank und die Hand des Bürgermeistertöchterleins Bärbel zu gewinnen.

Die Fantasie des Hörers muss sich ein möglichst lebens- und anteilnahmsvolles Verhalten der halb verstehenden und — schweigenden, teilweise in mittelalterlicher Dumpfheit verängsteten Männer, andererseits der völlig geschlagenen und „kurierten" Frauen vorzustellen suchen. Gerade in der tollen Keckheit, mit der der „Narrenstreit" Wolfrats, Buzens und seiner Genossen, der „Mönche" (der verkleideten Scholaren), durchgeführt wird, suchte der Komponist das Wesentliche seiner Absicht zu verwirklichen: eine aus gesteigerter Laune ins Ungewöhnliche, stimmungsmässig Erhobene, aus inneren Gründen also stilisierte „Komische Oper" zu schaffen.

Jan Ingenhoven
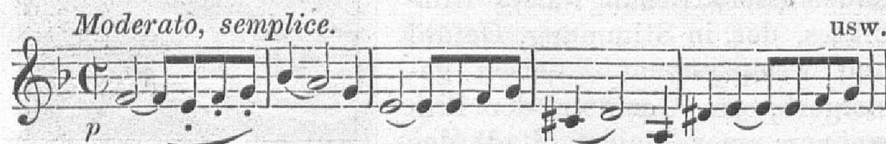
geb. 19. Mai 1876 in Breda (Holland). Studierte in Breda, Rotterdam (L. F. Brandts-Buys) und in München (Felix Mottl) Gesang, Klarinette, Komposition und Instrumentation. Von 1903 bis 1905 war er in seiner Heimat als Leiter von Orchester und Chören (gem. Männer- und Kinderchören) sehr erfolgreich tätig, zuletzt als Dirigent des Königl. Orchestervereins in Breda. 1905 nach München gekommen, dirigierte er hier 1906 und 1907 den „Orchester-Verein", einige Male das „Kaim-Orchester", das „Konzertvereins-Orchester" (in Paris, Berlin, Haag und Mannheim) und im Winter 1906—1909 die „Neuen Sinfoniekonzerte" des Philharmonischen Orchesters in München. Infolge des damaligen Münchner Orchester-Streites hat er sich dann als Leiter dieser sinfonischen Konzerte des Philharmonischen Orchesters zurückgezogen. Seit 1909 steht Ingenhoven an der Spitze der Münchner Madrigalvereinigung (Solisten-Ensemble), die dort, wo sie bislang auftrat, glänzenden Beifall fand.
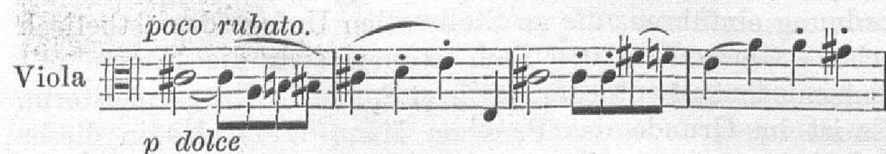


Ingenhoven hat, seitdem er in München lebt, hauptsächlich der Komposition gewidmet. Bereits sind einige seiner Werke (Verlag A. A. Noske, Middelburg), die fast sämtliche dem sinfonischen Gebiete angehören, mit Erfolg aufgeführt worden.

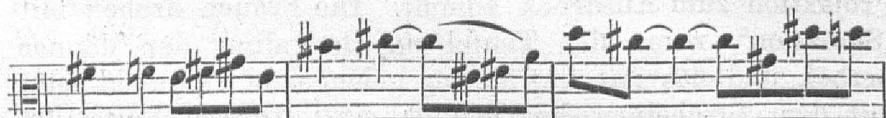
Drei Sätze für Streichquartett
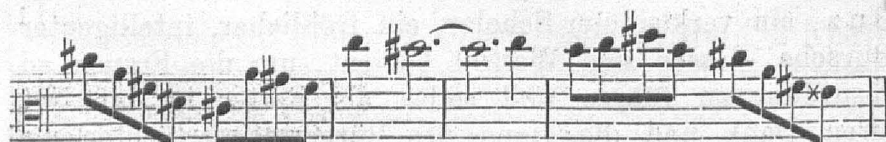
Erster Satz: Nach einer kurzen Einleitung setzt die zweite Geige ein mit dem Thema:



welches die übrigen Stimmen imitierend weiterführen, bis die Bratsche auftritt mit einer zweiten Melodie:
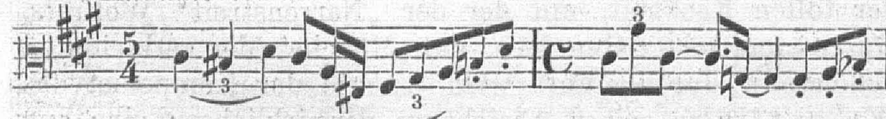






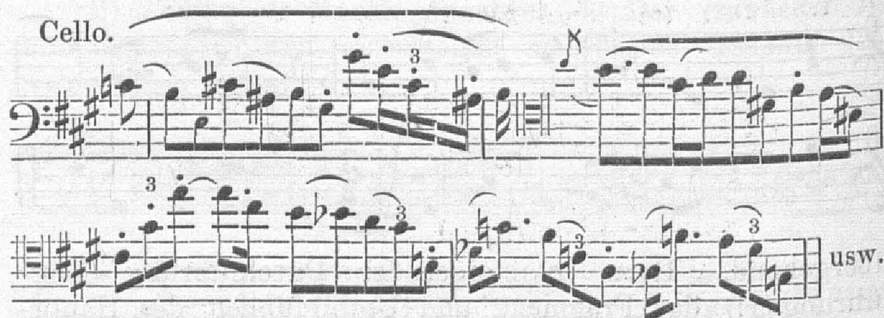
Dann folgt eine vollkommen freie Durchführung, worauf Thema I wiederkehrt.

Zweiter Satz: Einem gesanglichen Thema der Bratsche

Viola.
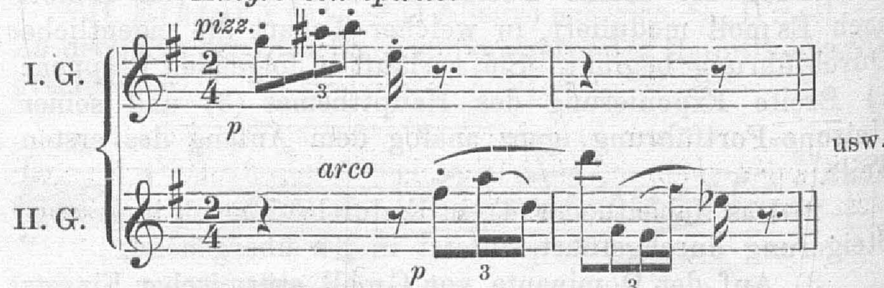


das von der ersten und zweiten Geige übernommen wird, tritt in der ersten Geige ein spielerisches Motiv gegenüber. Später tritt das Cello auf mit folgender Cantilene:



Und das Ganze wird mit kleinen Varianten wiederholt.

Dritter Satz: Allegro con spirito.

Der dritte Satz entwickelt sich aus einem Triolenmotiv mit freien Varianten,



denen sich eine von Synkopen unterbrochene Sechzehntelbewegung anschliesst. Jan Ingenhoven

Julius Weismann
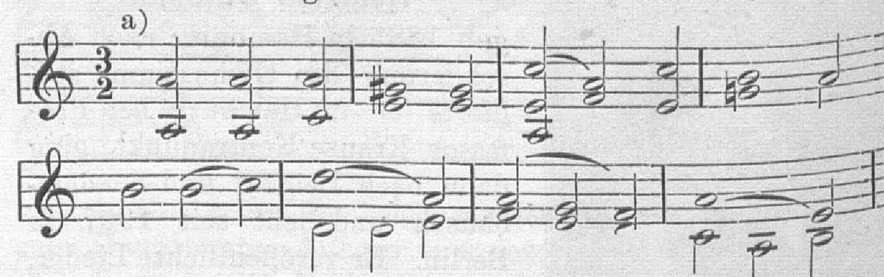
geb. in Freiburg i. Br. 26. Dez. 1879, lebt im Winter in Freiburg, im Sommer in Schachen am Bodensee.
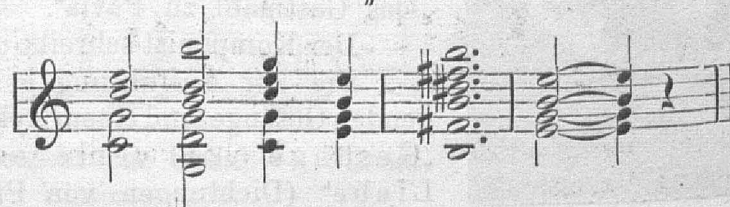


Kompositionen: Orchesterwerke (Sinfonie, Tanzfantasie, kleine Orchesterstücke); Chorwerke (Über einem Grabe, Schnitterlied, Hymnus an den Mond, Kantate: Macht hoch die Tür, Fingerhütchen); Kammermusik (3 Streichquartette, Trio, Divertimento für Klarinette, Fagott, Horn und Klavier, Violin-Klaviersonate, Violinsolosonate, Variationen über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier), Klavierkonzert (Uraufführung im Gürzenich zu Köln 1910), Violinkonzert (Uraufführung im Gürzenich in nächster Saison), Klavierwerke: Variationen und Fuge op. 21, Passacaglia und Fuge, Tanzfantasie, Sommerland (fünf kleine Stücke), Spaziergang durch alle Tonarten, Lieder.

Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier (op. 37).

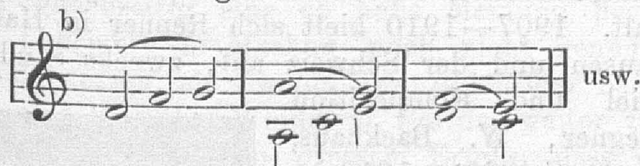
Die Violine beginnt mit dem Thema:



woran sich im Klavier das „Amen" schliesst:



Danach führt die Geige das Thema weiter:
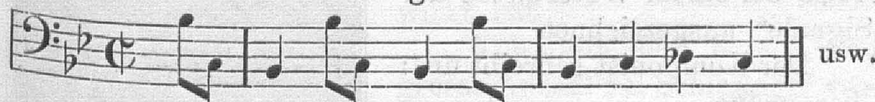


mit dem „Amen“ abschliessend.
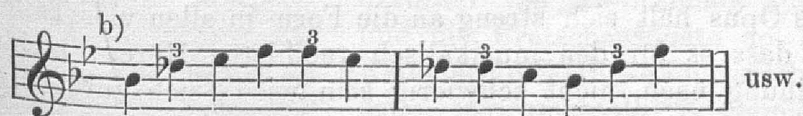
Var. I. Vivace e con fuoco. Hier erscheint das Thema fast unverändert, nur in rhythmischer Verschiebung, von lebhafter Figuration umspielt.

Var. II. Adagio espressivo. In ganz anderer Färbung erklingt es hier, auch das „Amen“ ist rhythmisch umgebildet:

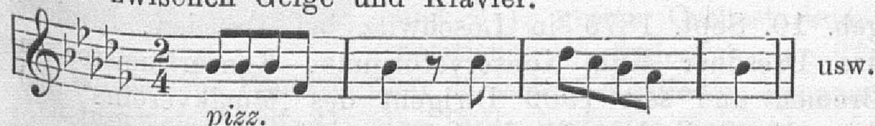
Var. III. Vivace ed agitato.
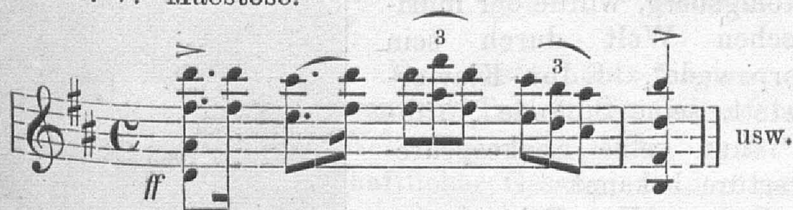


Diese Figur zieht sich durch die ganze Variation, zuerst im Klavier, während die Geige das Thema drüber erklingen lässt. Später übernimmt diese die Figur, und das Klavier führt das Thema fort:



Var. IV. Poco Allegretto. Diese Variation ist ein Kanon zwischen Geige und Klavier.



Var. V. Maestoso.
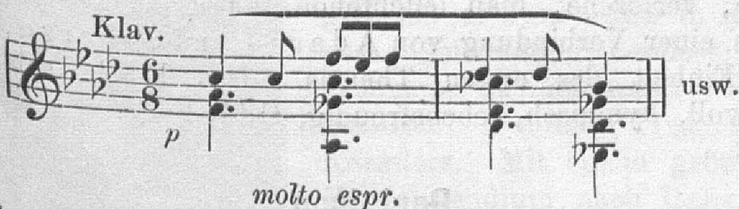


einen Gegensatz in der Stimmung dazu bildet eine Umformung des „Amen“.

Var. VI. Molto Allegro. Neue Umbildungen des Themas.

Var. VII. Allegretto. In eine pastorale Stimmung führt diese Variation:

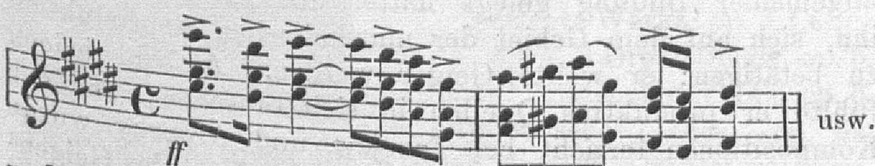


Var. VIII. Adagio.



als Gegensatz zu diesem Gesang phantasiert die Geige über das „Amen“.
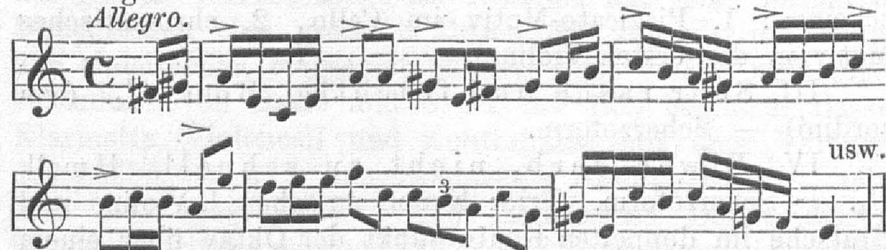
Var. IX. Molto appassionato. Stürmisch setzt das Klavier ein:
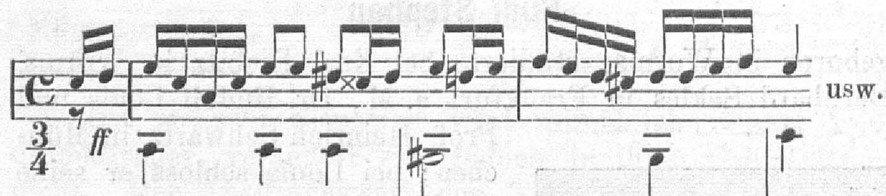


und gleich darauf ertönt die erste Umbildung des Themas aus der VI. Variation.

Var. X. Largo espressivo. Ein ruhiger Wechselgesang zwischen den beiden Instrumenten; als Mittelsatz erscheint das „Amen“ als begleitende Figur.

Das Fugenthema enthält in den Umrissen das Hauptthema:



Im weitern Verlaufe hört man das „Amen“. Als zweites Fugenthema wird die erste Umbildung des Hauptthemas aus der VI. Variation verwendet, deren zweite Umbildung dann eine etwas ruhigere Episode herbeiführt. Drängend setzt bald wieder das „Amen“ ein und leitet in den bewegten (ersten) Teil der Fuge zurück. Eine grosse Steigerung, wo Fugenthema und Hauptthema zusammen erklingen:



bringt das Werk zum Höhepunkt und führt zum Abschluss mit dem Hauptthema. Julius Weismann

Walther Bransen



in Braunschweig am 6. Mai 1886 geboren, absolvierte dortselbst das Gymnasium und besuchte dann mehrere Semester die Universitäten München und Berlin. Die erste musikalische Ausbildung erhielt Bransen in seiner Vaterstadt; er ist jetzt Schüler von Prof. Paul Juon, Berlin. Zur Aufführung gelangen:

5 Lieder.

Joseph Haas

geboren am 19. März 1879 zu Maihingen in Bayern, studierte 1904—1906 in München und 1907—1908 am Leipziger Konservatorium. Die erfolgreiche Aufführung seiner Violinsonate op. 21 auf dem Stuttgarter Tonkünstlerfeste lenkte das Interesse weiterer Kreise auf ihn. 1911 wurde Haas für den verstorbenen S. de Lange als Kompositionslehrer ans Stuttgarter Konservatorium berufen. Von Haas sind gegen 40 Werke erschienen, eine Anzahl Kammermusikwerke (Violinsonate op. 21, Divertimento für Streichtrio op. 22, Hornsonate op. 29, Oboesuite op. 23, Grotesken für Cello und Klavier op. 28, Divertimento für Cellosolo op. 30, Trio für zwei Violinen und Klavier op. 38 u. a.), ferner mehrere Klavierhefte, Werke für Orgel, gegen 30 Lieder und einige Chöre.



Divertimento op. 32 für Streichquartett (Verlag F. E. C. Leuckart, kleine Partitur, 1,50 M.).

I. Frisch bewegt. C dur. 4/4. (Verkürzter Sonatensatz).

II. Langsam, capricciös. Fis moll. 4/4. (Der Satz enthält zwei Hauptmotive, die gleich zu Anfang erscheinen: 1. Pizzicato-Motiv im Cello, 2. chromatisches Motiv in der ersten Violine).

III. Sehr rasch und flüchtig. B dur. 3/4. (con sordini) — Scherzoform.

IV. Etwas derb, nicht zu schnell. H moll. 4/4. — Scherzoform. Trio: Kanon zwischen I. Violine und Bratsche im doppelten Kontrapunkt der Oktav über einem basso ostinato, gebildet von Cello und II. Violine im doppelten Kontrapunkt der Dezime.

V. Sehr getragen, mit viel Empfindung. Es dur. 6/8.

VI. Keck und übermütig, sehr rasch. C dur. 3/4. (Verkürzter Sonatensatz).

Rudi Stephan

geboren in Worms, studierte bei Karl Kiebitz in Worms, Bernhard Sekles in Frankfurt a. M., Dr. Rudolf Louis und Prof. Heinrich Schwartz in München; bei Louis schloss er seine Studien ab und lebt seitdem komponierend in München.



Geschrieben hat er bis jetzt: „Liebeszauber“ von Hebbel für eine Männerstimme und Orchester; „Musik für Orchester in einem Satze“; „Musik für Geige und Orchester“; „2. Musik für Orchester“; „Musik für Klavier und Orchester“; „Groteske“ für Geige und Klavier; Lieder mit Klavier. Augenblicklich arbeitet er an einer Oper „Die ersten Menschen“, der das bekannte gleichnamige erotische Mysterium von Otto Borngräber zugrunde liegt.

„Musik für sieben Saiteninstrumente“ (fünf Streicher, Klavier und Harfe). Ein Satz mit einem Nachspiel.

Joseph Marx



geb. 11. Mai 1882 in Graz, besuchte daselbst nebst anderen Musikschulen den Steiermärkischen Musikverein (Direktor E. W. Degner); trieb dann Kunstgeschichte und später Philosophie, erlangte mit einer Arbeit „Über die Funktion von Harmonie und Melodie“ den Doktorgrad, schrieb ferner eine preisgekrönte Abhandlung über „Tonart und Tonalität“. Marx komponierte Lieder, Klavier- und Orgelstücke, Kammermusik, Chöre mit Orchester usw.

Willy Renner

28 Jahre alt, geboren in dem Thüringer Städtchen Oldisleben, kam 5 Jahre alt nach Frankfurt a. M. und besuchte nach Absolvierung der Realschule das Dr. Hochsche Konservatorium daselbst 1899—1905. Seine Lehrer für Klavierspiel waren Prof. James Kwast, Carl Friedberg, für Komposition ausschliesslich Prof. Iwan Knorr, der jetzige Leiter der Anstalt. 1907—1910 hielt sich Renner in Hamburg, Sondershausen und der Schweiz auf, zwecks Studien im Klavierspiel und Komposition (Otto Hegner, W. Backhaus, V. Andreae). Seit März 1912 ist er als Lehrer für Klavierspiel dem Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. verpflichtet. Seinen ersten Erfolg als Komponist hatte Renner mit einem Präludium und Fuge in B moll; das Stück wurde mit einem dritten Preise bei einem Wettbewerb der „Signale“ ausgezeichnet.



Der Komponist schreibt uns: Über meine

Violinsonate op. 4

kann ich mich wohl kurz fassen. Es ist ein Werk mit den üblichen vier Sätzen: Allegro non troppo, Scherzo, Andante, Finale. Das Opus hält sich streng an die Form in allen vier Teilen, so dass es für den musikalisch gebildeten Hörer, meiner Meinung nach, nicht schwierig sein wird, sich zurecht zu finden.

Paul Scheinpflug

geb. 10. Sept. 1875 in Loschwitz bei Dresden, Student des Dresdner Kgl. Konservatoriums, Konzertmeister in Bremen und seit 1909 Dirigent des „Musikvereins“ und der „Musikalischen Akademie“ in Königsberg, wurde der musikalischen Welt durch sein „Worpswede“, E dur-Klavierquartett, seine Sinfonie „Frühling“ und seine Shakespeare-Ouvertüre bekannt.



Das zur Uraufführung gelangende

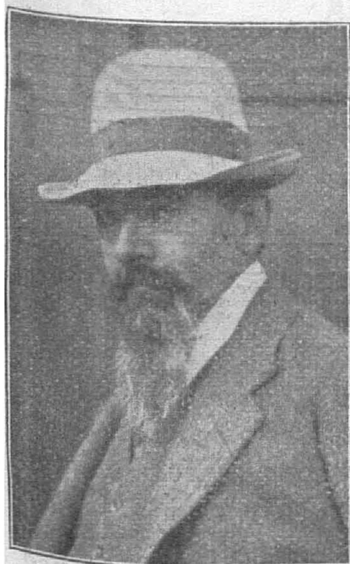
Streichquartett C moll op. 16

ist leidenschaftlichen, kämpfenden trotzigen Charakters. Fast in klassischen Formen gehalten. Besonders der erste Satz. Der zweite Satz mit dem Untertitel „Litauen“, eine nordische Barcarole, ist ein Stück von ihm besonders kultivierter Landschaftsmusik. (Siehe Worpswede, Violinsonate, Lieder). Das weite, verlorene, blau leuchtende Wasserland. — In der Form einer Verbindung von Adagio und Scherzo, mit der Einheit des ersten Themas. Das Finale schliesst kraftvoll, hymnisch, lebensfreudig, C dur-Fuge.

Paul Juon

wurde am 8. März 1872 in Moskau geboren. Von einem ernsthaften Studium der Musik war nicht eher die Rede, als bis er die Schule durchlaufen und eine Grundlage zu allgemeiner Bildung gelegt hatte. Darauf verlangte es ihn, sich auf dem Gebiet der musikalischen Reproduktion zu betätigen: er wollte Geiger werden. Alsbald jedoch fühlte er produktive Quellen in sich rauschen, und der Kompositionsunterricht bei Tanejew und Arensky wurde ihm mit der Zeit liebenswerter als das Studium des Geigenspiels unter dem berühmten Lehrer Hrimaly. Nach fünfjährigem Besuch des Moskauer Konservatoriums, hatte er

sich endgültig für den Komponistenberuf entschieden, von dem er gleichzeitig eine so hohe Meinung hegte, dass er der Lehrjahre in Moskau noch nicht genug glaubte und infolgedessen als Zweiundzwanzigjähriger nach Berlin ging, um sich unter Woldemar Bargiel weiter zu bilden. Es geschah dies mit so grossem Erfolg, dass er schon nach zwei Jahren das Amt eines Theorielehrers am städtischen Konservatorium in Baku akzeptieren konnte. Allein zu weit entfernt von den vielseitigen Anregungen des europäischen Musiklebens, rettete er sich aus der geistigen Einsamkeit, indem er wieder nach Berlin zurückkehrte, wo er sich nunmehr als Theorielehrer und schaffender Künstler niederliess und dergestalt bis heute erfolgreich gewirkt hat.



Von Juon liegt bereits eine grosse Anzahl bei Schlesinger verlegter Kompositionen vor. Kleine zweihändige Klavierstücke, vierhändige Klavierstücke, Stücke für ein Streichinstrument und Klavier, darunter die Violinsonate op. 7 und die Bratschensonate op. 15, Kammermusikstücke für verschiedene instrumentale Zusammensetzungen vom Trio bis zum Oktett, einige Lieder (op. 13 und 21), grosse Orchesterkompositionen: Sinfonie A dur, op. 23, eine sinfonische Fantasie über dänische Volkslieder, genannt „Wächterweise", op. 31, eine Suite und eine Serenade, ein Violinkonzert, endlich ein in Budapest erfolgreich aufgeführtes Ballett „Psyche".

Klavierquartett. Den ersten Satz beginnt das Klavier, dem sich nach wenigen Takten die Geige hinzugesellt. Dann folgt das Nebenthema im Cello; es ist ein weit ausholender leidenschaftlicher Gesang, in den später auch Bratsche und Violine mit einstimmen. Der Satz hat die übliche Sonatenform. Der zweite Satz (Scherzo) ist „zitternde Herzen" benannt. Der dritte ist ein schmerzerfüllter Klagegesang, der nur im mittleren Teil einer freundlicheren Stimmung — wie einer lieben Erinnerung aus vergangener Zeit — weicht. Der letzte Satz ist ein schwerblütiger, stellenweise infernalisch aufbrausender Tanz im 5/4 Takt.



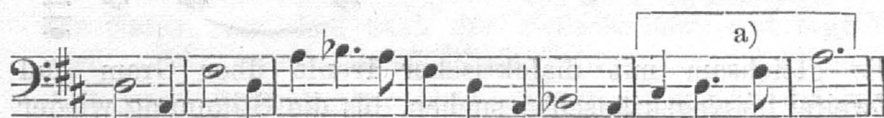
Erwin Lendvai

geb. am 4. Juni 1882 in Budapest. Ausbildung: Landesmusikakademie zu Budapest. Komposition. Schüler Prof. Hans Koesslers. Mit einem grösseren Reisestipendium nach Italien zu Puccini, sein einziger Schüler in „dramatischer Musik". Seit 1906 in Berlin als Lehrer für Kompositionen und Instrumentationen.

Verlegte Werke: op. 3, Cello-Suite. op. 4, 3 Orgelstücke. op. 5, „Nippon" Frauenchorzyklus. op. 6, 8 altjapanische Lieder. op. 6a, „Venedig" Nokturne für Klavier. op. 7, Orchesterscherzo. op. 9, Drei Fragmente für Klavier. op. 10, Sinfonie. op. 11, Streichtrio. op. 12, fünf Bilder für Klavier.

Sinfonie in D dur, op. 10
(Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin)
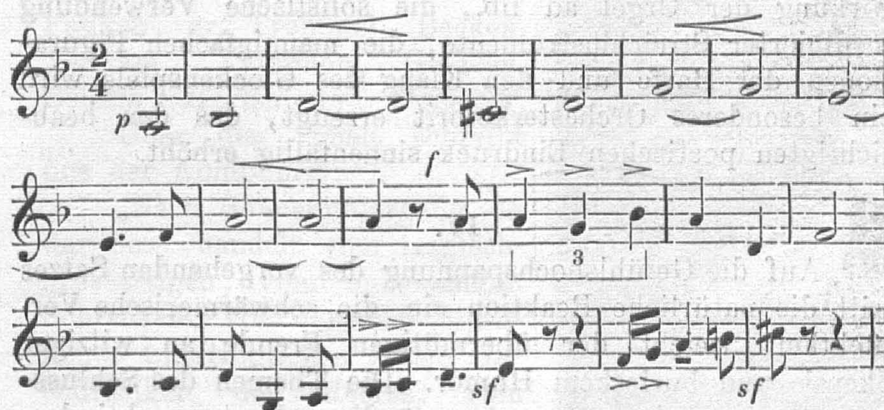
Dem von weltabgewandtem Empfinden innig beseelten Andante religioso kommt im geistigen Zusammenhang des ganzen Werks, sowie im Hinblick auf seine formalen Dimensionen eine grössere Bedeutung zu, als die eines nur einleitenden langsamen Satzes. Nach einem Dreiklang-Präludium von Harfe und Orgel (ad lib.) beginnen Bass-Klarinette, Violoncell und Kontrabässe mit dem Vortrag des melodisch weit ausgesponnenen Hauptgedankens, mit dem fast ausschliesslich der thematische Inhalt dieses Satzes bestritten wird. Takt 6 und 7 erweisen sich nicht nur von besonders fruchtbarer Bedeutung für den Aufbau dieses Satzes, sondern auch von zeugender Kraft für die Themengewinnung und die thematische Entwicklung im Verlauf der ganzen Sinfonie. In allen Sätzen greift der Komponist bewusst auf das von diesen beiden Takten umschlossene Kernmotiv zurück.



Die seelische Situation wird allmählich reicher und dramatischer, verändert sich jedoch in ihren Grundsätzen nicht. Der Ausdruckswert von Takt drei und vier des Themas, die ebenfalls eine Motiveinheit für sich bilden, gelangt im Folgenden zu besonderer Geltung; zuerst in einem Violin-Solo von seraphischer Stimmung, bald in den Hörnern, und als Imitation in der Vergrösserung (I. Geigen) vor Wiedereintritt des Hauptgedankens im FF. An diesen schliesst sich bald über der leeren Quinte H-Fis eine Episode von visionärmystischem Charakter, die ihrerseits in ausführlich vorbereiteter Steigerung zu einem Quartsextakkord-Höhepunkt führt, auf dem sich das Hauptthema und das schon mehrfach aufgetretene Hauptthema des III. Satzes kontrapunktisch vereinigen. Über einem langen Orgelpunkt auf der Tonika mit dem Motiv a in Streicher, Holzbläser, Harfe und Hörner klingt der Satz leise aus.
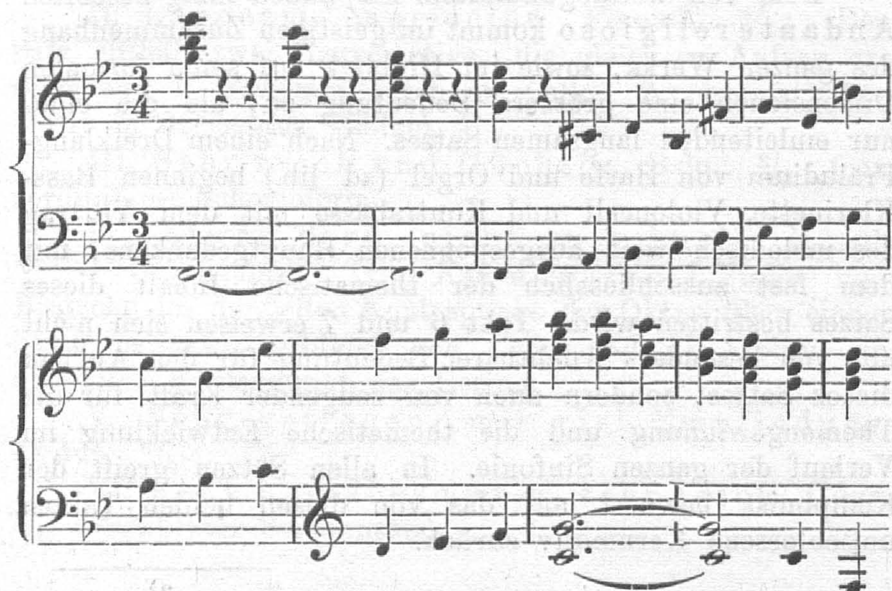
II.

Auch der zweite Satz Con moto erinnert weder in seiner Struktur noch in seinem Ideengehalt an den konventionellen Allegro-Typ der Sonaten- und Sinfonieform. Über den pochenden Schlägen der Pauke und dem in angstvoller Unruhe auf- und abwogenden Unisono der Bratschen und Violoncelli setzen Horn und Fagotte mit einem von schmerzlichem Ernst erfüllten Thema ein (vergl. I. Satz Hauptthema Motiv „a"),



das sich mit dem allmählichen Hinzutreten von Oboen, Klarinetten, den übrigen Hörnern usw. glanzvoll weitet und bei einem Halbschluss auf der Dominante zu leidenschaftlicher Grösse aufschwingt. Nach einer abermaligen Steigerung vollzieht ein Triolenmotiv der Holzbläser, dem die Streicher rhythmisch und harmonisch entgegenarbeiten,
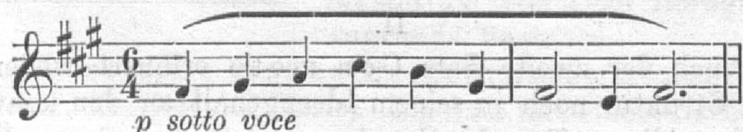
die Wendung ins Allegro scherzando. An dem übermütigen Spiel der Kontraste nehmen verschiedene kurze, aber markant profilierte Motive teil,



die gleichsam mit dialektischer Ironie über Gram und Zweifel hinwegzutäuschen suchen, bis die Stimmung wieder pathetischer wird und wuchtige Harmoniefolgen des ganzen Orchesters ein donnerndes Halt gebieten. Dann eine Generalpause von banger Spannung — das erste Thema des Satzes (con moto) tritt in freier Abänderung mit choralartiger Schwere wieder auf (Blechbläser) und führt, umstürzt von heftig aufrauschenden Sechzehntel-Figuren der Streicher und Holzbläser, den Satz zu Ende.

III.
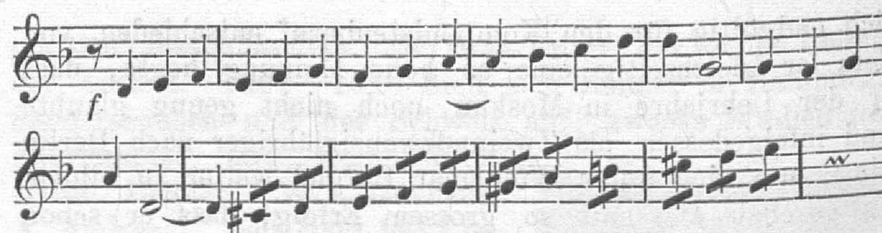
Der dritte Satz Mesto ed assai tranquillo führt den Hörer wieder in den Stimmungskreis des ersten Satzes zurück. Die von dort her bekannte charakteristische Sextenfolge erscheint jetzt formal erweitert und in reicherer harmonischer Ausgestaltung als selbständiges Gesangthema von religiös-lyrischem Gepräge, und behält die Herrschaft während der ganzen Dauer dieser von unirdischem Glanz erhellten Tonvision bei.
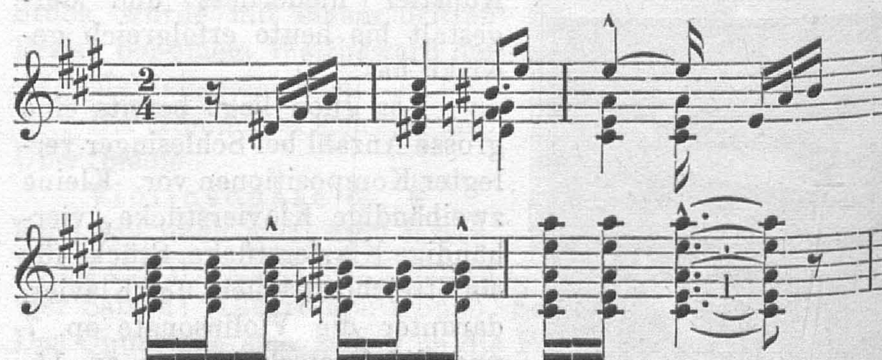


In dem als Andante mysterioso bezeichneten Abschnitt spielt das englische Horn eine Weise von fremdartiger Schwermut, indes Violoncelli und Kontrabässe in der Führung der Unterstimme pizzicati sich an den melodischen Gang des Hauptthemas anlehnen. Durch die Mitwirkung der Orgel ad lib., die solistische Verwendung sordinierter Streichinstrumente, die mannigfachen Figurationen der Harfe und den Klang des Glockenspiels wird ein besonderes Orchesterkolorit erzeugt, das den beabsichtigten poetischen Eindruck sinnenfällig erhöht.

IV.

Auf die Gefühlshochspannung des vorgehenden Satzes tritt die natürliche Reaktion ein, die schwärmerische Verzücktheit weicht der übermütigen Freude an witziger Skepsis und burleskem Humor. Die Themen des Schlusssatzes entwickeln sich unter ständigen kontrapunktischen und rhythmischen Überraschungen und so sprühender Lebendigkeit, als wollten sie jedes Versuches, ihnen analytisch auf die Spur zu kommen, spotten. Fagotte und Kontrafagotte leiten das Vivace mit einigen grotesk komischen Takten ein. Dann übernehmen zwei Hörner mit folgender Tonreihe die thematische Führung.



Aus diesem Thema, das im Nachsatz als Unterstimme verwendet wird, ergibt sich, von einer kurzen lyrisch angehauchten Episode abgesehen, der weitere Inhalt des ersten Teiles in zwangloser Lustigkeit wie von selber. Nach einem lärmenden Tutti löst es ein neuer stolz und freudig rhythmisierter melodischer Gedanke ab.



Beide Themengruppen des Schlußsatzes werden mit freien Abänderungen wiederholt, so dass sich das Ganze ungefähr auf ein vierteiliges Formschema (Sonatenform) zurückführen liesse. Der Coda liegt das zweite Hauptthema in der Vergrösserung zugrunde. Die Symphonie schliesst mit dem Ausdruck freudig beschwingter und lebensbejahender Gefühle.

Robert Müller-Hartmann (Hamburg).

Gisella Selden

geboren am 6. Juni 1884, lebt in Budapest, wo sie ihre Kompositionsstudien privatim bei Béla Bartók 1907—1908 absolviert hat. Die philharmonischen Orchester in Budapest, Zürich und Bern haben in den letzten Jahren grössere Werke von G. Selden aufgeführt. Die Aufführung am Tonkünstlerfest ist die erste eines ihrer Werke in Deutschland überhaupt; „Der Pilger" wurde im Oktober 1911 geschrieben. Gedruckt sind bisher nur kleine Klavierstücke und Lieder bei Rózsavölgyi-Budapest, sowie preisgekrönte Präludien bei den „Signalen".



Der Pilger
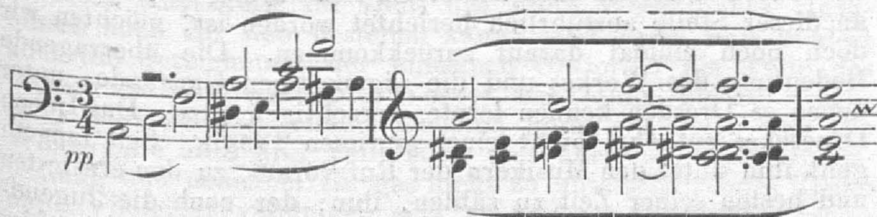
Dichtung von Joseph von Eichendorff, für eine Baritonstimme, gemischten Chor und Orchester, op. 17. Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Pauken, Streichorchester.

„Der Pilger", eines der weniger bekannten geistlichen Gedichte Eichendorffs, besteht aus vier unabhängigen Strophen, welche durch die Komposition in einen einzigen Satz zusammengefasst werden. Doch ist, trotz der freien Kantatenform, eine Gliederung des Werkes in vier übersichtliche Abschnitte, dem Bau der Dichtung entsprechend, zu erkennen.

Das Hauptthema, der Ausdruck der Sehnsucht des müden Erdenpilgers nach Ruhe und Frieden, durchzieht das ganze Werk in mannigfachsten Umbildungen, bald still resigniert, bald innig flehend, bald stürmisch fordernd, und

beschliesst es in gläubiger Zuversicht auf Erfüllung und Erhörung.

Es lautet:



Adolph P. Boehm

wurde im Jahre 1878 zu Wiesbaden als ein Sohn des Sanitätsrats Dr. Boehm geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums seiner Vaterstadt wendete er sich zunächst dem Studium der Medizin zu, das er jedoch nach bestandenem Physikum aufgab, um sich dann der Musik zuzuwenden. Denn bereits in früher Jugend hatte er eine ausgesprochene Neigung für die Musik entwickelt: so trat er bereits als kleiner Knabe in Wiesbaden öffentlich als Solocellist auf. Seine musikalische Ausbildung genoss Boehm zunächst in Berlin, sodann auf dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. und bei dem Musikpädagogen Schreyer in Dresden. Bald trat er mit einer Anzahl Lieder und dann mit einer dreiaktigen Oper „Gertraute" an die Öffentlichkeit. Seine erste sinfonische Dichtung war das Werk, das jetzt beim Tonkünstlerfest in Danzig zur Aufführung gelangt, „Haschisch", das vorher bereits in Barmen, Düsseldorf, Wiesbaden, Berlin und anderen Orten vorgetragen worden ist und lebhaften Beifall gefunden hat.



Es folgte die sinfonische Dichtung „Der Friede", die Ende 1911 in Dresden ihre Uraufführung erlebt hat und auch in Wiesbaden und anderwärts bereits aufgeführt worden ist. Ausserdem hat Boehm viele interessante Lieder für Orchester und Klavier geschaffen, die besonders von seiner Gattin, der Kammersängerin Elisabeth Boehm van Endert vom Berliner Kgl. Opernhause mit grossem Erfolge vorgetragen worden sind. Am 19. November 1911 starb Boehm. In seinem Nachlasse fanden sich noch zahlreiche Schöpfungen, die demnächst veröffentlicht werden sollen.

Rudolf Werner



geb. 1876 zu Sondershausen, absolvierte daselbst das Gymnasium und studierte nach $2\frac{1}{2}$ jähriger Tätigkeit als Bankbeamter am Fürstl. Konservatorium seiner Vaterstadt unter Hofrat Professor Carl Schroeder Musik. 1901—1905 war er erster Theaterkapellmeister an verschiedenen Bühnen, 1905 wurde er zum Dirigenten des „Siegener Musikvereins" gewählt, 1910 ausserdem zum ersten Chormeister des Neebschen Männerchors zu Frankfurt a. M. Von grösseren Kompositionen sind bisher hauptsächlich ein Vorspiel zu Grillparzers „Sappho" und ein grösseres Chorwerk „Andreas Hofer" für Männerchor, Soli und Orchester (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) öfter aufgeführt worden.

Zwei Zwiegesänge
für Sopran, Tenor und Orchester op. 23
(Gedichte von Eduard Mörike)

In beiden Gedichten ist die Verteilung der einzelnen Strophen auf eine männliche und eine weibliche Stimme vom Dichter selbst vorgeschrieben. Die beiden Stimmen lösen sich demnach meist gegenseitig ab und vereinigen sich nur vorübergehend.

a) Gesang zu zweien in der Nacht.

Das in die duftigsten Töne getauchte Gedicht Mörikes schildert das geheimnisvolle Leben und Weben der Nacht, die mannigfachen zarten Stimmchen und weichen Töne, die das lauschende Ohr vernimmt, das selige Schwärmen der Natur, von dem auch das Menschenherz mit ergriffen wird. Die musikalische Wiedergabe dieser Schilderung fällt hauptsächlich dem Orchester zu, während die Singstimmen gewissermassen den realen Grund für die geheimnisvolle und zarte Umgebung bilden.

b) Aus der Ferne.

Der Gesang zweier liebender, sich in Sehnsucht verzehrender Herzen. Unter dem Wehen der gütigen Morgenwinde, die „ein Wort der Liebe hin und wieder tragen", teilen die Liebenden die verschiedenen Äusserungen ihrer Sehnsucht einander mit.

Otto Lies

geb. 1869 in Hannover, Schüler von Franz Wüllner, Direktor der Abteilung Goes der „Maatschappy tot bevordering der Tonkunst" (Holland), komponierte Klavierwerke, Kammermusik, Sinfonien, Chorwerke „Wilder Jäger", „Lenore", sinfonische Dichtungen „Dem Andenken Lenaus", „Elgavorspiel", „Nach Sonnenuntergang an der See", Lieder, Gesänge mit Orchester, alles zum grössten Teile aufgeführt und zum grossen Teile im Druck erschienen.

Nach Sonnenuntergang an der See
Sinfonisches Gedicht

angeregt durch das gleichnamige Gedicht von Frederik van Eeden und eine Erzählung von Andersen.



Besetzung: 2 kl. Fl., 3 gr. Fl., 3 Ob., 1 Altob., 3 Klar., 1 Basskl., 3 Fag., 1 Contrafagott, 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba; Pauken, gr. Trommel, Becken, Tamtam, Xylophon, Glocken, Celesta, Harfen und Streicher.

Über den Inhalt schreibt uns der Komponist:

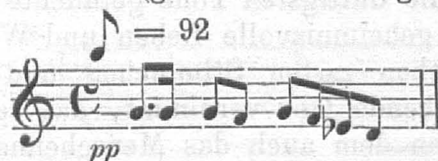
„Nach Sonnenuntergang an der See" handelt vom tragischgrossartigen, vom unbekannten Schrecken, von der dem Sterblichen unerträglichen fahlen Unendlichkeit des Meeres: vom grossen Sonnengrabe (siehe das gleichnamige Gedicht von Frederik van Eeden).

Ich erinnerte mich angesichts dieser Szenerie einer Erzählung von Andersen (siehe Andersens Annelise) und sah an diesem schrecklichen Meere entlang die Mutter nach Sonnenuntergang gehen, die Mutter, die den eigenen
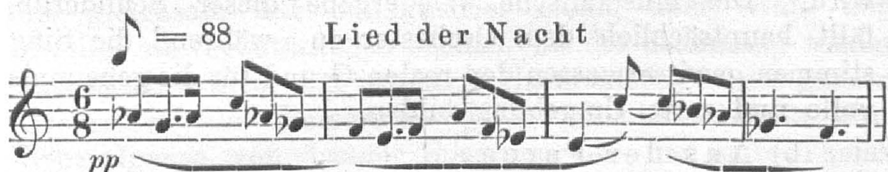
Sohn nicht geliebt hatte, den Sohn, den das Meer erbarmungsvoll aufgenommen hat. Ich sah, wie das Meer mit seinem schrecklichen Zauber das verhärtete Gemüt der Mutter zur plötzlichen Erkenntnis erweichte. Ich hörte im Finstern den Trauerzug der Wassergeister, wie sie mit der Leiche des ungeliebten Sohnes vorbeizogen, klagend, anklagend und der Bussfertigen Trost und Erlösung verheissend.

Die hier folgenden Motive können in der geforderten Kürze und Einstimmigkeit keinen Begriff der Komposition und ihres Aufbaues ermöglichen. Sie mögen also nur für das spätere Hören als Grundmaterial im Gedächtnis haften bleiben.
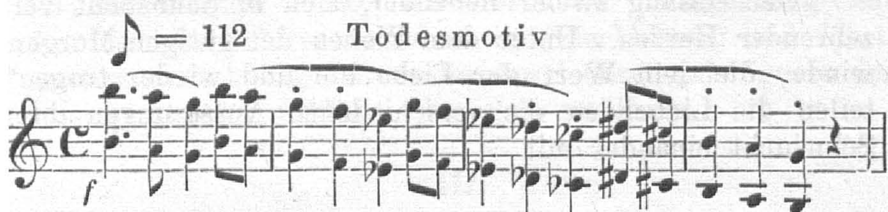
Requiem der See (gleich einem Wiegentotenliede)
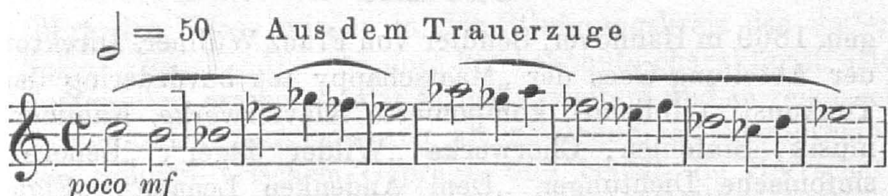


Lied der Nacht



Todesmotiv



Aus dem Trauerzuge



Der Festdirigent
Königlicher Musikdirektor

Fritz Binder

wurde geboren 1873 zu Baltimore als Sohn deutscher Eltern. Den ersten Musikunterricht hatte er von seiner Mutter erhalten. Später war er Schüler der pfälzischen Musikschule in Neustadt a. H. und machte vom 8. bis 11. Jahre Konzertreisen als „Wunderknabe" (Klavier). Dann besuchte er in Bremen die Schulen und hatte musikalischen Unterricht bei Prof. Bromberger (Klavier) und Reinthaler (Theorie). Nach absolvierter Schule ging Binder nach Wien, wo er von 1890—93 bei Leschetizky studierte. Vom Herbst 1893—96 war er Schüler des Kölner Konservatoriums, wo seine hauptsächlichsten Lehrer waren: Wüllner, Seiss, Jensen, Klauwell und Franke. Seit 1896 ist Binder als Dirigent tätig gewesen, und zwar 1896—1900 in Solingen, dann eine Saison in Zweibrücken und seit 10 Jahren in Danzig.



Draesekes Christus-Mysterium

Zur Dresdner Aufführung am 5., 12. und 16. Mai

Von Artur Liebscher

Obschon bereits nach der ersten Aufführung des Mysteriums an dieser Stelle ausführlich berichtet worden ist, möchten wir doch noch einmal darauf zurückkommen. Die überragende Bedeutung des Werkes und die eigenartigen Umstände, unter denen es Dresden kennen lernte, berechtigen dazu. Das Leben Draesekes entbehrt nicht einer gewissen Tragik. Seit langem geht ihm unter den Musikern der Ruf voraus, zu den ernstesten und besten seiner Zeit zu zählen, ihm, der noch die Jugendjahre der neudeutschen Musik mit erlebt hat, tätig und kräftig. Aber hier setzt die Tragik schon ein. In dem tollen, aufregenden Wirbel der Ereignisse, der nur ganz wenigen gestattete klar zu sehen, musste seine Person unter dem Interesse leiden, das Liszt und Wagner auf sich zogen. Nur den Allerstärksten war es damals möglich, sich in dem Strudel oben zu halten. So blieb sein Schaffen verborgen. Die wenigen, die es kannten, schätzten es zwar. Was wollte aber die Anerkennung selbst der Besten sagen, wenn ihr das Echo fehlte! Wo seine Musik mit der Allgemeinheit in Berührung kam, da wusste man ebensowenig und noch weniger mit ihr anzufangen als etwa mit der Liszts. Sie war eben ihrer Zeit voraus!

Und heute? Draeseke ist derselbe geblieben, der er war und hat ausserdem den Mut besessen im Alter noch einmal zur Feder zu greifen und, genau wie er es vor fünfzig und mehr Jahren unter dem Namen Biterolf in der „Neuen Zeitschrift für Musik" getan hatte, seine Ideale zu verteidigen. Das war mehr ehrlich als praktisch, denn von jenem Tage an hat sich die Meinung gebildet, wenigstens in den Köpfen unsrer musikalischen Heißsporne, dass Draesekes Zeit vorbei sei.

So ist unversehens aus dem Zukunftsmusiker ein Vergangenheitsmusiker geworden Nun, wer das Christus-Mysterium gehört hat, der weiss, was es mit solchen Schlagworturteilen auf sich hat und fragt sich, wie in aller Welt es möglich war, eine ganze Reihe von Jahren an diesem Werke vorüberzugehen. achtlos, als hätten wir seiner nicht nötig, weil Gleichwertiges bequemer rechts und links am Wege zu finden sei. Mag sein, dass die Schwierigkeiten manchem Chorleiter unüberwindlich schienen. Der Hauptgrund ist jedenfalls ein andrer: man kannte die Partitur nicht. Draeseke fehlt ein Talent, das heute für den Tonsetzer ebenso wichtig zu sein scheint, wie die musikalische Begabung, das Talent sich zu inszenieren. Er gehört nicht zu denen, die nach jeder neuen Partiturseite zwei Seiten Notizen darüber an die Presse senden. Damit mag es zum guten Teil auch zusammenhängen, dass sich keine einzige der Dresdner Chorvereinigungen gefunden hat, um das Risiko der ersten Gesamt-Aufführung zu tragen. Man schätzte ja den Meister und sprach mit Hochachtung von ihm, das war aber auch alles. Genug davon.

Dass die Dresdner Christusaufführung ein Ruhmesblatt in unsrer lokalen Musikgeschichte bilde, darüber könnten sich auch ihre glühendsten Verehrer streiten. Glücklicherweise begeisterte sich in Berlin ein junger Chor an dem Mysterium. Der überwand zunächst für sich die Schwierigkeiten, die sich der Aufführung entgegengestellten und brachte dann gemeinsam mit dem Chemnitzer städtischen Orchester in dem als Musikstadt berühmten Wohnort Draesekes eine Aufführung zustande, die sich sehen und hören lassen konnte. Etwas Gutes wird hoffentlich die ganze für Dresden ziemlich beschämende Sache haben. Man wird erkennen, was bei einigem guten Willen und unter der Führung eines klaren Kopfes alles zu ermöglichen ist. Denn was wollen die Schwierigkeiten sagen, die sich einem unsrer leistungsfähigen Chöre bei einer Aufführung entgegengestellt hätten, gegenüber den enormen Widerständen, die der Leiter Bruno Kittel überwinden musste. Der Chor war in Berlin, das Orchester in Chemnitz, die Solisten zum grössten Teil in Dresden. Ausserdem hatte sich hier noch ein von Bernhard Schneider geleiteter Hilfschor gebildet. Alle vier Gruppen also mussten getrennt voneinander üben und sich an jedem Aufführungstage in einer einzigen Probe zusammenfinden. Dazu kamen noch die ausserordentlich hohen Kosten, von denen allerdings zwölftausend Mark durch einige Kunstfreunde und die Stadtverwaltung von vornherein als Garantiefond sicher gestellt waren. Um wievieles einfacher und billiger wäre dagegen eine Aufführung mit Dresdner Kräften gewesen, ganz abgesehen davon, dass man in Zukunft wohl überall seine eignen Gedanken über das Wesen und über den Charakter des Geistes haben wird, der unsere öffentliche Kunstpflege beseelt.

Draeseke ist Idealist durch und durch, also unpraktisch. Wäre er es nicht, so hätte er statt des grossen Mysteriums ein

Oratorium „Christi Weihe“ und ein zweites „Christus der Prophet“ und danach ein drittes „Christi Tod und Sieg“ geschrieben. In der Tat wäre dann musikalisch zwischen dieser und der aufgeführten Form keinerlei Unterschied, denn jeder Teil bildet eben ein wohl abgeschlossenes und durchaus gerundetes Kunstwerk für sich, das ohne Wesentliches einzubüssen auch für sich bestehen kann. Auf jeden Fall hindert aber die Bezeichnung der einzelnen Oratorien als Teile des Ganzen die Verbreitung des Werkes, das Odium, nur ein Bruchstück aufzuführen, nimmt niemand gern auf sich, und die Wiedergabe aller drei Teile stellt eine überaus grosse Arbeitsleistung und nebenbei ein gar nicht zu unterschätzendes Risiko dar. Vielleicht vereinigen sich an anderen Orten drei grosse Chöre zu einer Gesamtaufführung in der Form, dass jeder einen Abend die gesangliche Leistung bestreitet. Freilich, gut musikalisch vorgebildet und stark besetzt müssten die Gesangskörper sein. Immerhin böte sich auf diese Weise doch wenigstens die Wahrscheinlichkeit, das ganz bedeutende Werk für die Musikpflege am Leben zu erhalten.

Man stand bei der Dresdner Aufführung unter tiefen Eindrücken. Was Draeseke in den gewaltig getürmten Chören geschaffen hat, das duldet nur wenig zum Vergleich neben sich. Hier ergibt sich auch keine Differenz in der Behandlung des musikalischen Materials zwischen dem Ideale des Komponisten und dem Ideale derer, die ihn gern zum Vergangenheitsmusiker stempeln möchten.

Wo ist seit Bach etwas geschrieben worden, wie der Schluss des dritten Teiles des Christus-Mysteriums? Etwas von dieser überwältigenden Erhabenheit? Dass Draeseke einer unserer ersten Kontrapunktiker ist, das wusste man längst, was er als Musiker bedeutet, das hat man in seinem ganzen Umfange erst durch die Bekanntschaft mit seinem grössten Werke erfahren. Im Orchester muss man ihm, wenigstens in den ersten beiden Oratorien, allerdings einige Zugeständnisse machen. Mag sein, dass die ganz auffällige Zurückhaltung in bezug auf Kolorit und Abwechslung der Instrumentalfarben beabsichtigt ist, mag sein auch, dass Draeseke in allererster Linie ein Chormysterium im Sinne lag, zugegeben sogar, dass dem Instrumentalteil eine gewisse vornehme Kraft und Würde eigen ist, die im Gegensatz steht zu der nervösen Sensibilität, die manchem modernen Werke der geistlichen Musik seinen religiösen Charakter bis auf einen Rest abstreift, auf jeden Fall muss man doch einräumen, dass Draeseke in der Art, wie er seinen Instrumentalpart behandelt, zu einem guten Teil auf ein wichtiges neuzeitliches Ausdrucksmittel verzichtet. Soweit unter den durch die Errungenschaften der Wagner-Liszt-Epoche gegebenen modernen Hilfsmitteln das Orchester an und für sich zu verstehen ist, hat der Führer, der dem Textbuch beigegeben war, recht mit der Behauptung über die musikalische Gestaltung des Instrumentalteiles; fasst man aber die Behandlung desselben ins Auge, so kann es kaum jemand verborgen geblieben sein, dass diese eine wesentlich andere, schwerere, glanzlosere ist als eben bei Liszt und Wagner. Ob absichtlich oder nicht, ist für das Ergebnis belanglos. Ausserdem bleibt noch durch die Seltenheit selbstständiger Instrumentalepisoden und durch den Verzicht auf jede Form der Arie der Hörer für die ganze Dauer der drei Aufführungen fast ausschliesslich auf den Wechsel von Chören und Rezitationen angewiesen. Wenn die letzteren auch mitunter von einer geradezu wunderbaren Schönheit sind und mit ihrem ariosen Charakter in die Person Jesu eine tiefe Innerlichkeit hineintragen, so vermögen sie doch trotzdem den Eindruck einer gewissen Gleichförmigkeit in der Struktur des Ganzen nicht völlig zu bannen. Fast scheint es, als habe Draeseke bei dem Entwurfe seines Werkes den Lisztschen Christus vor Augen gehabt und sei grundsätzlich bestrebt gewesen, dem Mangel an Einheitlichkeit der Wirkungen, den man bei diesem Oratorium oft genug geltend macht, in seiner eignen Schöpfung bewusst aus dem Wege zu gehen, wobei so etwas wie eine „besonders betonte Einheitlichkeit im Ausdruck“ erreicht wurde. Um so erstaunlicher ist es, wie viel Wärme diese Musik dennoch ausstrahlt und wie sie zu ergreifen vermag. Bei dem Zurückdrängen alles dessen, was nach Glanz und Effekt aussieht, darf man den zuverlässigsten Wertmesser für die Qualität des Werkes in der starken Ergriffenheit erblicken, die in jedem der Konzerte von ihm ausging.

Die Aufführung selbst trug alle Zeichen eines musikalischen Ereignisses. Wer in Dresden irgendwie etwas auf sich hält, war zugegen und schwerlich dürften in der für Konzertzwecke vortrefflich geeigneten Dreikönigskirche, die seit Anfang des 19. Jahrhunderts traditionell geworden ist für geistliche Musikaufführungen mit besonders festlichem Charakter, jemals so viel Musiker beieinander gewesen sein, wie an diesen drei Tagen. Da der Ernst des Raumes laute Beifallsäusserungen von selbst verbot, so machte sich der Dank auf der Strasse in anhaltenden und spontanen Huldigungen für den greisen Meister Luft. Alle Achtung vor dem temperamentvollen Leiter Bruno Kittel und seinem mutigen Chore! Wenn sich, namentlich am zweiten Abende, die Tempi ab und zu ziemlich breit gestalteten, breiter jedenfalls, als sie in der Absicht des Komponisten gewesen sein dürften, so lag das mit Wahrscheinlichkeit an der Schwierigkeit, einer Schar von weit über 600 Mitwirkenden in einer einzigen Gesamtprobe ein so grosses Mass von Sicherheit zu suggerieren, dass sie sich völlig über ihrer Aufgabe stehend fühlten, vielleicht auch etwas mit an dem Respekt, mit dem einige Solisten ihre Partien behandelten. Ein Glück, dass der Christus der Berliner Aufführung, Albert Fischer (Sondershausen), im letzten Augenblicke für den erkrankten Dresdner Christus, Carl Perron, einspringen konnte, ein Glück ferner, dass Emil Enderlein und Bruno Bergmann musikalisch genug waren, um ohne Probe ausser ihren eigenen Partien auch noch die der absagenden Herren Porth und Soot zu übernehmen, sonst wäre an eine Aufführung des abschliessenden Oratoriums nicht zu denken gewesen. Recht hübsch klang wieder der Sopran Gertrud Steinwegs (Berlin). Im übrigen machten sich noch nach Kräften verdient die Herren Lordmann, Trede und Rüdiger und die Damen Ottermann, Schjelderup und Rahm-Rennebaum. Endlich sei noch mit Anerkennung der durch einige Dresdner Kammermusiker verstärkten Chemnitzer Stadtkapelle und des Organisten Schnorr v. Carolsfeld gedacht.



Eulenspiegel

Eine Sing- und Kling-Schelmerei in zwei Akten (vier Aufzügen) von Hugo Rüter

Erstaufführung am 14. Mai im Braunschweiger Hoftheater.

Braunschweig, d. 17. Mai

Der bei Alt und Jung beliebte niederdeutsche Volksheld hat in dem neuen musikalischen Gewande viel Ähnlichkeit mit demjenigen des „Trompeters von Säkkingen“, er wird deshalb, ohne dessen vorübergehenden Glanz erreicht zu haben, ebenso ruhmlos wie jener von der Bühne verschwinden. Beide Titelrollen sind Paradepferde für einen guten lyrischen Bariton, nur muss der norddeutsche Schalk ein besserer Darsteller als der sentimentale süddeutsche Spielmann sein: die Gefahr, die in der Umwandlung eines epischen Stoffes in dramatische Form liegt, ist beiden gemeinsam. Der Dichterkomponist „Eulenspiegels“ versuchte gar nicht, dieselbe musikalisch zu überwinden, sondern komponierte frisch drauf los, indem er ein Lied an das andere, ein Duo an das andere reihte und diesem Inhalt zwei belebte Volksszenen als Rahmen gab, dabei aber ganz übersah, dass die einzelnen Streiche zu Variationen über ein bekanntes Thema wurden, während die Bühne rasche Entwicklung, scharfe Gegensätze und besonders gegen den Aktschluss gewaltige Steigerungen verlangt. Diese sind schon deswegen ganz ausgeschlossen, weil der Titelheld, der Kern- und Mittelpunkt des Ganzen, nicht von innerer Regung getrieben, sondern stets aus äusseren Beweggründen handelt und irgend welche Leidenschaft gar nicht kennt. Auf der Braunschweiger Messe sät er Kieselsteine — „das war der erste Streich, doch der zweite folgt sogleich“ — und hätte für seine beleidigende Erklärung, dass Narren daraus spriessen sollten, Hiebe bekommen, hätte ihn der Bischof von Halberstadt nicht in Schutz und Dienst genommen. Der Nichte desselben verspricht er, dem Pfarrer von Kässenbrügge für den Onkel ein Pferd abzuschwatzen und seinen für die Kirche bestimmten Neffen, ihren Geliebten, einen weltlichen Beruf wählen zu lassen. Dies erreicht er durch eine erheuchelte Krankheit, in welcher er dem Pastor beichtet, er habe mit der Köchin vertraulicher als Braut und Bräutigam gelebt, und ihm, da er die Schuldige aus dem Hause weist, mit Anzeige beim Bischof wegen Verletzung des Beichtgeheimnisses droht, falls er die Wünsche nicht erfüllt und die Magd weggehen lässt. Da überdies die Bauern das 25jährige Priesterjubiläum ihres Seelenhirten feiern, endet alles in Lust und Freude.

Der Reim ist stets glatt, die Sprache gewählt, die Anordnung des Stoffes geschickt, die Absicht löblich. Die derb lustigen, oft tölpelhaften Witze lassen sich musikalisch aber schwer oder gar nicht darstellen, denn sie ergeben sich aus der wörtlichen, ungeschickten Ausführung der Befehle und wollen beweisen, dass der Buchstabe tötet, der Geist lebendig macht:

dieser tiefere Sinn bleibt dem Hörer jedoch verschlossen. Einzelne Melodien streifen den hellen Klang eines Volksliedes, verschwinden aber bald wieder in den gleichmässigen Gedanken, die an unsern ehemaligen Hofkapellmeister Fr. Abt erinnern. Der unbefangene Geradsinn, die reine, jeder stärkern Aufregung abgeneigte Natur, hübsche Formgewandtheit und warme, schlichte Ausdrucksweise entschädigen aber nicht für die fehlenden hellern Farben und dramatischen Steigerungen. Die völlige Unbekanntschaft der Bühne mit ihren Forderungen kam erschwerend hinzu: so war das Schicksal besiegelt.

Trotz der liebevollen Vorbereitung des Werkes durch die Herren Heller-Halberg und Hofmusikdirektor Clarus, trotz der tüchtigen Leistung des Herrn Spiess, Stefi May, Elsa Ries, des Herrn Jellouschegg, Grahl und Favre wurde nur ein Achtungserfolg erzielt. Am Schluss setzte der Beifall stärker ein, so dass der Dichterkomponist fünfmal mit den Hauptdarstellern an der Rampe erscheinen konnte. Ernst Stier



Aus dem Pariser Musikleben

Von Dr. Arthur Neisser

Wenn man, aus Südfrankreich und Oberitalien kommend, noch der dortigen musikalischen Eindrücke voll, die französische Hauptstadt betritt und mitten in die „grande saison" hineingerät, so erscheint einem diese Pariser Frühjahrssaison wie eine Erfüllung der an der Riviera und in Oberitalien gegebenen Versprechungen. Massenets „Roma" z. B. entfaltete ihre ganze heroische Grösse doch erst in dem Prunktheater der Pariser Grossen Oper, und es mag dem Uneingeweihten schwer verständlich sein, weswegen sich die sogenannte „grosse" französische Fachpresse, die bei der Uraufführung in Monte Carlo mit grosser Einmütigkeit in die Verhimmlungsfanfare des „cher maître Massenet" eingestimmt hatte, warum die gleiche Presse in Paris urplötzlich allerlei stilistische Gebresten an dem reifen Werke Massenets entdeckte. Sollte da wirklich das Milieu des gastfreien Monte Carlo, sollte da die weiche Luft des blauen südlichen Himmels besänftigend auf die Gemüter der Pariser Musikgewaltigen eingewirkt haben, die sich dann in Paris erst wieder als die eigentlichen Kunstrichter fühlten und nun erst das kritische Seziermesser an die „Roma"-Partitur anlegen mochten?. Grade in romanischen Landen spielt ja die persönliche Liebenswürdigkeit der Rezensenten gegenüber den Theaterleitern leider noch immer eine so — nun sagen wir höflich seltsame Rolle, dass man sich wohl oder übel wird entschliessen müssen, dem Urteil der zu den Monte Carlo-Opernuraufführung eingeladenen Pariser Kritiker nicht allzuviel Gewicht beizulegen und diese Kritikerfahrten der französichen Presse nach dem schönen Monte lieber ehrlich als das aufzufassen, was sie in Wahrheit sind, als eine Erholungspause inmitten der aufreibenden Pariser Wintersaison. Es erschien mir wichtig, einmal ein wenig, wenn auch so zart als möglich in das Wespennest der romanischen Kritik hineinzugreifen, selbst auf die Gefahr hin, von den „chers confrères français" als ein unverbesserlicher deutscher Pedant in Acht und Bann erklärt zu werden!

Neben der „Roma" war es an der Grossen Oper das Musikdrama „Le Cobzar" von Gabrielle Ferrari, das als Novität angesprochen werden darf, wenngleich es natürlich den meisten Novitäten der grossen französischen Nationaloper seine Uraufführung vor Jahren bereits gleichfalls in Gunsbourgs Monte Carlo-Opernhaus erlebt hatte. Dieses Musikdrama „Der Cobzar" ist in Wahrheit eher ein ländliches Gemälde aus dem rumänischen Bauernleben mit begleitender Volksmusik. Die rumänische Dichterin Hélène Vacaresco träumt den Bräuchen und Legenden ihrer Heimat nach, sie lebt und webt mit den abergläubischen, jähzornigen Männern und mit den glutäugigen schwarzen Mädchen, denen die Liebe ihr ganzes Leben ausmacht und die um ihretwillen auch sterben können. Die Dichterin konnte, wie so viele ihresgleichen, der allzu verlockenden Versuchung nicht widerstehen, das Volksleben der rumänischen Bauern auf die Bühne, natürlich auf die Opernbühne zu zerren und einen alltäglichen Eifersuchtskonflikt zwischen zwei Frauen und zwei Männern in das grelle Rampenlicht zu rücken, so dass nun diese einfachen Bauern gewaltsam zu Baryton oder Tenor singenden Opernhelden vergröbert werden, während die beiden weiblichen Heroinen wider willen wie Puppen im echten rumänischen Originalkostüm anmuten. Vor Jahren hat die zarte Jana — so etwa der Inhalt der Oper — den schönen Stan geliebt, den wie kein Zweiter im Dorfe die „Cobza" zu spielen verstand. Aber eine wilde Zigeunerin hat mit ihrer Leidenschaft die Brunst des Jünglings derart entfacht, dass er Janas vergass, während sie des brutalen Pradea Weib wurde. Daraus entwickelt sich nun natürlich der übliche blutige Schlussakt, in dem die beiden brutalen Störenfriede von Stan und Jana erstochen werden. Der Wert der Partitur, welche Gabrielle Ferrari zu diesem Musikdrama schrieb, liegt hauptsächlich in der originalgetreuen Verwendung und geschickten Einflechtung der verschiedenst gearteten rumänischen Volkslieder in das Gewebe der dramatischen Musik. Allerlei originelle und teilweise symbolische Bräuche werden im ersten Akt mit gutem Gelingen zu einem Potpourri von Volksweisen und volkstümlichen Tänzen vereinigt, in deren Verarbeitung die Komponistin, die schon früher als Operntondichterin hervorgetreten ist, ein gefestigtes kontrapunktisches und auch instrumentales Können an den Tag legt. Wenn aber, im zweiten und letzten Akt, die eigentliche Dramatik die Oberhand gewinnen soll, so sickert das national-rumänische Element der Musik immer wieder so stark durch den dramatischen Aufbau des Werkes hindurch, dass man weniger von dem dramatischen als von dem lyrisch-epischen Element der Handlung gefesselt wird. Immerhin zeigt die Musik Aufrichtigkeit, und man muss sich den Namen der Komponistin als den einer durchaus ernst zu nehmenden Tonkünstlerin merken. In der Aufführung unter Rabauds meisterlicher Leitung zeichnete sich Herr Muratore mehr durch die ihm eigene allerdings auch etwas schablonenhafte Wucht der Darstellung als durch stimmlichen Glanz aus, der seiner nicht gut gebildeten wenn auch grossen Stimme mehr und mehr abhanden kommt.

In die gleiche Richtung volkstümlicher Bräuche und Menschen, aber unendlich vertiefter, was die psychologische Durchführung der Gestalten anbetrifft, gehört das mit so grossem und innerlichem Erfolge an der Komischen Oper aufgeführte, unser ganzes Sein und Fühlen aufwühlende Musikdrama „La Lépreuse" von Sylvio Lazzari. Hier atmet Dichtung und Musik nicht bloss den Erdgeruch des meerumspülten bretonischen Landes in dem die erschütternde Handlung sich abspielt, sondern hier ist jedes Wort der Dichtung Henry Bataille's, ist jede Note der Partitur des französierten Tirolers Lazzari mit dem Blut des Erlebnisses durchtränkt, also dass auch aus dem nur elegant geniessen wollenden französischen Theaterzuhörer ein Mensch wird, der von dem tragischen Geschick dieser bretonischen Bauernfamilie mit jenem Mitleid und jener Furcht erfüllt wird, wie es seit Lessing jedes echte Drama im Hörer erzeugen soll. Es ist fürwahr etwas Fürchterliches um die Geschehnisse dieses Werkes, in denen es sich um die untilgbare Liebe eines leprabehafteten Mädchens zu einem frommen und schlichten Bauernburschen handelt. Es nützt dem überstrengen Vater des Jünglings nichts, dass er die Aussätzige von seinem Hause verjagt. Zu tief sitzt die Liebe in Aliette und Ervoanik, zu tief aber auch hat sich das Gift in die Seele des Mädchens genistet, das ihre Mutter, die hexenhafte, todkranke alte Tilli, in ihre Brust geträufelt hat, auf dass sie mit ihren Küssen das ganze Dorf, ja die ganze Menschheit vergiften solle aus Rache für die Lepra, die Mutter und Tochter aus der menschlichen Gemeinschaft verstossen hat. Der Mittelakt, in dem in der moderverseuchten Hütte der alten Tilli die bleiche Aliette den schlafenden Geliebten durch einen raschen Kuss zugleich zu ihrem Bräutigam und zu ihrem Krankheitsbruder weiht, während die Alte in hexenhafter Schadenfreude das Ziel ihres verfehlten Lebens erreicht hat, dieser Mittelakt ist von einer gradezu gruseligen Eindrucksgewalt, die aber durch Lazzaris gesunde, aufrechte Meistermusik in eine Atmosphäre gewaltiger und echter Tragik erhoben wird. Die Urkraft tirolischer Bergländer brodelt und siedet in der Partitur Lazzaris. Die Unerbittlichkeit der mittelalterlichen Pestkranken-Verstossung verdrängt im Text, mehr noch in der Musik den eigentlichen, an sich zweifellos abstossenden Gehalt des Dramas derart, dass wir keinerlei Ekel in uns aufsteigen fühlen, sondern nur mitzittern und mitklagen mit den Beteiligten. Aus der grandios geschauten Musik seien einige besonders schöne Stellen hervorgehoben: Im ersten Akt waschen die Mägde mit dem für romanische Lande charakteristischen Klopfen der Bürsten ihre Wäsche im Fluss; Lazzari folgt hier der Volksweise, aber der wuchtige Hammerrhythmus der Instrumentation erhebt diese Volksgesänge der Mägde zugleich auch zu symbolischen Repräsentanten der bäurischen Kraft als solcher. Ähnlich ist es mit dem Hexentanzlied der sich an ihrem Menschenhass berauschenden alten Tilli, wo Lazzari die Tonmalerei nur als Nebenmittel zum Hauptzweck benützt, das Dämonische der Szene in den Vordergrund zu rücken. Am allerschönsten aber entfaltet sich Lazzaris menschliches Mitgehen mit den Phasen der Handlung im letzten Akt,

wenn der todgeweihte Bursche still und resigniert das Elternhaus verlässt und Hand in Hand mit der todesbleichen Geliebten dem weissen Hause zuschreitet, in dem beide den Tod unter Schmerzen erwarten wollen. Hier erhebt sich die Partitur zu jener Süsse des Ausdrucks, die, fern von süsslicher Sentimentalität, die reine, edle Wemut trauernder Menschenherzen malt, das ganze szenische Gemälde aber erhält hier die naturechte Lebenskraft eines Corotschen Meisterbildes. Ich bin überzeugt: das Werk wird auch in der deutschen Bearbeitung „Die Ver stossene" (die, wie das Orginal bei Max Eschig in Paris erschienen ist), endlich wieder einmal einen Erfolg erzielen, der mit dem Ausdruck einer künstlerischen Sensation bezeichnet werden darf. Und ein solches Werk musste Jahre lang in dem Archiv der komischen Oper verstauben, bis es nun zum Glück in einer sieghaften Erhabenheit an diesem Opern-Mustertheater, der Pariser opéra comique aufgeführt wurde, das ich mich nicht scheue, das allererste europäische Opernhaus zu nennen. Es ist schlechterdings unmöglich für ein deutsches Operntheater, die nach der Natur getreu kopierte und doch zugleich erlebte Echtheit der Dekorationen und der diese belebenden Menschen zu erzielen, wie sie Herrn Carrés Bühne aufzubringen vermag. Léon Beyle verkörperte den fanatisch in die Leprakranke Verliebten mit einer visionären Glut der Darstellung, die nur ganzen Künstlern eignet, und Marguerite Carré entfaltete als Aliette eine realistische Plastik der Gebärdensprache und eine Leidenschaft, die mich an dieser sonst mehr romäntischen, mignonzarten Künstlerin überrascht und gerührt hat. Mit der ganzen Verbitterung eigensinnigen Bauernstolzes stattete Herr Vieuille die Gestalt des Vaters aus. Zu unerhörter Grösse aber wuchs die alte Tilli der Frau Delna empor. Sie hatte sich mit einer staunenswerten Selbstentäusserung leprakrank geschminkt und erlebte aber auch diese ihre fürchterliche Krankheit mit aufopfernder Künstlerschaft. Am Dirigentenpult waltete Franz Rühlmann mit Mass und Würde seines schweren Amtes; seiner Kunst ist es sicherlich teilweise zu danken, dass die gradezu klassische Einfachheit der stilistischen Linien, dass die gesunde Männlichkeit der Melodik und Harmonik in Lazzaris Meisterpartitur spontan in die Erscheinung trat. . .

Der Besuch dieser unvergesslich vollendeten Vorstellung verhinderte mich, der Aufführung des Berliozschen Requiems unter Weingartners Leitung im Trocaderosaale beizuwohnen. Doch habe ich ihn diese Grosstat schon früher vollführen sehen und kann den Enthusiasmus begreifen, der die tausendköpfige Zuhörerschaft an diesen wie an den folgenden Abenden zu begeisterten Ovationen hingerissen hat. Jahre sind vergangen, seit ich Weingartner in München die Kaim-Konzerte habe leiten sehen, und es hat mich erschüttert und feierlich gestimmt, als ich ihn nun mit der gleichen souveränen Ruhe, hinter der noch immer das Feuer der inneren Beseligung des Nachschaffenden loht, Händels „Messias" und Beethovens grosse Messe zu neuem Leben erwecken fühlte. Die Chöre der englischen Stadt Leeds bewältigten ihre Aufgaben meinem Gefühl nach sicherer und vor allem temperamentvoller als manche der Solisten, was mir namentlich in der „Messias"-Aufführung auffiel, in der besonders der Bassist, Watkin Mills, nicht mehr auf stimmlicher Höhe zu sein schien. Dass die beispiellosen Schwierigkeiten vokaler Natur in Beethovens hoher Messe von den französischen Solisten, zumal auf der weiblichen Seite, nicht immer ganz schlackenfrei bewältigt wurden, empfand man nicht als störend, weil man immer wieder das deutliche Streben bemerkte, das Beste zu geben. Meisterliches aber bot das Colonneorchester, das unter Piernés Disziplin in den letzten Jahren eine erneute Leistungsfähigkeit gewonnen haben muss, wenn es auch noch immer nicht ganz auf der hohen Stufe des Lamoureux-Orchesters steht, das bei dem interessanten Tanzabend der russischen Tanzprimadonna Truhanova Proben seiner Routiniertheit und seiner Vertrautheit mit den verschiedensten modernen musikalischen Stilen in Frankreich an den Tag legte. Dieses Tanzkonzert bezeichnet eine neue Etappe in den modernen Reformbestrebungen des Balletts. Vier der bedeutendsten lebenden französischen Komponisten, Vincent d'Indy, Paul Dukas, Maurice Ravel und Florent Schmitt betraten nach einander das Dirigentpult und leiteten selbst ihre Tanzlegenden und Tanztragödien oder Tanzsuiten, und die Tänzerin versuchte nun, sich dem Gefüge der Musik anzupassen, ohne doch ihre Kunst der Musik überzuordnen. Da war es nun äusserst interessant zu beobachten, wie das elegante „grosse" Publikum immer nur da mitging, wo es, wie bei Ravels „Blumensprache", (einer artistisch verkünstelten Tanzlegende im Biedermeierstil) die gewohnte Ballett-Luft atmete und wo auch die Musik trotz aller Stimmungsnervosität den eigentlichen Tanz-Rhythmus deutlich unterstrich, während es sich bei d'Indys allzu streng kontrapunktierten, sinfonischen „Istar"-Variationen langweilte. Während der Aufführung von Dukas wundervoll kolorierter und instrumentierter Legende von dem todgeweihten Jüngling, der sich von der schönen Peri die Blume der Unsterblichkeit holen will, aber ihren Reizen erliegt, starrte das Publikum wie gebannt auf die lichtumflossene Bühne, während es bei Schmitts ganz individuell aufgefasster „Salome"-Tragödie mehr vom rein Stofflichen mitgerissen zu werden schien, als von der ausgezeichnet gesteigerten Musik oder von der hier allerdings versagenden Ballerina. Es ist dieses Konzert jedenfalls ein deutlicher Beweis dafür, dass die Ballettmusik rein musikalisch doch nur dann vom Hörer richtig erfasst werden kann, wenn das Publikum nicht durch die Evolutionen der Tänzerin abgelenkt wird; aber es war immerhin lehrreich, einmal zu versuchen, der von Meistern in ihrem Fach herrührenden Musik, den Vorrang von der bestrickenden Sinnenkunst des im Tanz sich wiegenden Leibes einzuräumen. Florent Schmitts Salome-Tragödie und Paul Dukas Peri-Legende erwiesen sich als die poetisch, rhythmisch und klangkombinatorisch bedeutendsten Schöpfungen des Abends.



Aus neuen Briefen von Hector Berlioz

Eine Reihe interessanter, bisher unveröffentlicher Briefe von Hector Berlioz werden in der Revue bleue mitgeteilt; sie stammen zum Teil aus dem Jahre 1830, in dem der Komponist als Inhaber des Rompreises in der italienischen Hauptstadt weilte, zum Teil aus dem Jahre 1843, in dem er zum ersten Male in Deutschland war, zum Teil aus den Jahren 1847 bis 1855 von seinen Reisen nach Russland und England.

Aus Rom schreibt Berlioz nach der Lektüre von Victor Hugos Notre-Dame de Paris einen begeisterten Brief an den Dichter, den er mit Beethoven vergleicht. Das Dämonische und Mächtige dieser gotischen Fantasien, das in seinen Werken einen Nachhall erweckte, hat ihn tief ergriffen. „Man sagt mir", so schliesst er, „dass Sie Notre-Dame zu einer Oper umgeformt haben und dass „der dicke lustige Mann" (Rossini) die Musik dazu macht.... Er ist sehr lustig, der dicke Mann.... Es ist wahr, dass Weber tot ist."

Charakteristisch für Berlioz'Art der Begabung und Schaffensweise ist ein Schreiben an Scribe, dass Vorschläge für den „teuren Mitarbeiter" zu dem Textbuch einer Oper enthält: „Wenn wir nach einem Thema suchen, das sich zu breiten, leidenschaftlichen Tonentfaltungen und überraschenden Wirkungen eignet, so ist es ohne Zweifel gut, wenn ich Ihnen mitteile, dass gewisse Völker wie gewisse Persönlichkeiten mir im tiefsten antipathisch sind, Luther zum Beispiel, die Christen aus der Zeit des römischen Kaiserreiches und diese Tölpel von Druiden. Sehr liegen würde mir ein antikes Thema, aber ich habe Furcht vor den Kostümen für unsere Schauspieler und ebenso vor dem prosaischen und nüchternen Sinn unseres Publikums. Vielleicht wäre eine einfache Liebesgeschichte das Beste, aber es müsste eine Geschichte voll leidenschaftlicher Liebe sein, die erfüllt ist mit Schreckensszenen, bei denen grosse Massen in Bewegung gesetzt werden und die im Mittelalter oder im vergangenen Jahrhundert spielen; das wäre für mich das Günstigste. Es handelt sich dabei, wohl verstanden, nicht darum, dass der heroische oder dithyrambische Stil dauernd bewahrt wird; ich liebe im Gegenteil die Gegensätze ausserordentlich. Da haben Sie mein ganzes Bekenntnis."

Am interessantesten sind für uns die Briefe aus Dresden und Leipzig, in denen der Komponist von seinen Konzerten und seinen Beziehungen zu deutschen Musikern erzählt. In Dresden, wo ihn bei dem Intendanten v. Lüttichau ein Brief Meyerbeers einführte, wollte er seine grosse Trauer- und Triumphsinfonie für zwei Orchester und Chöre aufführen, aber die gewaltigen Anforderungen, die er an die zwei stark besetzten Orchester stellte, konnten nur mit grossen Schwierigkeiten überwunden werden. Besonders waren zu wenig Blasinstrumente da.

Aus Leipzig, wo er begeistert aufgenommene Konzerte gab, schreibt er 1843: „Ich bin krank gewesen und bin es noch, infolge der unglaublichen Mühen, die mir die Proben in Dresden und Leipzig gemacht haben; stell' Dir vor, dass ich in Dresden in zwölf Tagen acht Proben von dreieinhalb Stunden Länge und zwei Konzerte abgehalten habe und dass ich einmal von Leipzig nach Dresden und zurück in einem Tag fahren, die beiden Konzerte vorbereiten und zurückkehren musste, um dem Konzert beizuwohnen, das Mendelssohn hier dirigierte. Mendelssohn ist liebenswürdig gewesen, reizend, aufmerksam,

mit einem Wort ein vollkommener guter Kamerad. Wir haben unsere Taktstöcke als Zeichen unserer Freundschaft ausgetauscht. Das ist ein sehr grosser Meister und ich sage dies trotz seinen begeisterten Komplimenten für meine Romanzen, denn von meinen Sinfonien, Ouvertüren und dem Requiem hat er mir kein Wort gesagt. Er hat hier zum ersten Male seine Walpurgisnacht nach einem Gedicht Goethes aufgeführt und ich versichere Dich, dass das eine der wunderbarsten Orchester- und Chorkompositionen ist, die man hören kann. Schumann, der schweigsame Schumann, ist von dem Offertorium in meinem Requiem ganz elektrisiert; er tat neulich zum grössten Erstaunen derer, die ihn kennen, seinen Mund auf, ergriff meine Hand und sagte: „Dieses Offertorium geht über alles." Man hat von mir einige Stücke für ein Wohltätigkeitskonzert verlangt und ich habe ihnen den König Lear, einen Chor mit Orchester und das ewige Offertorium gegeben. Diese drei Stücke haben die Leipziger entschieden hingerissen. O! wenn ich doch in Paris einen Saal und einen Chor hätte, über die ich ohne lächerliche Kosten verfügen könnte!"

Noten am Rande

Eine neu entdeckte angebliche Komposition Beethovens. Der Frankfurter Zeitung schreibt Prof. Dr. Hermann Abert (Halle) mit Bezug auf die schon erwähnte, neu aufgefundene Karfreitagskantate von Beethoven: „Es handelt sich allerdings um ein Werk von Beethoven, aber nicht um eine Jugendarbeit, sondern um die Überarbeitung von zwei 1812 für den Linzer Stadtmusikdirektor Fr. X. Glöggl komponierten Posaunenquartetten (Equale). Diese Stücke wurden von dem bekannten Ignaz Ritter v. Seyfried für den Vortrag zu Beethovens Leichenfeier am 29. März 1827 mit einem lateinischen und deutschen Text für vierstimmigen Männerchor versehen und scheinen in dieser Fassung eine gewisse Berühmtheit erlangt zu haben, so dass ein unbekannter weiterer Bearbeiter auf den Gedanken kam, aus dem Arrangement Seyfrieds eine Passionsmusik allgemeinen Charakters zu machen. Er behielt für den zweiten Teil den Seyfriedschen Text bei, während der erste neue Worte erhielt, setzte das Ganze, mitunter ziemlich ungeschickt, für gemischten Chor und fügte die offenbar durch örtliche Verhältnisse bedingte Instrumentation von je drei Klarinetten, Hörnern und Posaunen hinzu. Auf diese Weise ist die Karfreitagskantate entstanden."

Adelina Patti hat einmal die originelle Geschichte ihrer Verlobung mit dem Marquis de Caux erzählt. Sie wohnte damals in Paris und hatte sich unter Leitung ihres Schwagers und Impresario Strakosch bereits eine Million Francs ersungen. Ihr ehrlichster Anbeter am Hofe Napoleons III. war der genannte Marquis, ein armer Kavalier von vortrefflichem Charakter. Er warb schon eine ganze Zeit um die berühmte Sängerin, ohne rechte Gegenliebe zu finden, da Strakosch und der Vater der Patti aus Geschäftseifer alle Liebesregungen ihres Schützlings zu unterdrücken wussten. Das eifrige Werben des Marquis rührte aber Adelina, und schliesslich entspann sich ein Briefwechsel zwischen beiden Liebenden, der von der Gesellschafterin der Patti besorgt wurde. Eines Adends fand sich der Marquis wie gewöhnlich in der Garderobe Adelinas ein. „Nun, Marquis, was gibt es Neues? Was erzählt sich Paris?" begann die Patti. „Das Neueste ist," so lautete die Antwort, „dass wir verlobt sind." Adelina sann einen Aaugenblick nach und antwortete mit schelmischer Grazie: „Und warum nicht? Ich hoffe doch, dass Ihnen das nicht unangenehm wäre?" Der Marquis, der überglücklich war, bekannte, dass er dann der Glücklichste der Sterblichen sein würde. Errötend reichte Adelina ihm die Hand. „Auch ich wäre glücklich!" Dieses Liebesgeständnis führte zur offiziellen Werbung, die der alte Vicomte Daru vorbrachte. Die Vermählung fand am 29. Juli 1868 zu Clapham in England statt und das Paar verlebte glückliche Tage, bis im Jahre 1877 die Scheidung erfolgte. Adelina hatte sich in einen Dutzendtenor, den Sänger Nicolini, verliebt, über den sie sich zuerst derb lustig gemacht hatte.

Joachim auf der Bettlergeige. Eine interessante Anekdote von Joseph Joachim erzählt der englische Kunstkritiker Lord Madox Hueffer in der „Times". Er begleitete einmal Joachim von einem Konzert in St. James' Hall nach Hause und trug seine Violine. „In einer einsamen Strasse kamen wir an einem alten blinden Geiger vorbei, der hier jammervolle Töne einem geigenartigen Instrument entlockte, das aus einer alten Zinnbüchse gefertigt war. Joachim stand einige Augenblicke und sah dem Manne zu; dann nahm er ihm sein Instrument aus der Hand, bat mich ihm seinen eigenen Violinbogen aus dem Kasten zu geben, und spielte nun einige Passagen aus dem „Trillo del Diabolo" von Tartini. Er war völlig vertieft in sein Spiel, seine Haltung war dieselbe in dieser leeren Strasse, wie wenn er auf dem Konzertpodium stände und er lauschte gespannt auf die merkwürdigen Töne, die seine Kunst aus dem traurigen Ding hervorzauberte. Dann gab er dem alten Mann einen Schilling, und wir gingen weiter." Als Hueffer den grossen Geiger fragte, was ihn zu dieser eigenartigen Übung veranlasst habe, meinte Joachim, es habe ihn plötzlich das Verlangen gepackt, einmal auf einem so primitiven Instrument zu spielen und zu hören, was geübte Finger daraus machen könnten. Er habe nun gesehen, wie wenig man ohne eine richtige Geige mit aller Kunst ausrichten könne, und diese Erfahrung sei ihm einen Schilling wert.

Ein unbekannter Brief Mozarts. Das „Illustrierte Wiener Extrablatt" brachte kürzlich aus der Sammlung Artaria einen bisher noch nicht veröffentlichten Brief von Mozart, den der Meister am 10. Februar 1784 von Wien aus an seinen Vater schrieb. Er beklagt sich in ihm über die schlechten Postverhältnisse, denen es zuzuschreiben sei, dass der Vater ein Paket Briefe, das er (Mozart) seinem Verleger Artaria zur Weiterbeförderung übergeben, nicht erhalten habe. Dann erzählt Mozart von einer Gelegenheitsarbeit, die er übernommen: „Ich habe ihnen in meinem letzten schreiben wegen des Varcico meiner Opera betreffend geschrieben. — Dermalen ist gar kein gedanke dass ich sie geben will. — Ich habe dermalen Sachen zu schreiben, die mir in diesen augenblick geld eintragen, — später nicht. — Die Opera — wird mir allzeit bezahlt — und dann — wenn man sich Zeit lässt — so geht alles besser. man sieht der Poesie des H. Varcico nur zu sehr die Eyle an! — Ich hoffe er wird es mit der Zeit selbst einsehen; — darum wünsche ich nur die Oper (er solle sie mir so gerade hinwerfen) im ganzen zu sehen — dann kann man gründliche Ausstellungen machen; — wir haben da um gottes willen nichts zu Eilen! — Wenn Sie das, was meinerseits fertig ist, hören sollten, so würden Sie mit mir wünschen, dass es nicht verdorben werden sollte! — und das ist so leicht geschehen! — und geschieht so oft. — meine gemachte Musique liegt und schläft gut. — unter allen Opern, die wehrender Zeit bis meine fertig seyn wird aufgeführt werden können, wird kein einziger gedanke einem von den meinen ähnlich sein, dafür stehe ich gut! — Nun muss ich schliessen, weil ich nothwendig zu schreiben habe; — der ganze Vormittag geht mit Lectionen herum, folglich bleibt mir nichts als der abend „zu meiner lieben arbeit — zur Composizion" . . .

Aus Mascagnis Anfängen. Der Mascagni-Biographie entnimmt die „Tribuna" nachstehende Erinnerungen: Als Pietro Mascagni auf den Gedanken kam, Vergas „Cavalleria rusticana" in Musik zu setzen und sich mit diesem Werke an dem von Sonzogno ausgeschriebenen Opernwettbewerb zu beteiligen, schickten ihm, da die Zeit drängte, die Textdichter Targioni-Tozzetti und Menasci das Libretto „portionsweise" auf Postkarten nach Cerignola. Zuerst hatte der junge Komponist im Kopfe das Finale fertig. Während er Unterricht erteilte, arbeitete er es im Geiste durch; an die Arbeit ging er aber erst, als er den ersten Chor gelesen hatte. Zu seiner Frau sagte er seufzend — denn er hatte damals kein Geld für Extraausgaben —, dass er sich wohl eine Weckuhr werde kaufen müssen, da er von nun an jeden Morgen vor Tag aufstehen müsse, um an die Arbeit zu gehen. Die Weckuhr wurde gekauft, aber sie konnte zunächst noch nicht in Gebrauch genommen werden, da in der ersten Nacht, in welcher Mascagni zu arbeiten gedachte — es war der 3. Februar 1889 —, Frau Mascagni ihren erten Jungen zur Welt brachte, so dass der Meister erst vierundzwanzig Stunden später mit dem Komponieren anfangen konnte. Da er kein Klavier besass, mietete sich Mascagni ein kleines Instrument in einer Pianofortehandlung zu Bari; das Klavier kam gerade am Tage der Taufe des jüngeren Mascagni an. Nun begann der Komponist fieberhaft zu arbeiten. Er war in ständiger Aufregung und Begeisterung, wurde aber, als er das Wort „Ende" niedergeschrieben hatte, von solcher Mutlosigkeit übermannt, dass er auf die Beteiligung am Opernwettbewerb verzichten wollte. Seine Frau aber sprach ihm wieder Mut zu und bat ihn drei Tage vor dem Schluss des Wettbewerbs mit Tränen in den Augen, die Partitur abzuschicken. Bei strömendem Regen eilte sie, nachdem sie nur ein Tuch um den Kopf geworfen hatt, mit dem Paket zur Post, um es einschreiben zu lassen. Unterwegs traf sie den Kapellmeister Reale, der sie, als er sie so durchnässt daherkommen sah, energisch unter einen Torbogen zog, um dann selbst zur Post zu eilen und das Paket

abzugeben; als er mit der Postquittung zurückkehrte, stand Frau Mascagni mitten auf der Strasse, in angstvoller Erwartung des Regens nicht achtend. Sie beruhigte sich erst, als sie die Quittung in Händen hielt; rasch lief sie nach Hause und zeigte sie dem Gatten, der aber nur achselzuckend sagte: „Wenn ich Fiasco mache, hast du die Schuld!"

Die Entstehung der Marseillaise. In der Zeitschrift Je sais tout erzählt André Ibles die wundersamen Zufälle, durch die aus dem unbedeutenden Dichterling Rouget de Lisle der Schöpfer von Frankreichs Nationalhymne wurde. Es war der 25. April 1792, der Tag der Kriegserklärung der Franzosen. Die patriotische Begeisterung ging in hohen Wogen, und der Bürgermeister von Strassburg Dietrich fühlte sich gedrängt, an die Strassenecken Strassburgs folgende Kundgebung anzuschlagen: „Zu den Waffen, Bürger! Das Banner des Krieges ist erhoben, das Zeichen gegeben. Zu den Waffen! Ihr müsst kämpfen, siegen oder sterben. Zu den Waffen, Bürger! Wenn wir dabei beharren, frei sein zu wollen, dann werden alle Mächte Europas ihre dunkeln Anschläge zerschellen sehen. Wie sie zittern, diese gekrönten Despoten! Marschieren wir, seien wir frei bis zum letzten Atemzug, und stets seien unsere Wünsche dem Glück des Vaterlandes und dem Wohl der ganzen Menschheit geweiht!" Am Abend waren die Freunde des Dietrichschen Salons alle versammelt. Man sprach von der schwunghaften Kundgebung des Bürgermeisters; man war erregt, Rouget, der musikalisch war, sang und spielte. Als Rouget diesen Abend nach Hause ging, das Hirn von patriotischer Begeisterung und vom Champagner trunken, da fiel sein Blick auf den Anschlag; die pathetischen Worte formten sich ihm zu Versen: „Zu den Waffen, Bürger!" — „Das Banner des Krieges ist entfaltet!" — So summte es in seinem Kopf; zu Hause angelangt, nahm er die Violine, die auf dem Tisch lag, gab einige Akkorde an und schrieb die fünf Strophen nieder, die heute den Hauptteil der Marseillaise bilden. Am Morgen, noch fiebernd von dem Wurfe, der ihm gelungen, eilt er zum Bürgermeister, lässt ihn aus dem Schlafe wecken, und zitternd, stockend deklamiert und singt er ihm seine fünf Strophen. Dietrich ist begeistert; er begleitet ihn zu seinem Gesang; das ganze Haus muss die neue Hymne hören. Abends erklingt sie bereits vielstimmig im Dietrichschen Salon, und bald hat sie ihren raschen Siegeslauf angetreten, durch die Strassen von Strassburg, über ganz Frankreich hin, bis nach Paris.

Vom Durst der Musikanten weiss schon der alte Livius ein Stücklein zu erzählen, welches bezeugt, dass der „deutsche Durst", wenigstens was die italienischen Musikanten angeht, auch jenseits der Alpen erreicht wurde. Livius berichtet im IX. Buch, Kap. 30, wie zwischen den Sorgen zweier gewaltiger Kriege der römische Senat durch eine Musikantenaffäre in Atem gehalten wurde, die nur dadurch in Ordnung gebracht werden konnte, dass man das vini avidium genus der Musikanten von seiner schwachen Seite packte. Den römischen Flötenbläsern war nämlich das Recht genommen worden, ihr jährliches Vereinsessen im Jupitertempel abzuhalten. Das nahmen sie übel auf und zogen alle zusammen ab nach Tibur; und da Flötenmusik zu den Opfern gehört, so war es in Rom unmöglich, Gottesdienst abzuhalten. Man schickte Gesandte nach Tibur; die Tiburtiner wirkten auf die in ihren Dinerrechten gekränkten Flötenbläser ein, aber diese wollten nicht nach Rom zurückkehren. Da erinnerten sich die Tiburtiner, die den Römern gern gefällig sein wollten, an den Musikantendurst. Sie luden die römischen Bläser zu einem Schmause ein, machten sie betrunken und führten sie gebunden nach Rom, wo sie erst der helle Sonnenschein aus ihrem Rausch erwachen liess. Aber auch jetzt liessen sich die Männer der Flöte und des Weines nur durch Versprechungen dazu bringen, in Rom wieder bei den Opfern mitzuwirken; ausser der jährlichen Vereinsmahlzeit im Jupitertempel erwirkten sie sich noch einen dreitägigen Karneval, an dem sie kostümiert herumziehen und öffentlich musizieren durften.

Kreuz und Quer

Altona. Die „Sing-Akademie" in Altona bereitet u. a. eine Aufführung der Chorwerke Kloses „Wallfahrt nach Kevlaar", Hauseggers" Sonnenaufgang" und Georg Schumanns „Sehnsucht" vor.

Bayreuth. Siegfried Wagner teilte kürzlich über die Bayreuther Festspiele folgendes mit: Die Festspiele beginnen am 22. Juli und werden zwanzig Abende umfassen. Parsifal wird Muck, die Meistersinger Hans Richter, den Ring werden Balling und Siegfried Wagner dirigieren. Für den ersten Akt von Siegfried, sowie den ersten Akt der Walküre wurde die Ausstattung erneuert. Die nächsten Festspiele werden im Jahre 1914 stattfinden.

Berlin. In den Vorstandsrat der Berliner Mozart-Gemeinde, deren Mitgliederzahl seit vorigem Jahre einen weiteren erfreulichen Zuwachs erfahren hat, sind anstelle dreier ausgeschiedener Mitglieder eingetreten Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, der bekannte Musikhistoriker und Leiter der königl. Hochschule für Musik, ferner Prof. Dr. Carl Krebs und Prof. Karl Klingler. Der Eintritt dieser Persönlichkeiten gibt zugleich die Anregung zu einer erhöhten Werbetätigkeit für den Verein, der am 21. Oktober Mozarts Cmoll-Messe in der Philharmonie unter Leitung von Fritz Rückward zur Aufführung bringen wird. Bisher ist das Werk in Berlin nur einmal, und zwar unter Leitung des verewigten Hofkapellmeisters Aloys Schmitt aufgeführt worden, von dem die pietätvolle Ergänzung der Messe herrührt.

— Die Kommission für das Kaiserwettsingen bestimmt, dass der für den Wettstreit aufgegebene Chor (statt wie bisher sechs), zehn Wochen vorher den Vereinen überlassen werde. Die weitere Bestimmung, wonach die Chordauer fünf Minuten nicht überschreiten dürfe, wird nicht den Beifall der grösseren Vereine finden, welche den Standpunkt vertreten, dass die Leistungsfähigkeit eines grösseren Gesangkörpers erst durch einwandfreien Vortrag eines grossen Chores erwiesen werden könne. Der Termin zur Teilnahme am Kaiserwettsingen ist zwei Monate früher gelegt worden. Der Wettstreit findet wahrscheinlich wieder in der Zeit der Wiesbadener Woche statt.

— Der Philharmonische Chor in Berlin (Professor Siegfried Ochs) hat die beiden Chorwerke von S. von Hausegger „Sonnenaufgang" und „Weihe der Nacht" auf sein diesjähriges Programm gesetzt.

— Georg Schumanns „Ruth" wird in der kommenden Saison in einer Reihe von Städten zu Gehör gebracht werden; so in Chicago (unter Leitung des Komponisten), Wiesbaden, Koblenz, Braunschweig, Stuttgart, Halle, Düsseldorf und Frankfurt a. M.

Braunschweig. Die Musiklehrer und -Lehrerinnen des Herzogtums beschlossen in einer stark besuchten Versammlung, die Regierung um staatlichen Schutz in Ausübung ihres Berufs zu bitten. Die Gründe wurden dem Ministerium in einer ausführlichen Denkschrift unterbreitet.

— Professor Dr. R. Evers erklärte an 4 Abenden Wagners „Parsifal" auf Veranlassung des Dürerbundes und der Musikgruppe am Klavier, durch das gesprochene und gesungene Wort unter grosser Beteiligung des kunstsinnigen Publikums.

Dresden. In der Gartenstadt Hellerau bei Dresden treten in diesem Sommer zum ersten Male die Versuche einer Reform der Bühnenkunst durch die Methode der rhythmischen Gymnastik von Prof. Jaques-Dalcroze in einer Reihe von Bühnenaufführungen vor die Öffentlichkeit. Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze wird bereits seit zwei Jahren von etwa 200 Schülern und Schülerinnen aus allen Teilen Deutschlands und aus dem Auslande besucht und verfügt jetzt über eine stattliche Reihe ausgebildeter Kräfte. Auch wurde inzwischen der von Heinrich Tessenow entworfene mächtige Saalbau der Schule vollendet, der in seiner äusseren Form und inneren Einrichtung den bedeutenden Leistungen moderner Architektur zugerechnet werden darf. Der Saal bietet Raum für rund 600 Zuschauer, der Spielraum fasst über 300 sich frei bewegende Personen. In seinen sämtlichen Einrichtungen, den kleinen Übungssälen, Bädern und Gärten, ist dieses Gebäude ebenso neu, wie der Zweck, dem es zu dienen bestimmt ist. Die Beleuchtungsanlagen des 12 m hohen, 49 m langen und 16 m breiten Saales bieten die Möglichkeit, den ganzen Saal — die vier Seitenwände und die Decke — ohne sichtbare Lichtquelle tageshell zu erleuchten. Die Zahl der Mitspielenden wird schon bei den diesjährigen Festspielen etwa 250 Personen betragen. An den Festabenden werden aufgeführt: der zweite Akt aus Orpheus von Gluck, eine Pantomime Narziss und Echo von Jaques-Dalcroze und etwa 20 Stücke älterer und neuerer Komponisten. Zuschauerplätze zu den Festabenden, die vom 28. Juni bis 11. Juli stattfinden, werden von der Schulleitung der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau auf Bestellung vergeben.

— Der König von Griechenland hat dem Kammervirtuosen Professor Emil Sauer in Dresden das Offizierskreuz des Erlöserordens verliehen.

Essen. Hier gelangte am Karfreitag die Matthäuspassion durch den Evang. Kirchenchor mit dem städtischen Orchester unter Leitung des Königl. Musikdirektors Beckmann zur dritten erfolgreichen Aufführung. Solistisch waren beteiligt Ernst Everts-Köln (Christus), Georg Seibt-Chemnitz (Evangelist und Tenorsoli), Frau Hehemann-Essen (Sopran) und Else Pfaff-Köln (Alt).

Fulda. 12. Mai. (1. Kurhessisches Musikfest). Als einer der ältesten gemischten Chöre Deutschlands konnte die anno 1837 gegründete „Cäcilia", die wirksamste Förderin musikalischer Kultur in Fulda, heute ihr 75jähriges Jubiläum feiern. Weil sie es so wünschte, wirkten sehr befreundete kurhessische Chorvereine mit. Den Glanzpunkt des Jubiläums aber bildete die Aufführung des dramatischen Oratoriums „Quo vadis?" von Felix Nowowiejski, der aus Krakau hierher eilte, um selbst mit anzuhören, wie die „Cäcilia", deren Vorsitzender auch Verleger des römischen Märtyrerdramas ist, sein mit Jubel begrüsstes Werk wiedergibt. Die „Cäcilia" kann einen neuen grossen Erfolg mehr in ihrer ruhmreichen Vereinsgeschichte buchen. Dass der 150 Mitglieder starke Verein so glänzend abgeschnitten hat, verdankt er zunächst den exzellenten Führereigenschaften seines Chormeisters, Musikdirektor Gottfr. Leber, dann aber auch seinen eigenen Sängertugenden. Als Solisten wirkten mit: Adolf Müller (Frankfurt), Lilian Wiesike (Berlin) und Harzen-Müller (Berlin). Das Orchester stellten die 71er aus Erfurt.

Görlitz. Königlicher Musikdirektor Arnold Schattschneider ist zum Dirigenten des städtischen Orchesters in Görlitz gewählt worden. Schattschneider hat sich durch seine Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester in Berlin einen guten Namen gemacht und um das Musikleben Brombergs, seines bisherigen Domizils, durch seine Musikaufführungen grosse Verdienste erworben.

Göttingen. Universitätsprofessor Freiberg führte mit seinem Gesangverein, den Solisten Frl. Ohlhoff und Leydhecker (Berlin), Kammersänger Pinks (Leipzig), Zulsmann-Rotterdam, sowie der verstärkten Kapelle des 82. Inf.-Rgts. Bachs Matthäuspassion mit aussergewöhnlichem künstlerischen Erfolge auf.

Halle a. S. Das hiesige Bruno Heydrichsche Konservatorium (gegr. 1899) brachte im Stadttheater mit Unterstützung des Stadttheater-Orchesters Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel" vollständig zur Aufführung. Eine ganze Reihe wirklich schöner und auch wohlgebildeter Stimmen wurde mit vielem Glück ins Treffen geführt und nach der darstellerischen Seite hin gab es einige überraschende Leistungen. Direktor Heydrich, der die Regie selbst führte und ausserdem als musikalischer Leiter mit Sachkenntnis tätig war, kann auf den Erfolg seines Institutes stolz sein.

Hamburg. Richard Mandls „Griseldis" gelangt in Hamburg (Eibenschütz) zur Aufführung.

Hannover. Die Sinfonie-Ode „Frühling" von Richard Metzdorff ist vom Königlichen Hoftheater zu Hannover zur Aufführung angenommen worden. Die Uraufführung des „Frühling" und der sinfonischen Dichtung „Künstlers Erdenwallen" hat im vorigen Jahre unter Metzdorffs Leitung in der Philharmonie zu Berlin stattgefunden.

Leipzig. Zur Eröffnung der musikpädagogischen Ausstellung, die, wie in diesen Blättern bereits mitgeteilt wurde, vom 20. Mai bis zum 20. August dauern soll, wurde am 19. d. M. eine Matinée im Feurichsaal veranstaltet, die von den Mitgliedern dreier Vereinigungen: des Vereins der Musiklehrer und Musiklehrerinnen zu Leipzig, des Vereins Leipziger Musiklehrerinnen und der Ortsgruppe Leipzig des Verbands sächsischer Musikschuldirektoren bestritten wurde. Nachdem Herr Fr. Schuberth die Ausstellung im Namen der teilnehmenden Verleger für eröffnet erklärt und auch Herr Musikschuldirektor Th. Raillard als Vertreter des Musiklehrerstandes kurz das Wort ergriffen hatte, wurde von einzelnen Mitgliedern der genannten Verbände und ihren Schülern eine überreiche Fülle erziehlicher Musikliteratur, deren gedruckte Vorbilder in der ersten Abteilung des Saales, dem eigentlichen Ausstellungsraum, ausgestellt waren, zu Singen und Klingen gebracht. Der Zweck der Vorführungen war nicht, den künstlerischen Grad des Vortrags zu zeigen, als vielmehr einen Begriff von den Stücken selbst zu geben. Wir müssen uns hier deshalb auf die Namen der Tonsetzer beschränken und füge nur bei anspruchsvolleren Werken die Titel hinzu. Von Komponisten leichterer Stücke waren vertreten: Goldner, Baeker, Lazarus, Zilcher, Durand, Schytte, A. Krug, E. Paul, Mac Dowell (Plantagenklänge), Weingartner (Aus vergangener Zeit, alles für Klavier zwei- oder vierhändig), Reisenauer, D'Albert (Grauer Vogel), P. Litzinger, Nagler, Meyer-Olbersleben, C. Gurlitt, Raillard (Die Bekehrte und Slavisches Liedchen, Lieder und Duette), M. E. Bossi, Reinecke (Barcarole, op. 281) und Sinding (Romanze, op. 81 Nr. 2 für Violine und Klavier). Wie Herr Raillard mitteilte, sollen an Abenden öfter ähnliche Vorträge und zwar dann von einzelnen Musiklehrern und ihren Schülern stattfinden. Der Besuch kann den Unterrichtenden wie nicht zuletzt den Eltern von musiklernenden Kindern nicht dringend genug empfohlen werden. Da in diesen Blättern nächstens ein eingehender Aufsatz über die Ausstellung folgen soll, sei vorläufig nur noch erwähnt, dass die Zahl der Aussteller zwar kaum ein Dutzend überschritten hat, dass aber die angesehensten deutschen Häuser dabei mit vertreten sind. Sie seien hier noch angeführt (von den gesperrt gedruckten wurden schon am Eröffnungstage Verlagswerke zum Vortrag gebracht): E. Bisping, Münster; Bosworth & Co., Leipzig; Breitkopf & Härtel, Leipzig; Fürstner, Berlin; Heinrichshofen, Magdeburg; Pabst, Leipzig; Gebrüder Reinecke, Leipzig; Robolsky, Leipzig; Schotts Söhne, Mainz; Fr. Schuberth jr., Leipzig; Simrock, Berlin; Tonger, Köln; Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Ausserdem hat die Firma Feurich in Leipzig eine Anzahl schöner Klaviere (Flügel und Pianoforte) ausgestellt.

Dr. Max Unger

— Max Klinger wird den Entwurf zu dem Leipziger Richard Wagner-Denkmal binnen kurzem fertig haben und ihn dann ausstellen. Über den Platz konnte bisher keine Einigung erzielt werden. Jetzt hat nun der Denkmalsausschuss den Rat ersucht, ihm den von Klinger selbst vorgeschlagenen Platz zwischen dem Fleischerplatz und dem Matthäikirchhof für das Denkmal unentgeltlich zu überlassen. Die vom Matthäikirchhof herunterführende Treppe soll nach dem Entwurf Klingers durch eine zweiarmige Freitreppe ersetzt werden, in deren Mitte das Denkmal aufgestellt werden soll. Der Rat hat daraufhin beschlossen, den gewünschten Platz unentgeltlich zur Verfügung zu stellen, auch die Freitreppe auf Kosten der Stadt herzustellen.

Magdeburg. Professor Fritz Kauffmann in Magdeburg führte Woyrschs „Totentanz" mit so grossem Erfolg auf, dass das Werk in der bevorstehenden Saison wiederholt werden wird. Auch in Osnabrück ist eine Aufführung geplant.

Mailand. Wie wir dem Tag entnehmen, wurde im Sinfoniekonzert des Skalatheaters unter Leitung von Safonoff zum ersten Male in Italien Heinrich Norens Kaleidoskop aufgeführt. Das bis auf den letzten Platz gefüllte Theater genoss mit gespannter Aufmerksamkeit, unter lautloser Stille das grossartige Musikstück, als plötzlich zum Schluss einige kunstgerecht im Theater verteilte Radaumacher Störungen verursachten, die sich nach Schluss der Vorstellung wiederholten und zu einem wahren Tumult ausarteten. Das Publikum protestierte wirksam mit anhaltendem Beifall und zwang schliesslich die Störenfriede zur Ruhe. Die Kritiker der Mailander Tagesblätter bedauern zumeist in scharfen Worten das pöbelhafte Betragen einer Minderheit des Publikums. Der Kritiker der Perseveranza Nappi hebt bei Besprechung des Vorfalls die grosse Bedeutung der Komposition wegen ihrer Originalität sowie des Gehaltsreichtums der Musik hervor und rühmt ihre meisterhafte Instrumentation.

Meiningen. In dem künstlerischen Nachlass von Wilhelm Berger befinden sich u. a. eine Bläser-Serenade und ein grösseres Chorwerk für gemischten Chor und Orchester „Sonnenhymnus", von denen der Verlag von F. E. C. Leuckart (Leipzig) letztere zuerst veröffentlichen wird.

München. Der Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins hat den Ausschluss Dr. Edgar Istels aus dem Verein auf gerichtlichem Wege nicht durchsetzen können. Das Oberlandesgericht in Weimar hat die Berufung des Vorstandes gegen das Urteil des Landgerichts in Jena verworfen.

Nürnberg. Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen hielt seine Hauptversammlung in Nürnberg ab. Die Vorsitzende des Verbandes Frau Margarete Strauss (Magdeburg) gab den Jahresbericht von 1911, dem sie als Motto das Wort Richard Wagners: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe" und Bismarcks Ausspruch: „Der Gedanke, für Musik Geld zu zahlen, ist mir

widerwärtig; Musik müsste frei geschenkt werden wie die Liebe" voranstellte. Die weite Entfaltung und beglückende Entwicklung der Verbandsarbeit liege wohl darin begründet, dass sie dem wahrsten Wesen der Frau entspricht, der Frau, deren „offene und unbedingte Aufnahmefähigkeit für die Kunst" der Meister dankbar anerkannte und deren höchste Aufgaben im Bereiche der werktätigen Liebe liegen. Am 1. Januar 1911 umschloss der Verband 28 Ortsgruppen, am 1. Januar 1912 war diese Zahl auf 40 angewachsen. An die Stipendien-Stiftung konnten im Jahre 1911 39569,68 M. abgeliefert werden. Zu dem jetzt 420237 M. betragenden Gesamtvermögen der Stiftung hat der Frauenverband seit seiner Gründung 1909 bis 1911 im ganzen 77582,80 M. beigesteuert. Im Jahre 1911 sind 24079 M. für Stipendien an 319 Personen verwendet worden. Bisher kamen 2792 Personen in den Genuss der Stipendien, für die 184977 M. ausgegeben wurden. Hervorzuheben ist noch, dass im letzten Jahre 88% aller Festspielbesucher Deutsche waren, ein Anteil, der sich für dieses Jahr auf 91% steigert. An Vertragsstrafen für widerrechtlich verkaufte Karten flossen 840 M. der Stipendien-Stiftung zu. Von den zur Beratung vorgelegten Anträgen war der wichtigste der Antrag des Hauptvorstandes: den Verband 1913 nicht aufzulösen, sondern seine Aufgaben und Ziele noch weiter auszubauen. Begründet wurde der Antrag durch die Tatsache, dass das Vermögen der Stipendien-Stiftung trotz aller hocherfreulichen Steigerung 1913 noch nicht auf eine Million Mark gebracht sein wird. Der Antrag wurde mit 11 gegen 4 Stimmen angenommen. Auch die Protektorin des Verbandes, die deutsche Kronprinzessin, liess mitteilen, dass sie dem Fortbestehen des Verbandes durchaus sympathisch gegenüberstehe. Der gesamte Hauptvorstand wurde mit allen Stimmen wiedergewählt.

Stuttgart. Die Uraufführung der „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauss am Stuttgarter Hoftheater ist auf den 25. Oktober, die ersten Wiederholungen sind für den 26. und 27. Oktober angesetzt. Schon jetzt können Karten bestellt werden: ein Platz für das Parkett oder für den ersten Rang kostet an den drei Abenden 50 M.

Weimar. Im Weimarer Hoftheater wird am 1. Juni ein Studentenkonzert der akademischen Sängerschaften Paulus-Leipzig, Paulus-Jena, Fridericiana-Halle und Barden-Prag stattfinden. Über 300 Studenten werden als Sänger beteiligt sein. Es wirken mit: die Kammersänger Strathmann und Zeller vom Weimarer Hoftheater und die Herzogliche Hofkapelle. Ausser a cappella-Chören stehen auf dem Programm: „Akademische Festouvertüre" von Brahms, „Deutscher Heerbann" von Woyrsch, „Normannenzug" von Bruch und „Heldenrast" von Hegar. Dirigenten sind: Musikdirektor Josef Thienel (Erfurt) und Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes (Leipzig).

Wien. Am 15. Mai fand im Hofoperntheater die hiesige Erstaufführung von Siegfried Wagners „Banadietrich" statt und zwar mit grossem äusseren Erfolg. Am besten gefiel der zweite Akt, während welchem auch auf offener Szene applaudiert wurde. Nach dem ersten Akt etwas Opposition, die aber bald verstummte. Wagner wurde mit den Hauptdarstellern wiederholt gerufen. Ausführlicheres in nächster Nummer. Th. H.

— Dem Königl. Rumän. Hofpianisten Moriz Rosenthal wurde vom Kaiser von Österreich der Titel eines k. u. k. Kammervirtuosen verliehen.

Zürich. Die neue „Sinfonie" von Hans Huber, welche in Zürich und Basel bereits erfolgreich zur Aufführung gelangte, ist im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen und wird ihre erste deutsche Aufführung in den Gürzenich-Konzerten in Köln (F. Steinbach) erleben.

Neue Lieder

Gustav von Bezold hat im Wunderhorn-Verlag (München) sechs Hefte Lieder erscheinen lassen, die ein recht erfreuliches Zeichen eines jungen Talentes darstellen und die Beachtung der Sänger verdienen. Sie enthalten viel gute Musik und entsprechen vor allem der Grundforderung, mit der man eigentlich zuerst an Liederkompositionen herantreten sollte: sie lassen sich singen. Auch der Klavierpart ist geschmackvoll ausgestaltet und trotz mancher Schwierigkeiten immer gut spielbar. Immerhin wird der Komponist gut tun, sich für die Zukunft einige Eigenheiten abzugewöhnen, von denen eine

seinen Gesängen direkt schadet: Er reisst sehr oft durch Pausen, der melodischen Kongruenz der Phrasenteile zu liebe, den Text dergestalt auseinander, dass die Logik darunter leitet. So deklamiert er z. B. folgendermassen: „Doch über der Erde 𝄾 𝄾 still harrendem Antlitz, 𝄾 𝄽 𝄾 𝄾 der herbstlichen Wälder 𝄽 𝄾 braunwogender Flur“ usw. Durch die beiden, übrigens sehr breiten, Achtelpausen der ersten Zeile enthält das Wort „Erde“ für den Hörer den Charakter eines Datives, die Vermutung wird erst durch das Folgende korrigiert. Solcher Beispiele liesse sich eine ganze Reihe anführen. Diese Gepflogenheit, die Enden der Verszeile durch eine Cäsur zum Ausdruck zu bringen, erscheint um so verwunderlicher, als im übrigen das, was wir Rich. Wagner und speziell im Liede Hugo Wolf in Hinsicht auf die Deklamation des Wortes verdanken, durchaus berücksichtigt ist. Eine andere Eigenheit, die genau das Gegenteil von dem erreicht, was sie bezweckt, ist die völlig überflüssige Auflösung jedes Versetzungszeichens in den Folgetakten. Man wird ganz verwirrt von der Unmenge der, ausserdem noch in Klammern gesetzten, Quadrate. Demselben Grundsatze peinlichster Genauigkeit in der schriftlichen Darstellung entspricht die Unsumme der Vortragsbezeichnungen. So muss der Klavierspieler z. B. einmal in 7 Takten folgende Anweisungen entgegennehmen: „Immer mit grossem Ausdruck, molto ritard. e dim., langsam zur Bewegung zurück, mf. (weich), mit Grösse und Freiheit (unter Hervorhebung der Melodie), Melodie ruhig hervorgehoben, sehr ausdrucksvoll, rit.“ Für 7 Takte gewiss reichlich genug, wenn man bedenkt, dass ausserdem noch die üblichen abgekürzten Zeichen der Dynamik und des Tempos zu beachten sind. Aber das sind Schrullen, die das Gesamturteil nicht ändern.

Die 17 Gesänge für eine Singstimme und Klavier von Richard Metzdorff (Verlag A. Stahl-Berlin) verlegen fast ausnahmslos den Schwerpunkt ins Klavier und zeigen hier eine stupende Häufung von Schwierigkeiten, dass kein Mensch auf den Gedanken kommen würde, beim Vortrage des Instrumentalteiles noch so etwas wie eine fehlende Singstimme nebenbei zu vermuten, um so weniger, als in der Regel Sturm und Wetter, tiefste Leidenschaftlichkeit und innere Zerrissenheit Gegenstand der Klavieruntermalung sind. Mehrfach reichen die beiden üblichen Systeme zur Notierung der Begleitung nicht aus und erfordern ein drittes. Ähnlich steht es um die Singstimme. Auch hier findet selbst ein sattelfester Sänger Aufgaben, die sich nicht so nebenher erledigen lassen, weder rhythmisch, noch melodisch, ganz abgesehen von dem grossen Stimmumfang, den sie beanspruchen. Überall also und in jeder Hinsicht ein Anspannen der Kräfte bis zum Äussersten und ein deutlich erkennbarer Wille zur Kunst. Äusserlich werden die zum grössten Teile balladesk behandelten Gesänge auch nicht ohne Wirkung bleiben, innerlich jedoch vermögen sie nicht in dem Masse zu erwärmen, wie dies nach flüchtigem Überlesen des Notenbildes der Fall zu sein scheint. Es fehlt bei aller blühenden Phantasie des Komponisten und bei allem Schwung, das Zwingende im Melos und in der Harmonik, das Überzeugende und Ergreifende. Effektvoll, das ist wohl der treffendste Begriff, mit dem sich diese Sachen in einem Worte charakterisieren lassen. Man bedauert es, bei so viel Können, wie aus jedem einzelnen Liede spricht und bei so ersichtlich starkem Wollen zu letzter künstlerischer Äusserung, doch ausser stande zu zein, den Sachen eine wärmere Empfehlung mit auf den Weg zu geben.

Theodor Streichers „Fünf Lieder“ (Breitkopf & Härtel) verraten wieder auf den ersten Blick ihre Herkunft. Zwar erreicht keins von ihnen die Höhe, auf der der grössere Teil seiner Wunderhorn-Lieder steht, aber in Klarheit der Zeichnung, in Knappheit und Beschränkung der Mittel weisen sie doch unverkennbar die Vorzüge der Streicherschen Faktur auf.

Drei Balladen von Christian Sinding (Sühne, Kirschenballade, Jung Diethelm) werden sich der Gunst der Sänger bald erfreuen, denn sie sind geschickt erfunden und meiden allen Schwulst und alle künstlich hineingetragenen harmonischen und rhythmischen Verrenkungen, ohne an das Banale zu streifen. Wer in seinem Darstellungsvermögen eines dramatischen Einschlages nicht entbehrt, dem werden diese Balladen immer einen starken Erfolg sichern.

Herber und eigenartiger gibt sich Jean Sibelius in seinen Acht Liedern op. 61. Die Klavierbegleitung deutet gewöhnlich mehr an, als sie wirklich zeichnet, oft umspielt sie die Singstimme nur ganz leise, scheinbar von aller Harmonie losgelöst, mit einer einzigen Figur, das gibt den Gesängen etwas ganz Reizvolles und Duftiges. Artur Liebscher

---

Neue Kompositionen

Amberg, J., op. 12. Fantasiestücke für Clarinette (oder Violine), Viola (oder Cello) und Piano. Wilh. Hansen, Kopenhagen

Das von geschmackvoller Erfindung und gediegenem Können in gleicher Weise Zeugnis ablegende Werk verwendet eine kammermusikalische Besetzung, wie sie nur selten von unseren Komponisten in Gebrauch gezogen wird. Mir fällt dabei ein für dieselben Instrumente geschriebenes und vielleicht allzu rasch vergessenes Trio von Reinecke ein. Eigentlich geht auch Amberg in seinen Fantasiestücken nirgendwo über die in der deutschen Romantik wurzelnde geistige Tonwelt dieses Altmeisters hinaus, und es fehlt ihm jeglicher moderner Zug. Dazu liegt ein eigentümlicher, zwar charakteristischer aber auf die Dauer vielleicht auch etwas monoton wirkender gedämpfter Farbenton über dem Ganzen, der dadurch noch mehr verdunkelt wird, dass der Komponist durchweg die tieferen Klanglagen des Klaviers bevorzugt. Der erste Satz (wohl der schwächste und weichlich konventionellste) trägt die Überschrift: „Dem Andenken Robert Schumanns gewidmet.“ Der Zweite „Der Tag bricht an“ ist stimmungsvoll und äusserlich wirksam gesteigert. Dem „Märchen“ fehlt ein rechter befriedigender Schluss, den der lebhaft dahinstürmende und „Zum Abschied“ betitelte Schlusssatz — der ein paar recht markante Motive verarbeitet — dem ganzen Werke gibt.

Agostini, Mezio, op. 17. Trio für Pianoforte Violine und Cello.
Terinello, Carlo, op. 7. Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Cello. Edition Schmidl & Co., Triest.

Ganz dem Boden der Neuzeit entwachsen und mit grosser kompositorischer Gewandheit gesetzt sind die beiden hier genannten italienischen Kammermusikwerke. In der Melodik und prickelnden Rhythmik namentlich der Scherzi verleugnet sich nirgends das eigentlich romanische Element, während für harmonische Bildungen (besonders bei Terinello) des öfteren auch die bei unseren Jüngsten beliebt gewordene Ganzton-Tonleiter mit heran gezogen wird. Zwar durchweg dem kammermusikalischen Stil sich anpassend, entgehen beide Komponisten dennoch nicht immer dem vielfach gerügten Fehler der Moderne, dieser einzig auf Intimität der Wirkung abzielenden Kunst sinnlich überreizte, rein orchestrale Klangeffekte abnötigen zu wollen, ein Beginnen, dem meistens in dem beim Hörer erweckten Gefühl der Ernüchterung und des Missbehagens über das vorspiegeln falscher Tatsachen die Strafe auf dem Fusse folgt. (S. Andante-Satz des Trios.) Beide Werke sind 4sätzig — doch wenn man beim Quintett den langsamen Satz mit seinem äusserst geschickt hineingebauten tarantellenartig geformten Vivace für zwei rechnet — im grossen Ganzen der klassischen Sonatenform nachgebildet und verdienen wegen ihrer temperamentvollen, bodenständigen und oft zu bedeutender Kraft des Ausdrucks sich erhebenden Musik jedenfalls auch die volle Beachtung unserer deutschen Interessentenkreise. Karl Thiessen

---

Neue Klaviermusik

Aus verklungenen Märchen: No. 1. Vor des Prinzen Tür. No. 2. Vom Schneider und dem Bär, Tausendschön im Rosengarten. No. 4. Aus Liliput und Sechs kleine Fantasien: Liebesgeständnis, An einen Kolibri, Sommerlied, Durch die Felder, Bluette, Elfenreigen von Edgar Thorn, Pseudonym für Edward Mac Dowell. (Arthur P. Schmidt, Leipzig).

Dieser mit Recht vielfach als amerikanischer Grieg bezeichnete phantasievolle Klavierpoet stellt sich ebenbürtig neben unsere besten Deutschen und man kann sogar sagen internationalen „Erzähler am Klavier“. Ja an modernem Farbenglanz der Harmonik und vor allen Dingen an Delikatesse des dem innersten Wesen des Instruments mit subtilem Verständnis abgelauschten, niemals schwülstig und überladen, aber dabei doch stets satt und voll klingenden Klaviersatzes übertrifft er wohl die meisten. Was Wunder, dass er bei solchen immerhin seltenen Qualitäten unter den Fachleuten längst einen ansehnlichen und durch die nachdrückliche Propaganda von Virtuosinnen wie Teresa Carenna neuerdings noch stetig wachsenden Verehrerkreis gefunden hat. Aber der Laie kennt ihn viel zu wenig, und da dürften die hier angezeigten, durchweg entzückenden und jedem technisch anständig gebildeten (nicht etwa nur an Excepten aus der heutigen Operettenmusik grossgewachsenen) Pianisten ohne weiteres zugängigen „Charakter-

stückchen“ auch vielleicht ihr Teil dazu beitragen, seinen Namen als den eines exquisiten, wirklich aristokratischen und mit persönlicher Note begabten Miniaturisten am Klavier in immer weitere Kreise zu verbreiten. Hausmusik im besten Sinne des Wortes schreibt auch der in den letzten Jahren gerade auf dem Gebiete klavieristischer Kleinkunst anhaltend tätige und fruchtbare norddeutsche Komponist Ernst Baeker. Mit seinem op. 33, Frohe Jugend betitelt, insgesamt zehn kleinen Klavierstücken in zwei Heften (P. Pabst, Leipzig), wendet er sich in bezug auf die technischen Anforderungen jedoch mehr an jüngere Spieler, obgleich natürlich eine gewisse geistige Reife und vor allen Dingen einige poetische Anschauungskraft solchen Titelüberschriften der Stücke wie „Im Kahn“, „Ein Ritt auf dem Steckenpferd“, „Beim alten Schäfer“, „Die Wache zieht auf“ gegenüber bei den exekutierenden Discipulis schon vorausgesetzt wird. Auch bei Baeker ist der Klaviersatz musterhaft, voll Feinheit, Sauberkeit und von köstlicher krystallener Klarheit. Dagegen bieten Richard Wintzers Zwei kleine Präludien und Fugen mit Benutzung der Kinderlieder: „Ein Männlein steht im Walde“ und „Wer ist in unserm Hühnerhaus“ (als op. 22 ebendort erschienen) eine ziemlich inspirationslose und die melodische Anmut der beiden Lieder in dem öden Gespinnst kontrapunktischer Arbeit völlig erstickende Musik dar. Ihr Wert kann daher lediglich in Übungszwecken beruhen. Förderung der technischen Ausbildung haben auch die von dem bekannten Dresdener Hochschulprofessor und selbst fruchtbaren Klavierkomponisten Karl Heinrich Döring herausgegebenen zwei Hefte Klavieretüden von Friedrich Burgmüller zunächst im Auge. Op. 108 enthält 12 melodische und op. 109 18 charakteristische Etüden, die im Verlag von E. Hoffmann-Dresden erschienen sind. Burgmüller gehört zu der Klasse: Herz, Hünten, Czerny, Charles Mayer und ähnlicher Etüdenmeister, manchmal erinnert er mich auch an den Franzosen Haberbier, dessen Etudes-Poésies aber schwerer und auch harmonisch entschieden interessanter sind. Nach dem Gesagten braucht nicht erst hinzugefügt zu werden, dass die Sachen, wenn sie auch nirgends in die Tiefe steigen, doch als von einem tüchtigen Praktiker geschrieben, sehr nutzbringend und unterhaltend zu üben sind. Wer in Rudolph Frinels Klaviersuite op. 57 (Arthur P. Schmidt) — vielleicht durch den vom Komponisten gewählten etwas absonderlichen Titel „California“ verleitet — exotische Musik zu finden erwarten sollte, der dürfte sich arg enttäuscht finden. Was davon „californisch“ sein soll, ist mir ein Rätsel geblieben. Ebenso gut hätte auch irgend eine andere Ortsbestimmung darauf stehen können, die zu dieser ziemlich physiognomielosen Musik in keinem grösseren Widerspruch gestanden hätte. Titel sollten keine blosse Etikette oder gar Lockspeise für den Käufer sein. Das sind sie nicht, wenn sich — wie z B. in Bizets Suite Arlésienne oder Berlioz' Carneval romain — auch wirklich national gefärbte Musik dahinter versteckt. Dies nur nebenbei. Im übrigen haben wir es hier mit sehr routiniert entworfener und klangvoll gesetzter, nur manchmal, wie in den „Orange-Blüten“, einen kurzen Gedanken allzu breit tretender Salonmusik besserer Art (etwa in dem Genre Benjamin Godards) zu tun. Zu No. 5 hat Rubinsteins bekannte Fdur-Melodie Pate gestanden.

Karl Thiessen

Neue Chöre

Sittard, Alfred. Der erste Psalm, für 4 bis 8 stimmigen Chor. Otto Junne, Leipzig 1911.

In diesem Werke ist die kontrapunktische Kunst mit der Schönheit des Klanges ebenbürtig vereint. Dass der in Dresden an der Kreuzkirche wirkende junge Komponist bisher nur wenig eigene Werke der Öffentlichkeit zuführte, ist ein Beweis strenger Selbstkritik und Gewissenhaftigkeit. Vermutlich hat auch dies, nicht nur in der geschickten Arbeit, sondern auch in der Ästhetik des Klanges gipfelnde Werk erst den Prozess innerer Abklärung durchgemacht, bevor es veröffentlicht wurde; denn der Komponist erscheint hier als ausgereifter, über das gesamte Rüstzeug des reinen Satzes gebietender Künstler. Absolut klangschön ist der Beginn „Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen“, ein homophoner Satz, dem doch eine gewisse, sich auf die Polyphonie stützende Führung der Stimmen eigen ist. Als wichtiger Gegensatz erscheint nun bei den Worten „Der ist wie ein Baum gepflanzt an den Wasserbächen“ ein wohlberechtigtes Fugato. Von Bedeutung ist die choristische Steigerung in zwei Chören achtstimmig „Aber so sind die Gottlosen nicht“, und dieser Satz erscheint nicht etwa aus äusserem Anlass, sondern entwickelt sich naturgemäss aus dem Voraufgegangenen. Die vierstimmig durchgeführte Fuge „Denn der Herr kennt den Weg der Gerechten“, wie der sechsstimmige Schluss sind weiter als durchaus künstlerisch ernst zu bezeichnen. Das nicht geringe Schwierigkeiten bietende Werk ist dem in der Musikwelt Hamburgs angesehenen H. von Ohlendorff gewidmet.

Prof. Emil Krause

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 25. Mai Nachmittag 1/2 2 Uhr

Zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Königs von Sachsen, Roderich von Mojsisovics: Romantische Fantasie für Orgel. Moritz Hauptmann: „Salvum fac regem.“ Johann Sebastian Bach: I. Teil aus der doppelchörigen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied.“ Franz Mayerhoff: „Komm heiliger Geist“ für Solo, Chor, Orchester und Orgel.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Sollen Lehrer Chorleiter sein?

Von August Richard

Die Frage, ob es zweckmässig und wünschenswert ist, dass Lehrer gleichsam im Nebenamt auch Chorleiter sind, hat mich selbst schon oft lebhaft beschäftigt und mit Interesse las ich deshalb vor einiger Zeit einen dieses Tema behandelnden Aufsatz des Kapellmeisters Robert Hernried in Wien unter den „Mitteilungen des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter“ in der Neuen Zeitschrift für Musik, mit nicht geringem Interesse, aber auch kürzlich die Entgegnung eines leider anonymen Verfassers in der deutschen Sängerzeitung „Die Tonkunst.“ Beide Verfasser haben gewiss, ein jeder von seinem Standpunkt aus betrachtet, in mancher Hinsicht Recht, in manch anderer Hinsicht Unrecht, auf den eigentlich aber wichtigsten Punkt sind beide meines Erachtens nicht gekommen.

Zweifellos hebt der unbekannte Verfasser in der „Tonkunst“ mit wohlberechtigten Gründen die grossen Verdienste hervor, die sich der Lehrerstand schon seit vielen Jahrzehnten um die Musikpflege besonders auf dem Lande und in den kleineren Städten erworben hat. Sicher ist auf dem Lande der Lehrer die einzig richtige, meist auch die einzig mögliche Persönlichkeit für das in musikalischer wie finanzieller Hinsicht gleich undankbare Amt des Chorleiters. In kleineren Städten wird ja zumeist der Stadtkantor gleichzeitig auch Chorleiter sein und vermöge seiner auf dem Lehrerseminar mit mehr oder weniger Erfolg betriebenen musikalischen Studien nicht allzu hohen Anforderungen wohl genügen können. Ob aber wirklich, wie der ungenannte Verfasser meint, der ein- oder mehrjährige Besuch eines Musikinstitutes einen auf dem Seminar vorgebildeten Kantor auch zu der weitaus schwierigeren und komplizierteren Aufgabe befähigen wird „ein Oratorium sehr wohl zur Aufführung zu bringen,“ möchte ich denn doch etwas in Zweifel ziehen. Vollständig widersprechen muss ich aber seiner Behauptung, dass bei den Aufführungen unserer Chorvereine, gemeint sind ja wohl zumeist unsere Männergesangvereine, „fast ausnahmslos künstlerisches“ geleistet wird. Wer die häufig recht fragwürdigen Programme solcher Veranstaltungen mit üblen „Liedertafelei“-Chören, mit ein oder gar noch mehreren Solisten verfolgt, wer die höchst bedenklichen Nebenerscheinungen solcher „künstlerischer“ Darbietungen in wenig günstigen Sälen, gemischt mit dem lieblichen Duft von Bier und Tabak, oder gar in Wirtschaftsgärten mit feenhafter Beleuchtung und Rutschbahn kennt — in unseren Männergesangszeitungen kann man leider nur zu häufig dergleichen lesen — der wird wohl meiner Ansicht beipflichten müssen, dass dabei von „Kunst“ keine Rede sein kann. Indessen wäre es verkehrt und falsch, hierfür dem Dirigenten, dem Lehrer oder Kantor die Schuld

zuzuschieben, die einzig und allein gewisse Auswüchse in dem heutigen Männerchorwesen trifft, auf die ich vielleicht zu anderer Zeit, bei anderer Gelegenheit einmal näher eingehen werde.

Dagegen muss man wohl Kapellmeister Hernried zustimmen, wenn er in beredten Worten die scharfe Konkurrenz beklagt, die dem Berufsmusiker durch den Lehrer als Chorleiter entsteht, und aus meiner eigenen Erfahrung kann ich seine Behauptung bestätigen, dass man nicht selten Lehrer als Dirigenten an nicht eben kleinen und an sich ganz leistungsfähigen Männergesangvereinen trifft, die auch nicht einmal eine ungefähre Ahnung vom Dirigieren besitzen. Ob aber diesem Missstand durch Erweiterung der musikalischen Ausbildung auf den Seminaren „durch staatliche Befähigungsnachweise, Diplome, Normalverträge und Mindestgagen" abgeholfen werden kann, wie es Hernried fordert, wage ich einstweilen noch zu bezweifeln.

Und damit komme ich nun zum wichtigsten, das einmal auszusprechen mir am Herzen liegt.

Meiner Ansicht nach handelt es sich in der vorliegenden strittigen Angelegenheit eigentlich viel weniger darum, ob Lehrer Chorleiter sein dürfen oder nicht, als vielmehr um die weit wichtigere und geradezu grundlegende Frage, welche allgemeine Vorbedingungen, welche musikalische Veranlagung und Erziehung überhaupt notwendig ist, um den an einen Dirigenten zu stellenden künstlerischen Anforderungen gewachsen zu sein. Weite Kreise des grossen Publikums und selbst sonst ganz musikverständige Leute haben gar oft von eben diesen Vorbedingungen gar keinen richtigen Begriff, noch viel weniger von der Art, von dem Wesen des Dirigierens. Sie meinen, wenn jemand Noten lesen und richtig dazu Takt schlagen kann, dann sei er Dirigent. So einfach ist die Sache denn doch nicht. Diesem alten Aberglauben gegenüber muss einmal entschieden festgestellt werden: dirigieren ist eine Kunst, und zwar eine Kunst, die eine ausgesprochen natürliche angeborene Veranlagung zur unbedingten Grundlage haben muss, die, wie jede andere Kunst auch, zuerst theoretisch erlernt, dann im Lauf jahrelanger praktischer Erfahrung erprobt und gefestigt werden muss.

Nur unter diesen Voraussetzungen ist es möglich sich jene grundlegende, im besten Sinne des Wortes handwerksmässige Technik anzueignen, die für jeden wirklichen Dirigenten eine unerlässliche Bedingung ist. Wer hätte, um nur ein Beispiel anzuführen, noch nicht die Erfahrung gemacht, dass ein Dirigent, der vielleicht eben einen Chor ganz ordentlich zur Wiedergabe gebracht hat, plötzlich vollständig versagt, wenn er dann eine Arie oder ein Konzertstück mit Orchester begleiten soll? Da fehlts eben dann an der Technik und damit zugleich am notwendigsten Handwerkszeug. Denn was nützen einem Dirigenten die besten Absichten, die schönsten Intentionen, das künstlerischste Verständnis und Empfinden, wenn er nicht das technische Können besitzt, dies der grossen Menge, dem Orchester, dem Chor, dem Publikum selbst mitzuteilen? Wie soll ohne dies technische Können der Dirigent in der Lage sein, seine Auffassung und seinen Willen hinsichtlich des Zeitmasses und seiner Veränderungen, hinsichtlich des Ausdrucks und dergleichen mehr den Ausführenden kund zu geben, sie zu leiten und zu beleben, sie in leidenschaftlich kühner Steigerung mit sich fortzureissen und zu höchster künstlerischer Höhe emporzuführen? Die geradezu suggestive Macht auf die Ausführenden und das Publikum auszuüben, auf der so eigentlich das Wesen des wirklich genialen Dirigenten beruht, auch sie ist in letzter Beziehung abhängig von der Technik.

Wie aber wird diese am besten erworben? Zweifellos am sichersten beim Theater, als Dirigent von Opern, zumal noch unter schwierigen äusseren Verhältnissen, mit wenigen Proben, schlecht geschultem Orchester, unsicheren oder gar unmusikalischen Anfängern auf der Bühne und dergleichen mehr. Wer in solchen Lagen Opernaufführungen durch alle Fährnisse und Klippen sicher zu steuern gelernt hat, der wird in technischer Hinsicht allen, auch den grössten und schwierigsten Aufgaben gewachsen sein. Der Orchesterdirigent und noch viel mehr der Chorleiter stehen deshalb naturgemäss an rein technischem Können meist hinter dem Theaterkapellmeister zurück; dies pflegt sich, wie schon vorhin gesagt, zumeist bei der Begleitung eines Instrumental- oder Vokalsolisten mit dem Orchester zu zeigen, wo ein unerfahrener, im Begleiten, im „Nachgeben und Mitgehen" ungewandter Dirigent nur zu oft in die Gefahr des „Umschmeissens" gerät. Einzig und allein eine jahrelange praktische Übung, ein eiserner Fleiss und als Grundlage eine ausgesprochene grosse Begabung zum Dirigenten können auch hier zur höchsten Vollendung führen.

Das Gesagte kurz zusammenfassend, muss man wohl zu dem Schluss kommen, dass für das Land der Lehrer, für kleinere Städte der Kantor die geignetsten Chorleiter sein werden, vorausgesetzt, dass sie in einsichtsvoller Erkenntnis und Würdigung der gegebenen Verhältnisse nicht über diese hinausstreben, sondern ihnen Rechnung tragend, sich keine allzu grosse, unmögliche und unerfüllbare Aufgaben stellen. Selbst in grösseren Städten stehen nicht immer und überall die Berufskapellmeister als Chor- und Orchesterleiter an der Spitze solcher Vereine. Gelegentlich findet man ehemalige Bühnen- oder Konzertsänger als Dirigenten von Chorvereinen; wenn sie dort ihre gesangstechnische Ausbildung — sofern sie überhaupt eine solche jemals besessen haben — zugunsten ihrer Sänger verwenden können, wird dies gewiss mit Freuden zu begrüssen sein. Als Leiter grosser Aufführungen mit Orchester werden sie — einige wenige Ausnahmen abgerechnet — ebenso wenig geeignet sein, wie Organisten oder Orchestermitglieder, die auch manchmal an solch verantwortungsreichen Stellen anzutreffen sind. Unter allen Umständen ist hier dem Berufskapellmeister unstreitig der Vorrang einzuräumen, wie dies auch Hernried mit vollem Recht fordert. Nicht ohne Grund hebt dagegen der Aufsatz in der „Tonkunst" hervor, dass selbst musikalisch ganz leistungsfähige Vereine allein meist nicht in der Lage sein werden, einem Kapellmeister hinreichende künstlerische Betätigung und genügende finanzielle Entschädigung bieten zu können, darum ist der Vorschlag nicht von der Hand zu weisen, der verschiedenen Vereinen in einer oder mehreren benachbarten Städten sich zum gemeinsamen Engagement eines Dirigenten zusammenzuschliessen rät, um diesem eine vollständige Grundlage zu künstlerischem Wirken und gutem Einkommen zu schaffen.

Mögen für heute diese kurzen Andeutungen genügen als Anregung, diese wichtige Frage weiter zu verfolgen und sie zu einem glücklichen, alle Teile möglichst befriedigenden Abschluss zu bringen.

Die nächste Nummer erscheint am 6. Juni; Inserate müssen bis spätestens Montag den 3. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester= und Chorleiter« ⟨E. V.⟩

79. Jahrgang Heft 23

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich=Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech=Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 6. Juni 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch= und Musikalienhandlungen des In= u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Graf Zichy und Robert Volkmann

In dem interessanten, von uns bereits öfter erwähnten Buche „Aus meinem Leben, Erinnerungen und Fragmente", dessen erster Band Ende 1911 bei der Deutschen Verlags-Anstalt (Stuttgart) erschienen ist, erzählt Géza Graf Zichy über seinen Verkehr mit Robert Volkmann:



Géza Graf Zichy

Mayrberger in Pressburg riet mir, ich möge bei Volkmann theoretischen Unterricht nehmen, und machte mich zugleich darauf aufmerksam, dass der alte Herr schwer nahbar sei.

Ich war auf alles gefasst. Als ich die drei Etagen zu seiner Wohnung hinaufstieg, fand ich einen alten Mann vor einer offenen Tür im Flur stehen. Er trug eine graue grobe Jacke und hatte einen Besen in der Hand. Ich fragte ihn nach der Wohnung Robert Volkmanns. Der alte Mann nahm den Besen in seine linke Hand und zeigte mit einem Finger seiner rechten auf sich selbst. — Ich war für einen Augenblick sehr verblüfft, fasste mich aber rasch, beugte mich zur Mistschaufel, ergriff dieselbe und sagte: „Mein Name ist Géza Zichy, vielleicht kann ich Ihnen beim Reinemachen behilflich sein?" Volkmann schob seine braune Pelzkappe auf das andere Ohr und blickte mich höchst verwundert an.

Als alles geordnet war, fragte ich ihn, ob er mich zu seinem Schüler annehmen wolle. „Ich gebe keine Klavierstunden und will über meine Zeit frei verfügen!" sagte er trocken. „Ich wünsche ja auch keine Klavierstunden, ich bitte Sie, mir theoretischen Unterricht zu erteilen." Volkmann lächelte hämisch. „Zu was braucht ein Graf theoretischen Unterricht?" Es war eine schwere Aufgabe, mit Volkmann zu verhandeln. Wohl zwei Stunden lang redete ich, bis er mir seinen Entschluss mit folgenden Worten mitteilte: „Nun gut, ich werde Ihnen manchmal, höchst selten, Unterricht erteilen, aber nur dann, wenn ich absolut nichts Gescheiteres zu tun habe. Sie werden dreimal an meine Tür klopfen. Wenn ich nicht sogleich aufschliesse, so ist es ein Zeichen, dass ich Sie nicht empfangen will — und dann gehen Sie nach Hause und rauchen eine Zigarre!" — „Einverstanden!" sagte ich und verliess den merkwürdigen Mann.

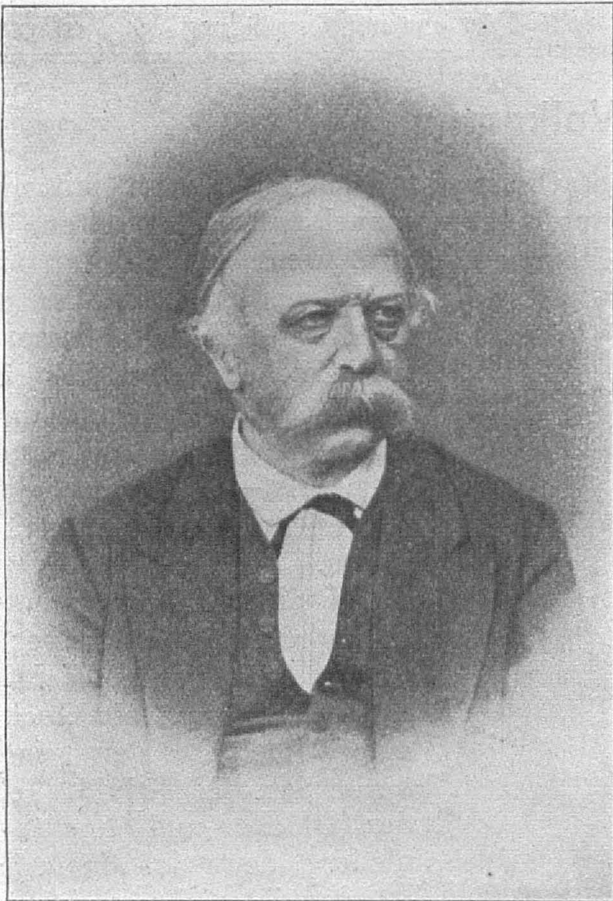
Drei Tage hintereinander klopfte ich je dreimal an seine Türe, sie wurde nicht aufgemacht. — Die Türe hatte auch ein Guckloch und eine Glocke. Den vierten Tag verlor ich die Geduld. Ich zog an der Glocke und hockte sogleich nieder, denn ich befürchtete, er würde mich nicht hereinlassen, wenn er durch das Guckloch meiner ansichtig würde. Volkmann sah durch das Guckloch, brummte einige Worte und öffnete die Tür. — Er musste lächeln, als er mich in dieser Stellung sah und liess mich eintreten. — Nun erst besah ich mir den merkwürdigen Mann. In einen grauen Schlafrock gekleidet, an den Füssen grosse Filzpantoffeln, auf dem Kopfe die Pelzmütze, machte er durchaus nicht den Eindruck eines bedeutenden Mannes. Der starke, graue Schnurrbart, der kräftige Nacken und die gedrungene Gestalt gaben ihm das Aussehen eines pensionierten Majors. Doch wenn man ihm in seine tiefen schwärmerischen Augen blickte, sah man Altäre erscheinen die den höchsten Idealen der Kunst geweiht waren.

Ich musste auf seinem schlechten Klavier einige Stücke vorspielen. Er hörte sinnend zu, dann sagte er mir: „Lernen, lernen! Wenn Sie Geduld und Fleiss haben, so

wird was Rechtes aus Ihnen. Sie werden aber wenig Geduld haben. Ich werde versuchen, Ihnen das Notwendigste beizubringen, damit Sie alles Notwendige allein zu erlernen imstande sein können."

Volkmann hat sich sehr mit mir geplagt. Von Natur aus wortkarg, beschränkte er sich darauf, mir Aufgaben zu stellen, die er dann korrigierte. Ich hing mit schwärmerischer Anhänglichkeit und Freundschaft an ihm, und es kränkte mich, dass er sich mir gegenüber so verschlossen benahm. Als ich einmal hierüber klagte, sagte er mir: „In meinem Alter schliesst man schwer neue Freundschaft. Sie sind mir sehr sympathisch, und das ist ja vorläufig genug." Und doch ward er mein Freund und hing mit rührender Zärtlichkeit an mir und meiner Familie.

Volkmanns finanzielle Verhältnisse waren zu jener Zeit sehr knapp, ja sogar ärmlich. Ich tat mein



Robert Volkmann

Möglichstes, um seine Lage zu verbessern. Man sprach von der Errichtung einer Musikakademie. Liszt sollte das Präsidium übernehmen. Ich bemühte mich schon von vornherein, um Volkmann eine Professorenstelle zu verschaffen, die er auch erhielt.



Parsifal für Bayreuth?

(In Sachen „R. Wagner-Stipendienstiftung")

III.

Zu H. W. Drabers (an dieser Stelle, No. 20 vom lfd. Jahrg., ergangener) Aufforderung: „alle diejenigen Komponisten, Kapellmeister, Opernsänger, Musiklehrer und Instrumentalkünstler, die seit 1907 um ein Bayreuth-Stipendium eingekommen sind, möchten der Redaktion d. Bl. möglichst bald mitteilen, ob ihr Gesuch positiv oder negativ beantwortet worden ist", — zu dieser öffentlichen Aufforderung wäre unbedingt hiermit doch anzumerken, dass „fair play" auf solchem Wege deshalb keinesfalls erreicht, geschweige denn anerkannt werden kann, weil dabei eine zuverlässig genaue Statistik und gerechte Übersicht schon von vornherein ausgeschlossen erscheint. Und es fehlte wirklich grade noch, dass wir auch auf diesem Gebiete wieder eine „Schillerstiftung" No. 2 erlebten!

Eine einzelne Zeitschrift, und wäre sie noch so angesehen und noch viel weiter verbreitet, als es ein Fachorgan naturgemäss doch nur sein kann, vermag ganz unmöglich überall hin zu dringen, in die Hände aller Interessenten dieses Falles zu gelangen, um eine wirklich erschöpfende Übersicht und das wahrheitgemässe Bild (oder Gegenbild) des Tatbestandes für ihren Leserkreis zu gewinnen. Der einzig gangbare Weg bliebe hier eine offizielle Anfrage bei der Hauptverwaltung besagter „Stiftung" selber (Rentier Friedr. von Schön-München, Kaiser Ludwigs-Platz 2) und ziffernmässiger Nachweis dieser berufenen Stelle vor der breiten Öffentlichkeit über die Anzahl der Bewilligungen gegenüber derjenigen der notgedrungenen Ablehnungen „während der letzten fünf Jahre", mit Ausweis jeweils über die beiderseits in Betracht kommenden Fächer oder Berufsarten.

Statt alles Geredes über diese Dinge: nachstehend nur einen kleinen, grundsätzlich (für die durchgängig wohl obwaltenden Gesichtspunkte und festgehaltenen Richtlinien) aber gewiss kennzeichnenden Ausschnitt zur Sache in Form einer aktenmässigen bezüglichen Statistik des „Anhalt. Landes-Vereins" der Bayreuther „Rich. Wagner-Stipendienstiftung", dessen Schriftführer zu sein ich derzeit die Ehre habe. Dieser Landesausschuss, der die Kreisstädte Ballenstedt, Bernburg, Coethen, Dessau, Rosslau, Zerbst in sich vereinigt und nach gedachter Richtung organisatorisch versorgt, hat seit 1907 dank den umsichtigen Massnahmen der genannten Zentralstelle zu München, an die auch er — wie alle andren — seine Eingaben zu richten hat, bis heute im ganzen 22 Stipendiaten nach Bayreuth entsenden dürfen, 3 Gesuche leider bisher abschlägig bescheiden bezw. für künftig noch zurückstellen müssen. Davon waren unter den

	Bewilligungen:	Ablehnungen:
Komponisten	—	—
Kapellmeister (auch Milit.-Obermusikmeister, Musik- oder Chordirektoren, Solo-Repetitoren der Oper) . . .	7	1
Inspizient oder Souffleur der Oper .	1	—
Opernsänger, gen. masc. oder fem. .	4	—
Musiklehrer, „ „ „ „ . .	4	—
Instrumentalkünstler	—	1
Musikschriftsteller	1	—
Oberlehrer bezw. Lehrer	1	1
Geistliche	—	—
Studenten, mus. oder phil.	2	—
musikverst. Wagner-Enthusiasten . .	2	—

Und ähnlich — mutatis mutandis — dürfte das Verhältnis denn auch bei den anderen Landes-Ausschüssen in den deutschen Bundesstaaten liegen, da ja überall die Richtschnur zur Handhabung hier klar vorgezeichnet erscheint. Man sieht also, wir brauchen uns mit unsren 18 Musikern gegen 4 „Laien" (wenn man so will) keineswegs zu verstecken und selbst auch dann mit unsren Ausweisen nicht wohl hinter dem Berge zu halten, falls man dem Trugschluss in den Darlegungen Drabers wirklich zu folgen geneigt sein sollte, als welcher zweifellos in seiner ganz einseitigen Betonung der Tonkunst und ausschliesslichen Bevorzugung des musikalischen Elementes für Ein-

sichtige liegt. Steht die Musik zunächst und scheinbar auch durchaus im Vordergrunde, weil zur Wiedergabe Wagnerscher Werke nun schon einmal Musiker in erster Linie die Ausführenden sind, so ist doch immer und immer wieder ausdrücklich hervorzuheben, dass der Name Bayreuth in allerester Linie wie im weitesten Sinne: Kultur, Gemüts- und Geisteswelt, Erziehung, Erhebung und Erbauung bedeutet, Wagner selbst zuerst dramatischer Dichter und an zweiter Stelle eigentlich erst Musiker war. (Vergl. auch „Ges. Schr.“ Bd. V,[1] S. 74 ff. und Bd. X,[1] S. 374).

Und das lässt uns zum Schlusse auch noch auf den Aufsatz zu sprechen kommen, der als II. unter der Überschrift „Parsifal für Bayreuth?“ hierselbst in der gleichen Nummer erschienen ist. August Püringers kräftigem Manneswort zu dieser Frage nachträglich noch ein herzhaft „Bravo!“ — aus ganzer Seele und von ganzem Verstande. Der Verfasser exemplifiziert, für uns beschämend genug, auf Puccini: „der Italiener kämpft um die Erhaltung des ‚Parsifal‘ für Bayreuth!“ Aber selbst auch Arnold Schönberg hatte, trotz abweichender Meinung in Sachen der „Evolution“, genau solche ernste Künstler-Verehrung wenigstens für das heilige Lebenstestament Wagners, den klar ausgesprochenen, ausserordentlichen letzten Willen eines überragenden Meisters, und erwies sogar der pietätvollen Treue der Erben und Wahrer des Erbes in diesem Sinne aufrichtig allen schuldigen Respekt! Und wahrlich, wenn es nur auch in dieser Welt immer mit rechten Dingen zuginge, wie es sollte, so hätten zumal Püringers flammende Worte und zündende Gedanken mit ihrem überzeugenden Hinweis auf die Affäre Angelo Neumann alsbald nicht nur in sämtlichen Fachblättern aus freien Stücken schon nachgedruckt werden, sondern auch in alle Zwischenkorrespondenzen Deutschlands (wo bleiben hier das Dürer-Blatt u. dgl.?) sofort übergehen müssen, um, planmässig über unsere Zeitungen und Zeitschriften hin allenthalben verbreitet, zu diesem 22. Mai schon (Wagners Geburtstag!) in jedes gebildeten Deutschen Händen bezw. allseitig gelesen und umfassend als Gewissensfrage unsres nationalen Ehrgefühls wie der Höhe unseres Kulturstandes auch erwogen zu sein. Einen „Nationaldank“ an R. Wagner galt es für die Säkularfeier (Mai 1913) doch, nach den seinerzeitigen, begeisterten Aufrufen; man bedenke dies ernstlich und denke dabei endlich auch einmal an das ergreifende „entworfen im Vertrauen auf den deutschen Geist“ der „Nibelungenring“-Partitur, sowie an des Genius hohes, verpflichtendes Geschenk für uns in seinem Bayreuth, kurz: an den „Parsifal“ als das zu wahrende Palladium eines einzigartigen Idealstiles und einen Hort deutsch-idealistischer Kultur wider Amerikanismus oder Merkantilismus der Kunst in jeder Form. Ach, hätten wir doch in Deutschland schon die Schweizer Einrichtung des Volksvotums, nachdem die 50jährige Schutzfrist geistigen Eigentums von unserem Reichstag schon wieder grausam verpasst worden ist! . . . Und warum hat das „Volk der Dichter und Denker“ Millionen zur Verfügung für die genialen Ingenieure, die uns das Flugschiff gebracht und das reale Fliegen bezw. Überflügeln gelehrt haben, aber nicht einmal eine bisher noch übrig für das Werk jenes Genius, welcher der deutschen Seele (nicht nur mit seiner Dichtung „Wieland der Schmied!“) längst Geistesflügel verlieh, um sich zu erheben? Warum, im schweren Konkurrenzkampfe der Völker, sorgen wir nur immer dafür, dass unsere Rüstung auch fertig und unsere Armee vollauf gewappnet sei, statt auch einmal danach zu trachten, gegenüber dem Andrange des ausländischen Fremden geistig, mit dem eigensten Rüstzeug unsrer Kultur, durchaus sieghaft überlegen „auf der Höhe“ zu sein?!

Prof. Dr. Arthur Seidl

Zu dem Artikel von H. W. Draber die Bayreuther Stipendien-Stiftung betreffend, möchte ich bemerken, dass meine beiden Gesuche 1908 (Parsifal) und in diesem Jahre (Nibelungenring) zustimmend beschieden wurden. Ich habe meine Bewerbungen in beiden Fällen an die Verwaltung adressiert, also irgend welche persönliche Fürsprache nicht nachgesucht. Ich habe den Bedingungen entsprochen, indem ich Beläge dafür beigebracht habe, dass ich an der Kgl. Hochschule bezw. Meisterschule (Gernsheim) studierte und Mitglied des Musikhistorischen Seminars der Universität Berlin bin, mir ausserdem bestätigen liess, dass ich aus eigenen Mitteln die Festspiele nicht besuchen könnte. Auch von meinen Studiengenossen erhielten viele die nachgesuchten Stipendien. Soweit mir bekannt ist, sind also die Feststellungen Drabers im allgemeinen nicht zutreffend. K. Schurzmann



Die deutsche Musiksammlung

Zu der bereits mehrfach erwähnten Vereinigung der Deutschen Musiksammlung mit der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin schreibt die Generalverwaltung der genannten Bibliothek an die Schriftleitung von „Musikhandel und Musikpflege“ (Leipzig):

Den Verein der Deutschen Musikalienhändler (Leipzig), beehre ich mich davon in Kenntnis zu setzen, dass durch den neuen Staatshaushaltsetat die „Deutsche Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek“ mit der alten „Musiksammlung der Königlichen Bibliothek“ zu einer grossen Musikabteilung zwar vereinigt worden ist, jedoch als Stiftung der Herren Musikverleger nach wie vor ihren Namen, ihre besondere Aufstellung und ihre besondere Verwaltung unter dem bisherigen Vorsteher behält. In die jetzt von der Deutschen Musiksammlung eingenommenen Räume in dem neuen Bibliotheksgebäude werden allmählich auch die Bestände der alten an Handschriften und alten Drucken besonders reichhaltigen Musiksammlung der Königlichen Bibliothek übergeführt und in die Kataloge der Deutschen Musiksammlung aufgenommen. In einem gemeinsamen Lesesale werden den Benutzern die reichen Schätze der beiden sich gegenseitig ergänzenden Sammlungen zugänglich sein. Bisher mussten die Forscher und Musiker nach einem Werk hier an zwei verschiedenen räumlich getrennten Stellen suchen; diesem grossen Übelstande wird nun abgeholfen. Erst dadurch, dass beide Sammlungen — ohne ihre Eigenart zu verlieren — zusammengelegt werden, wird jene ideale Musikbibliothek geschaffen, welche Herrn Geheimen Hofrat Dr. von Hase vorgeschwebt hat, als er am 1. Januar 1904 namens der Firma Breitkopf & Härtel die Anregung zur Gründung einer Reichsmusikbibliothek gab.

Indem ich die Mitglieder des Vereins der Deutschen Musikalienhändler um die dringend nötige weitere Unterstützung der Deutschen Musiksammlung zu bitten mich beehre, verbleibe ich mit vorzüglichster Hochachtung ganz ergebenst

Harnack, General-Direktor



Die musikpädagogische Ausstellung in Leipzig

Von Dr. Max Unger

Welche Vorschläge zur Eindämmung der Gassenmusik — oder, vielleicht schärfer gefasst, der Schundmusik man immer gemacht hat: eine Besserung wird einzig und allein die Hebung des musikalischen Geschmacks, also die Erziehung, herbeiführen können. Der Verleger wie meist auch der Komponist solcher Musik ist lediglich Geschäftsmann. Beide zur Umkehr von ihrem einträglichen Geschäft bewegen zu wollen, hiesse natür-

lich Wasser durch ein Sieb giessen. Und ein neues Gesetz dagegen anzustreben, wäre ebenso aussichtslos als unberechtigt; denn musikalische Werke können, da ihnen jener gewisse Wirklichkeitsinhalt fehlt, den die Erzeugnisse der dichtenden, bildenden und darstellenden Künste besitzen, wohl seicht, oberflächlich, nichtssagend oder gemein klingen, nie aber unsittlich oder im eigentlichsten Sinne des Wortes anstössig. Nur aber was gegen die Moral verstösst, nicht gegen das ethische Empfinden, kann durch gesetzliche Vorschriften verboten werden. Bleibt also nur noch, den Abnehmer von Musikwerken zu erziehen — wobei der „Abnehmer" im weitesten Sinne zu verstehen ist: Also nicht nur als Käufer musikalischer Literatur, sondern vor allem auch als Hörer.

Es mag manchen im ersten Augenblick leicht dünken, ein Urteil über den ethischen Wert von musikalischen Werken abzugeben. Das trifft für einen grossen Teil von Kompositionen gewiss zu. Denn darin wenigstens ist sich die Gesamtheit der Freunde echter Kunst einig, dass es musikalische Erzeugnisse gibt, die minderwertig auszusprechen sind. Dass indess auch eine Scheinkunst besteht, die, wie vornehm und gelehrt sie sich auch manchmal geberdet, ebenso minderwertig wie jene ist, erscheint mir als ebenso sicher. Nur gibt sie sich in bestimmter Weise unehrlicher als jene; denn die Schundmusik will schon mit ihren auffälligen Titelblättern und ihren meist elenden Texten nicht mehr sein als eine feile Dirne. Dass es sich bei der Scheinkunst indes anders verhält, weiss jeder, der ihr unwahres Gebahren nachzufühlen vermag.

Wie schwer es ist, über Kompositionen ein Werturteil zu fällen, zeigt sich aus den gegenteiligen Ansichten, die man manchmal schon über Werke hat, deren Wert oder Unwert unbedingt fest zu stehen scheint. Noch gibt es eben keinen Gradmesser für ästhetische Werte und es wird wohl nie einen geben. Gerade aber die Unterrichtsmusik kann so schwer nach ihrem Gehalt bewertet werden, da sie meist nach Grundsätzen verfasst sein muss, die denen der Schundmusik so verzweifelt ähnlich sind: Sie müssen melodisch, rhytmisch und harmonisch einfach gebaut sein und so ins Ohr fallen. Um das Gute vom Bösen reinlich zu scheiden, muss also ein ethischer Gradmesser angesetzt werden. Es ist nun unter solch schwierigen Verhältnissen nicht möglich, über alle Kompositionen ein einheitliches Werturteil zu erzielen, aber im allgemeinen wird der Schundmusik das Mal auf die Stirn gebrannt sein.

Die Leipziger musikpädagogische Ausstellung, die durch die Bemühungen des Leipziger Verlegers Fritz Schuberth, zustande gekommen ist, ist nicht bloss als erster Versuch eines einmütigen Vorgehens von Verlegern guter Unterrichts- und Hausmusik gegen alle musikliterarische Minderwertigkeit anzusehen, sondern auch als erster Versuch, Fühlung mit den Unterrichtskreisen zu erlangen: Wie ja bereits in der letzten Nummer dieser Zeitschrift mitgeteilt wurde, haben sich verschiedene Leipziger Musiklehrervereine zusammengetan, um an zu bestimmenden Tagen die im Saale ausgestellten und von ihnen gut befundenen Stücke zum öffentlichen Vortrag zu bringen. So ist man in eigenartiger Weise den Bestrebungen von Verlegern wie D. Rahter und F. E. C. Leuckart gefolgt, die die „Musikalische Kunstausstellung" aufgebracht haben. Und dieses gemeinsame Vorgehen von Musikalienverlegern und Musiklehrern ist als neue Wehr und Waffen gegen den immer mehr überhandnehmenden musikalischen Bodensatz nur freudigst zu begrüssen.

Ein buntes Bild ist es, das sich dem Besucher beim Eintritt in die Ausstellung entrollt. Bunt schon wegen der fast jedem Verlag eigentümlichen Eigenart der äusseren Ausstattung der Werke, bunt auch schon wegen der verschiedenen Richtungen, nach denen hin sich die einzelnen Verleger betätigen. Näheres über die ausgestellten Unterrichtswerke werde ich in diesem Hefte an anderer Stelle berichten. Hier soll nur erwähnt werden, dass ausser der selbstverständlichen Fülle guter Unterrichtsmusik vorzugsweise für das Klavier und für die Violine, aber auch für andere Instrumente und für den Gesang auch eine reiche Auswahl Musikbücher theoretischen, geschichtlichen und ästhetischen Inhalts sowie Zeitschriften und Anschauungsstoff verschiedenster Art (Tafeln zum Notenlernen, plastische Darstellungen der Stimmbildungsorgane usw.), endlich auch Autographen und Bilder berühmter Musiker ausliegen. In all dem wieder eine höhere Ordnung suchen zu wollen, wäre ebenso absurd wie unerwünscht. Müsste doch, was eben an und für sich ein Unding wäre, jeder Verlag das ihm eigene Gesicht ablegen.

In erster Linie ist, wie gesagt, auf die Unterrichts- und Hausmusik Rücksicht genommen. Es möchte befremden, dass unter der Hausmusik der Salonmusik, selbstverständlich der vornehmeren, ein sehr breiter Raum zugestanden worden ist. (Man wird verstehen, was für ein feiner Unterschied zwischen Hausmusik und Salonmusik gemeint ist.) Vielleicht ist das aber gut so; denn es ist doch zweifellos nicht zu unterschätzen, wenn diese meist durch ihren Wohlklang bestechende Salonmusik eine Brücke schlüge zwischen edler und unedler Musik, womit natürlich nur gewünscht wird, dass solche Anhänger, die nur aus Oberflächlichkeit, nicht aus Überzeugung der Aftermusik huldigen, recht fleissig ins Lager echter Kunst herübermarschierten. Es soll aber auch nicht verhehlt werden, dass hier und da eine Komposition mit ausliegt, deren Durchsicht Misstrauen erweckt. Immerhin ist es dann sicher eine solche, deren Wert verschieden beurteilt werden kann; denn dass Tonstücke von der Art übelster Salonauslese etwa von der Badarzewska und Genossen, deren Erzeugnisse oft tief unter der gewöhnlichsten Operettenmusik stehen, nicht mit ausgestellt sind, ist wohl unnötig zu erwähnen.

Dass der erste Versuch eines Unternehmens wie dieser Ausstellung, bei dem so viel verschiedene Umstände ineinandergreifen, ja wohl auch manchmal einander hinderlich gegenüberstehen mögen, noch keinen Anspruch darauf machen kann und will, schon als fertiger Ausbau des Gedankens zu gelten, ist eigentlich selbstverständlich. Nur aber blutlose Nörgler werden vor den wenigen Schatten das Licht nicht sehen. Soll man solchen Besserwissern von Beruf erst entgegenhalten, dass sie selbst durch ihre Schwarzseherei, hätte ihr Wort irgend welches Schwergewicht, vielleicht unbewusst einer guten Sache Schaden zufügen könnten? Nein, wir wollen uns erst einmal darüber freuen, dass es noch Verleger gibt, die diese gute Sache fördern helfen, wir wollen uns freuen, dass sich die Musiklehrer ihrer einmütig angenommen haben und dass die gewiss nicht leichte Tat, alle dem einigen Vorgehen entgegenstehenden Hindernisse aus dem Wege zu räumen, restlos gelungen ist. Es ist nur zu hoffen, dass sich in Zukunft noch mehr als die diesmal ein Dutzend kaum übersteigenden Aussteller an dem Unternehmen beteiligen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Rundschau

Oper

Braunschweig Das Hoftheater bot im April den Besuchern reiche Abwechslung, mutete den Künstlern grosse Anstrengungen zu und heimste reiche Erfolge ein. Wagner beherrschte den Spielplan. „Die Meistersinger von Nürnberg" füllten trotz des aufgehobenen Abonnements zweimal in kurzen Zwischenräumen das Haus, merkwürdigerweise war der Andrang zur ersten Aufführung mit einheimischen Kräften grösser als zur zweiten mit berühmten Gästen. In Mary Elb (Eva), O. Hagen (Stolzing), H. Spies (Sachs), Frl. Mansfeld (Beckmesser), B. Noeldchen (Pogner) und W. Favre (David) haben wir vorzügliche Vertreter, die in der Wiederholung durch L. Hafgren-Waag-Mannheim, die Frau unsers Oberregisseurs, und den Berliner Heldentenor W. Kirchhoff ergänzt wurden. Einzelne gesangliche Schönheiten entschädigten kaum für die gelockerte Einheit. „Der Nibelungenring" erschien zum zweiten Male in dieser Spielzeit strichlos nach Bayreuther Muster innerhalb einer Woche. Als Gast war von vornherein Ellen Gulbranson in Aussicht genommen. Zunächst enttäuschte sie stimmlich, denn Gabr. Englerth ist ihr entschieden überlegen, erst in der „Götterdämmerung" feierte sie darstellerisch berechtigte Triumphe. Für Herrn Cronberger (Loge) sprang Herr Mörs-Düsseldorf, der ehemalige Leipziger Heldentenor, ein, für O. Hagen (Siegmund) der Hannoversche Kollege Merter Meer, der aber in keiner Weise den hiesigen Ansprüchen genügte und auch von dem Nachfolger Fr. Bischoff-Düsseldorf (Siegfried) in Schatten gestellt wurde. Eine angenehme Abwechslung bot „Figaros Hochzeit", die szenisch von Dr. Waag und musikalisch vom Hofkapellmeister Hagel aufgefrischt wurde. Durch einen kleinen Chor (Doppelquartett) und schwaches Orchester (5 erste, 4 zweite Geigen, 4 Bratschen, 3 Celli und 3 Kontrabässe) erzielte letzterer ausserordentliche ungewohnte Leichtigkeit. A. Jellouschegg (Figaro), die Damen Gabr.

Englerth (Gräfin) und St. May (Cherubin), und endlich H. Spies (Graf) verhalfen der Oper zu aussergewöhnlichem Erfolge. Für Else Liebert (Susanne) sprang Vera Eichholz-Leipzig hilfsbereit ein, erwies sich als tüchtige Mozartsängerin, eignete sich aber äusserlich wenig für die Zofe, die man sich ohne die grösst möglichen Reize der Erscheinung gar nicht denken kann. Flotows 100jähriger Geburtstag wurde durch „Martha" gefeiert. Gelegentlich des Gastspiels des Kammersängers Herold („Cavalleria rusticana") betrat Miss Phadriy Ago'n (Santuzza) zum erstenmal mit grossem Erfolg die Bühne. Der gut geschulte, helle Sopran, die angenehme, elastische Bühnenfigur und augenscheinliches Darstellungstalent deuten auf eine hoffnungsvolle Zukunft. Ernst Stier

Dresden In meinem letzten Berichte habe ich mich darüber aufgeregt, dass Mozart in unserm Repertoire eine so zurückgesetzte Rolle spielt. Ich möchte, um jedem Missverständnisse vorzubeugen, sagen, dass es mir natürlich nicht einfällt, die Generalintendanz etwa der wissentlichen Irreführung des Publikums zu beschuldigen; ich finde es aber sowohl aus geschäftlichen, wie aus künstlerischen Gründen nicht klug, wenn man ein so langersehntes Werk wie die „Zauberflöte", die bei ihrer Neueinstudierung ein ausverkauftes Haus fand (trotz gleichzeitig (!) im Schauspielhaus angesetzter Uraufführung des Hardungschen „Godiva"), wochenlang dann wieder liegen lässt, um sie nun schliesslich in einer Woche mit dem gleichfalls halb und halb neueinstudierten „Figaro", der gleich dreimal binnen einer reichlichen Woche gegeben wird, zusammen aufzuführen! Hat man jahrelang den Freunden der Mozartschen Kunst (und welcher Musikfreund wäre das nicht?) an unserer Hofoper keine Rechnung getragen, so läuft man eben jetzt wieder Gefahr, sie zu überfüttern. Und dann wird es wieder heissen: wir können Mozart nicht aufführen, weil er keine vollen Häuser macht. Die Werke Mozarts gehören aber auf das Repertoire jeder bedeutenderen Opernanstalt, wie beispielsweise die Schillers oder Goethes in das jedes Schauspielhauses; sie sind mit denen Glucks, Webers und Wagners heutzutage des A und O aller musikdramatischen Unternehmungen und jedes Jahr mindestens ein- und zweimal vorzuführen. Der „Figaro" kam unter Kutzschbachs Leitung teilweise ausgezeichnet heraus; an Perrons Statt sang Zador den Grafen, ohne seinen Vorgänger zu erreichen; Frl. v. Catopol als Susanne traf wohl den leichten Ton, blieb aber gesanglich doch manches schuldig; prächtig war Ermold als Figaro. Als neue Azucena im „Troubadeur" präsendierte sich, besonders darstellerisch ausgezeichnet, Frl. Tervani, und als Elisabeth („Tannhäuser") feierte erstmalig Frau Plaschke-v. d. Osten Triumphe. Ein zweitägiges Gastspiel des Warschauer Archangelsky-Chores unter Leitung seines Gründers, Alexander Archangelsky, brachte manchen Genuss. Die etwa 40 männliche und weibliche Kehlen zählende Sängerschaft trug russische, geistliche und weltliche Lieder vor, die freilich nicht besonders eigenartig waren; sie legen auf Akkordverschiebungen und harmonische Farben mehr Gewicht als auf Melodie und Rhythmus, und so apart sich eines der Stücken von Turkschaininoff, Gretschaninoff, Lijwoff, Archangelsky u. a. anhört, so wirkte mehr davon hintereinander bald langweilig. Die russischen Gäste sind zwar dem vom vorigen Jahre her bekannten Synodalchor aus Moskau nicht ebenbürtig, bieten aber, was Tonreinheit und Pianoeffekte anlangt, Staunenswertes genug. — Nun hat auch, und zwar unter Herrn v. Schuchs Leitung, die Dresdner Première der „Königskinder" von Humperdinck stattgefunden und recht freundlichen Beifall erhalten. In den Hauptrollen glänzten Soot, Plaschke und Frau Nast; letztere genügte jedoch stimmlich nicht völlig. An des erkrankten Soot Stelle sprang bei zwei Wiederholungen der Leipziger Karl Schroth geschickt ein. Das schöne Werk ist überall schon zu bekannt, als dass noch nötig wäre, etwas darüber zu sagen. Dr. Georg Kaiser

Frankfurt a. M. Über die letzte Première, die Oper „Dunja" von Iwan Knorr, ist schon kurz berichtet worden. Der als trefflicher Theoretiker und Leiter des Dr. Hochschen Konservatoriums (Nachfolger von Dr. Bernhard Scholz) bekannte Frankfurter Komponist hat, als er früher jahrelang als Lehrer an der Kaiserlichen Musikgesellschaft in Charkow tätig war, das kleinrussische Leben und Treiben genau kennen gelernt. Gogols in der Ukraine, also im echten Kleinrussischen Milieu spielende Erzählung „Der Jahrmarkt von Sorotschinsk" — hier von N. R. Nikarow (Knorr) in eine aus zwei Bildern bestehende „russische Dorfkomödie" unter dem Namen „Dunja" umgewandelt — hat schon der geniale, unglücklich endende Modest P. Mussorgski auf die Bühne bringen wollen. Der Schöpfer des in Russland heute noch populären „Boris Godunow" hat seine letzte Komische Oper nur in Fragmenten hinterlassen. Ab und zu hört man von russischen oder französischen Sängerinnen das reizende Jahrmarktslied der Parassia in den Konzerten; das ist alles, was von dem Bühnenwerke Mussorgskis bekannt geworden ist. Iwan Knorr, dem Komponisten der oft gehörten „Ukrainischen Liebeslieder", liegt das Gebiet der Bühne und seiner Wirkungen im Ganzen zwar recht fern, immerhin hat er sich in den mehr konzertal geschriebenen Abschnitten als feinsinniger Musiker bewähren können. Nach der frisch klingenden Ouvertüre treten die melodisch ansprechende Klage der Dunja „Weit überm Meer", die besonders in den Frauenchören fein konzipierten Chorszenen, die Lyrismen des hübschen Liebesduetts zwischen Dunja und Gawrilo, und das geschickt gesteigerte erste Finale bemerkenswert hervor. Der an sich nicht üblen Szene zwischen den echt Gogolschen Figuren des schlauen Dorfpopen Affanassij und der verliebten Mutter Hawronja fehlt, so nett auch manches geraten ist, der echte musikalisch zündende Witz, wie überhaupt der Entwicklung des zweiten Bildes die richtige dramatische Schlagkraft. Um die sehr freundlich aufgenommene Aufführung machten sich Frl. Sellin, eine unserer besten jungen Kräfte, als Dunja, und Gentner als gesanglich trefflicher Gawrilo namentlich verdient.

Unter wechselnden Zeichen standen diesmal die „Maifestspiele", die uns in Bizets „Carmen" die interessante Bekanntschaft des seit kurzem der Wiener Hofoper angehörenden russischen Baritons Gregor Baklanow vermittelten. Wirklich eine Prachtstimme! Wie dieser schon in der Erscheinung imponierende Escamillo seine Entrada in eigenartiger Auffassung nur an Carmen allein richtete, und wie er auch rein gesanglich die einzelnen Details fein zu charakterisieren wusste, das war eine künstlerisch ungemein anregende, stürmisch anerkannte Leistung. Allgemein wünscht man diesen Rivalen eines Schaljapin und Battistini hier bald in seinen Glanzrollen (Rigoletto, Mephisto, Dämon u. s. w.) zu hören. Dalmorès, der den Don José sang, musste mit seinen schon verblühenden Mitteln und dem konventionellen Spiel gegen Baklanow ebenso abfallen, wie noch weit mehr Mlle. R. de Georgis (vom Monnaie-Theater in Brüssel) als stimmschwache und von Akt zu Akt immer unreiner singende Carmen. „Liebes Fräulein, möchten Sie uns nicht Ihr A angeben?", meinte einst der Spötter Bülow zu einer ähnlichen Sängerin. Während in „Tristan und Isolde" Edith Walker, hier als Brünnhilde und Isolde schon hochgeschätzt, und Ottilie Metzger-Lattermann (als ganz vortreffliche Brangäne) ihre hervorragende Künstlerschaft wieder in das hellste Licht stellten, konnte von Bary-Dresden weniger befriedigen. Ein nach der Neu-Bayreuther Auffassung fortwährend scharf pointierender Tristan, dessen baritonales Organ viele gesangliche Schwächen aufweist. Mit aller Fülle seines klangvollen Organs sang Friedrich Braun von der Wiener Hofoper hier ebenso eindrucksvoll die Partie des Marke, wie vorher die des „Kunstgewog'nen" Veit Pogner in Wagners „Meistersingern von Nürnberg", zu welcher Aufführung gleich sechs Gäste — Bayreuther Besetzung von 1911 — geladen waren. Walther Soomer-Leipzig, der seinen Hans Sachs auf den Ton einer fast philosophisch gemütvollen, und doch überlegenen Ruhe wirksam einstellte, bot in der zweiten Hälfte des zweiten und im dritten Aufzug eine uns künstlerisch interessierende und in Einzelheiten an den früh dahingegangenen Wiener Demuth erinnernde Leistung. Ein etwas soubrettenhaft äusserliches Evchen, das sich mit der jugendfrischen Erscheinung und Stimme auch den äusserlichen Erfolg wohl zu sichern wusste, war Frau Hafgreen-Waag aus Mannheim; ein stimmlich recht braver, aber weiter nicht gerade sonderlich imponierender Stolzing Walther Kirchhoff von der Berliner Hofoper. Für den Bayreuther David, Karl Ziegler von der Wiener Hofoper, trat im letzten Augenblick Hans Rüdiger-Dresden ein. Recht wacker im Spiel, stimmlich eine grosse Enttäuschung. Und dies umsomehr, als unser Ensemble in K. Schramm einen in jeder Weise ganz vorzüglichen David besitzt.

Einen ungemein genussvollen Abend bot die Aufführung des „Rosenkavalier". Als Ochs von Lerchenau, wie ja Straussens „musikalische Komödie" ursprünglich heissen sollte, milderte der treffliche Berliner Hofopernsänger Paul Knüpfer bei Wahrung aller Drastik doch viele der direkt ordinären Beigaben dieser Rolle nur zum Vorteil des Ganzen. Die hier als Mozartsängerin und im Konzertsaal äusserst beliebte Frau Hermine Bosetti-München war ein ebenso stimmschöner wie schmucker Oktavian und ein brillanter Partner in der galanten Fragonard-Szene im ersten

Aufzug, in dem Margarethe Siems-Dresden als Marschallin der poetisch so schönen Meditation über die Zeit eine tiefe eindrucksvolle Beseelung verlieh. Gesanglich ganz Vorzügliches bot auch Gertrud Förstel-Wien als in der Erscheinung wirklich mädchenhafte Sophie, des widerwärtigen Faninal unschuldiges Töchterlein. Den Tristan und das Werk von Strauss leitete mit Umsicht und Feinsinn Dr. Rottenberg, der eben erfolgreich die Ring-Aufführungen im Londoner Covent Garden dirigierte; die Oper von Bizet mit bewährter Sicherheit den Gästen gegenüber F. Neumann. Mit Interesse erwartet man die Uraufführung der Oper „Der ferne Klang", zu welcher Première der Wiener Dichterkomponist Franz Schreker erscheinen wird.

Hans Pohl

Nürnberg Jedes Ding trägt seine eigene Vergeltung mit sich! Unsere Bühne, die einen grossen Stolz dareinlegte alles zu bringen und die Ersten zu ihren Gästen zu nehmen, die den „Kuhreigen" und „Fünfuhrtee" ebenso schnell ausstattete und brachte wie sie für Reinhardts „Schöne Helena" pflichtschuldigst zwölfmal das Gerüst für die durch den Zuschauerraum wandelnden Nacktlinge aufschlug, Soomer und andere Grössen als ständige Gäste sieht, selbst einen Caruso hieher lockt, Rosenkavalier und Salome sogut wie Elektra aufführt, von den jährlich abgehaltenen selbstverständlichen „Fest"spielen ganz zu schweigen, musste nun auch ihren Richard Strauss-Tag haben. Aber der Ehrentag wurde ungeahnter Weise zu einem Tag der schmachvollen Niederlage. Denn Strauss hat ein geradezu vernichtendes Urteil über unsere Theaterverhältnisse gefällt und soll geäussert haben, er wäre nie hergekommen, wenn er alles vorher gewusst hätte. Und niemand und nichts wurde geschont, weder Sänger noch Musiker, weder Regie noch Leitung, weder Verwaltung noch der Theaterbau selber. Jedenfalls konnten alle Beteiligten aus den angestrengten Proben der vorausgegangenen Tage einmal gründlich lernen was Proben und ein Kunstwerk vorbereiten heisst. Das vergisst man bei unserem „Grossbetriebe" eben zu leicht! Ganz besonders bedürfen auch die Orchesterverhältnisse dringend einer baldigen Änderung. Und die ist nun wirklich in Aussicht. Es wird — das ist heute schon klar — ein grosses städtisches Orchester errichtet. Denn die Arbeitsüberhäufung ist zu stark. Es gibt freilich auch ernste sachverständige Stimmen, die vorhersagen, dass es bei der hiesigen Zersplitterung der Kräfte und bei der sehr belastenden Verbindung mit dem Fürther Theater kaum je besser wird. Jedenfalls leuchtet das heute jedem deutlich ein, dass man viel zu viel Geld auf Ausstattung und Äusserlichkeiten verwendet statt auf künstlerische Qualität. Die Aufführung des „Rosenkavaliers" war mit Frida Hempel, Frau Gutheil-Schoder und Knüpfer unter Strauss' Führung hochinteressant und bedeutend. Die drei Hauptrollen erschienen durchweg in ganz neuer Beleuchtung und gewannen dem Ganzen neue Schönheit, neue Grösse ab. Selbst für den Sänger wurde noch schnell ein Gast in Rob. Hutt herbeigeholt, während unsere Hoffmann in der Rolle der Sophie sich wohl neben den andern sehen und hören lassen konnte.

Nunmehr ist ein grosses Ausreissen gerade unserer Besten zu verzeichnen. B. Tittel, der verdiente Kapellmeister, geht an die Volksoper nach Wien, seiner Heimat; Dr. Gruder, der Heldenbariton, nach Dortmund, dort reicht ihm Auguste Gerstorfer unsere ausgezeichnete Hochdramatische, die Hand zum Ehebunde, usw. Allen muss nachgesagt werden, dass sie ihr bestes taten und uns viel schönes und tüchtiges gaben. Was an der Kunst hier gesündigt wurde, kam nicht von ihnen, sondern von der durch die Grossmannsucht veranlassten Jagd nach gesteigerter Einnahme, — wie überall! Auch die Festspiele entstammen diesem Bestreben: was nie ordentlich geübt und gedrillt war, wird durch Namen wie Soomer, Morena, Lieban, Knote, Bender vertuscht und übertönt. Es hilft aber nichts: „Die Walküre" war die einzige der Ringvorstellungen, die etwas auf der Höhe war, (aber ohne Walkürenszene!). Sonst waren es nur schöne Einzelleistungen, von denen nicht einmal Liebans Mime und Knotes Siegfried voll bestanden.

Armin Seidl

Konzerte

Berlin Nun hat auch das musikalische Berlin Gustav Mahlers letztes sinfonisches Werk kennen gelernt, die „achte Sinfonie", der die geschäftige Reklame den Titel „die Sinfonie der Tausend" gegeben hat. Freilich, nicht viel unter 1000 Mitwirkende in Chor und Orchester mögen es gewesen sein, die am 17. und 18. Mai im Zirkus Schumann zur Aufführung des Riesenwerkes vereinigt waren, ganz nach den Intentionen des Komponisten, dessen Streben ja stets auf Massenwirkungen gerichtet war. Kein starker Erfinder, war er doch ein grosser Könner und Gestalter, der durch sein ganz ausserordentliches Wollen, durch die pompöse Einkleidung, die er seinen Themen zu geben wusste, auch dem Widerstrebenden Bewunderung abnötigte. Die „Achte" enthält eine Fülle genialer Inspirationen, zumeist klanglich instrumentaler und harmonischer Art, eine grosse Zahl überraschend feiner Einzelzüge und Effekte. Der einheitlich monumentale Zug aber kam bei der Wiedergabe mehr durch die suggestive Wirkung des Riesenchores zur Geltung, als dass sie in dem Werke selbst begründet läge. Die bis ins Kleinste berechneten klanglichen und dynamischen Abstufungen stehen einer einheitlich monumentalen Wirkung entgegen. Und so neuartig nun die Idee des Autors ist, durch Vervielfältigung verschiedener Klangfaktoren im polyphonen Gewebe eine monumentale Wirkung zu erzielen, eigentlich monumental wirkt er kaum. Das mag Mahler auch wohl gefühlt haben, indem er die Abschlüsse der beiden Teile des Werkes, des Hymnus „Veni, creator spiritus" und der Anachoretenszene des „Faust", mit Aufbietung des letzten Kraftaufwandes ausklingen lässt. Von den beiden Sätzen dieses grossen Sehnsuchts- und Liebeshymnus wird man an musikalischem Reichtum des Stimmungsgehaltes wohl dem zweiten Satz den Vorzug geben. Das wundersame, zarte Orchestervorspiel, das den zweiten Teil einleitet, der meisterliche Kanon „Die du grossen Sünderinnen deine Nähe nicht verweigerst", der Chor der seligen Knaben „Er überwächst uns schon an mächtigen Gliedern" und endlich der vornehm aufgebaute „Chorus mysticus" zählen zu den schönsten, zu den erhabensten und ergreifendsten Stücken der Sinfonie. Die Aufführung war, von Kleinigkeiten abgesehen, wohlgelungen. Herr Willem Mengelberg dirigierte ruhig und sachlich. Um die Vokalsoli machten sich die Damen Gertrud Förstel, Martha Winternitz-Dorda, Ottilie Metzger, Anna Erler-Schnaudt, die Herren Felix Senius, Franz Steiner und Wilhelm Fenten verdient. Die Chöre wurden durch Mitglieder Leipziger Chorvereinigungen und des Hartungschen Knabenchores (Berlin) ausgeführt. Ihnen gesellte sich das verstärkte Philharmonische Orchester und der Organist Max Fest (Leipzig) zu. Die Aufführung klang in einen warmen Erfolg für das Werk und seine Interpreten aus.

Adolf Schultze

Hannover Trotz einer für Hannover ziemlich grossen Anzahl von Konzerten (130) trug die verflossene Saison doch kein hervorstechendes Gepräge. In den Abonnementskonzerten der kgl. Kapelle (Dirigent: Karl Gille) kamen neben den gängigen Repertoirewerken der klassischen, romantischen und modernen Tondichter als Novitäten Vollbachs Hmoll-Sinfonie, Ertels „Hero und Leander", „Böcklin-Fantasie" von Woyrsch und Beethovens „Jenaer" Sinfonie zu Gehör. Das 1. Abonnementskonzert war Liszt gewidmet: Faustsinfonie, Mazeppa und Adur-Klavierkonzert mit Godowsky am Klavier. Weitere Liszt-Konzerte veranstaltete die Musikakademie (Dirigent: J. Frischen) mit einer gut gelungenen Aufführung der „Heiligen Elisabeth" und Heinrich Lutter unter Mitwirkung der Bückeburger Hofkapelle unter Sahla („Tasso" und Esdur-Klavierkonzert). In den Abonnementskonzerten der kgl. Kapelle wirkten als Solisten mit: Leopold Godowsky, Ivonne de Treville, Koloratursängerin aus Brüssel, Karl Flesch, Felix Senius, Frau Rider-Possart, Marg. Siems, Frau Böhm van Endert, Rebner, Theodor Harrison und Emily Gresser. Die Musikakademie führte ausser dem schon genannten Lisztschen Oratorium noch das Mysterium „Totentanz" von Woyrsch und Händels „Messias" auf, und die Gesellschaft der Musikfreunde (Dirigent: Leimer) machte sich durch eine Aufführung des Schumannschen „Manfred" (Deklamation E. von Possart, mitwirkend das Orchester des Städtischen Konservatoriums) verdient. Von den vielen Solistenkonzerten, die zum grossen Teil traurig schlecht besucht waren, seien genannt diejenigen der folgenden bedeutenden Künstler: Alexander und Lili Petschnikoff, Olga de la Bruyère, Edith Walker, Ferency Hegedüs, Elisabeth Odenwald mit Henry Marteau (zweimal), Culbertson, Spiwakowsky (zweimal), Hermann Gura (zweimal), Goldschmidt, Zschnerneck, Edith Smeraldina, Angelika Rummel, von Bary mit Al. Dillmann, Telemaque Lambrino, Erica Wedekind, Rudolph Ganz, Moriz Rosenthal, Susanne Dessoir, Alice Eldridge, Alice Ripper, Hermann Brause, sowie ferner Sven und Lisa Scholander, Lene Land-Flasha — beide im heiteren Genre hervorragend — und schliesslich je ein Kammermusikabend des Klingler-Quartetts und des Waldemar

Meyer-Quartetts mit Prof. H. Lutter. Der Lehrergesangverein (Dirigent: E. Taegener) trat mit einem wohlgelungenen Konzert vor die Öffentlichkeit (mitwirkend die Bückeburger Hofkapelle); der Männergesangverein (Dirigent: J. Frischen) beging im Dezember sein 60 jähriges Jubiläum mit einem glänzenden Festkonzert. Die Kammermusik fand wie alljährlich durch unser Riller-Quartett nebst Hofpianist Everling als Mitwirkendem liebevolle Pflege, die auch ferner in den „Lutterkonzerten" mit zu Worte kam. In den Abonnementskonzerten der königl. Kapelle wird der Streichkörper dieses 70 Kammermusiker zählenden Tonkörpers auf 54 Instrumente (14 erste, 12 zweite Geigen, 10 Bratschen und je 8 Celli und Bässe) verstärkt.

L. Wuthmann

Mannheim Als vornehmstes Institut des namentlich in den letzten Jahren fast zu sehr sich ausdehnenden Mannheimer Musiklebens gilt von jeher die Akademie des grossherzogl. Hoftheaterorchesters. Instrumentalensemble und Solisten stehen in der Regel auf achtunggebietender Höhe und nicht zum wenigsten sind es die den neuzeitlichen Anforderungen entsprechenden Programme, welche die lebhafteste Anerkennung verdienen. Die Konzerte wurden, mit Ausnahme eines einzigen, von Hofkapellmeister Artur Bodanzky geleitet, dessen Technik des Dirigierens einem weitumfassenden und tiefgehenden Sinnen und Denken dient. Mag Bodanzky alte oder moderne Werke aufführen, immer trifft er den Kern der Sache. Dem Gedenken an Fr. Liszts 100. Geburtstag galt die erste Aufführung, zu welcher als Solist einer der wenigen noch lebenden Lisztschüler von Bedeutung, A. Siloti aus Petersburg, erschienen war. Er spielte brillant das Adur-Konzert und den „Totentanz", vom Orchester ebenbürtig unterstützt. Grosszügig beschloss die Faust-Sinfonie den Abend. Die Überschrift zum zweiten Konzert, Klassiker, wollte die Tonmeister dieser Richtung (Haydn, Mozart, Beethoven etc.) insofern nebeneinander stellen, als ihr Schaffen von gemeinsamem Boden getragen wird. Deswegen hatte man Beethoven auch nur in einer Schöpfung seiner früheren Periode (2. Sinfonie) herangezogen und in ihrem Ausdruck höher stehende Erzeugnisse einer späteren Akademie zugewiesen. Die von Frl. Gertrud Förstel von der k. k. Hofoper in Wien leichtbeschwingt und mit glockenreiner Sopranstimme dargebotenen Gesänge fügten sich stimmungsvoll in den Gesamtrahmen ein. In ihrer Art ungleich wichtiger als die ersten beiden Akademien war die Dritte mit dem Thema „Französische Meister". Für das Orchester waren die modernsten gewählt worden: Paul Ducas und Claude Debussy; der erstere ist wohl der Begabteste, der letztere der Blendendste. Ducas' jetzt überall eingeführter „Zauberlehrling" hat sozusagen fast alle europäischen Orchester bezaubert. Gleiche Vorzüge in der Instrumentaltechnik weist seine Ouvertüre „Polyeukte" auf; gewaltig sind seine Steigerungen, glühend seine Farben. Aber das Technische ist es hier nicht in erster Linie, was uns mit Achtung vor solchem Können erfüllt, sondern vielmehr die erfreulichste Tatsache, dass alle diese Äusserlichkeiten nicht Selbstzweck sind, sondern lediglich dem „Ausdruck", der Kunst dienen. Die Ouvertüre hält sich immer noch ziemlich in den unserm Empfinden entsprechenden Grenzen, wogegen das Werk von Debussy — es handelt sich um die sinfonische Dichtung „Iberia" — Töne anschlägt, die uns auf den ersten Augenblick frappieren. Debussy hat sich zu einer Individualität emporgeschwungen, zu der man Stellung zu nehmen gezwungen ist, pro oder kontra, das Mittelding der Gleichgültigkeit ist ausgeschlossen. Merkwürdig: er ist einer der verwegensten Neuerer, aber sein Weg führte ihn durch das Land der Klassiker. Wenn er sich jetzt der alten Formen entledigte, so geschah dies nicht etwa deswegen, weil er sie nicht beherrschte, sondern in voller Absicht und Sachkenntnis. Unerbittlich zieht er die Konsequenzen der einmal als richtig erkannten Prinzipien. Darum schreibt er mutig, was seine Phantasie diktiert, auch wenn er in Kollision mit den sogenannten „ewigen" Gesetzen der Kunst gerät. Seltsame harmonische Gefüge von oftmals üppigster Pracht und zwingender Wirkung, mystisch verhüllte Melodien, verträumte monotone Partien, dann wieder ein jubelnder Aufschwung, der keine Grenzen zu respektieren scheint, je nachdem eben das zu Grund liegende „Programm" die Gedankenrichtung beeinflusst — all dies sind nur auffallende Einzelheiten, die in dieser Art und Weise sonst nicht geläufig, aber die Zusammenfassung, das bestrickende Ensemble, lässt uns in dem kühnen Schöpfer derselben den Entdecker von fruchtbarem Neuland erkennen, den Meister, der in der Fortentwicklung der Tonkunst mit zu reden berufen und verpflichtet ist. Die enorm schwierige Aufgabe, die dem Orchester gestellt war, wurde unter der Führung Bodanzkys wundervoll gelöst. Auch den Solisten hatte man sich aus Paris verschrieben: Emil Sauret, einen aus früheren Jahren noch im besten Andenken stehenden Geiger; auch er, der schon viel Gutes für sein Instrument, kleinere und grössere Stücke, geschrieben, im Vergleich zu den genannten Meistern aber eher konservativ als linksstehend zu taxieren, war auf dem Programm und zwar mit einem ziemlich umfangreichen Andante Caprice vertreten. Ausserdem trug er das vorwiegend dem brillanten Spiel Rechnung tragende Fdur Konzert von Lalo op. 20) vor. Wenn auch nicht mehr von der faszinierenden Wirkung wie ehedem, so ist Sauret immer noch ein Musiker, der Interesse abzunötigen fähig ist. In der vierten Akademie erhielten „moderne deutsche Meister" das Wort. Dass unter diesen R. Strauss sich befinden müsse mag als selbstverständlich erscheinen, obschon gerade dieser Meister dem hiesigen Konzertpublikum keineswegs als Neuling gelten kann. Von den beiden Novitäten des Abends stand die Serenade für kleines Orchester von Walter Braunfels weit über der Sinfonie für Streichorchester (Dmoll) von A. Halm. Braunfels sagt mit seinem „kleinen" Orchester mehr als mancher seiner Kollegen mit dem grössten Instrumentalkörper mühsam zusammenfügt. Die ziemlich farblose Sinfonie von Halm ist formell ausserordentlich geschickt aufgebaut, aber es mangelt dem Werke die innere Notwendigkeit seiner Existenz. Lieder von L. Leloch, A. Wernicke, Hugo Kaun, Strauss und Wolf, die alle wertvoll sind, aber nicht gerade auffallend die Kennzeichen der „Moderne" beweisen, wurden von Frau Margarete Ober aus Berlin geschmackvoll und teilweise mit feurigem Temperament ausgeführt. Eine höchst dankbare Aufgabe hatte sich die fünfte Akademie gestellt: Slavische Meister. Auch bezüglich des Solisten hatte man hierauf Rücksicht genommen und als solchen den als Chopin-Interpreten allgemein geschätzten Wiener Professor Leopold Godowsky engagiert. Sein Programm bildete das poesievolle Emoll-Konzert und kleinere Stücke von Chopin, die alle mit wunderbarer Klarheit und Deutlichkeit zu Gehör gelangten. Das Orchester spielte das kurze, äusserst wirkungsvoll instrumentierte Vorspiel zur Oper „Russalka" von Dvořák, dann desselben Komponisten Sinfonie „Aus einer neuen Welt" und aus Smetanas Zyklus „Mein Vaterland" den ersten Teil: „Vyscherad." Die sechste Akademie befasste sich mit der romantischen Richtung in der Entwicklung der Tonkunst. Als Leiter des Konzertes war Hans Pfitzner, Operndirektor in Strassburg i. E. erschienen, ein Meister, der zur Lösung der in Betracht kommenden Aufgabe nicht besser hätte gewählt werden können. Ist er doch selbst unter den modernen Romantikern die markanteste Figur und sein Schaffen — es sei hier insbesondere auf sein in Mannheim vor einigen Jahren, namentlich aber in München und Wien sehr häufig und erfolgreich aufgeführtes Bühnenwerk „Die Rose vom Liebesgarten" hingewiesen — hat Erzeugnisse reifen lassen, die von grosser Bedeutung sind. Das Wesen der musikalischen Romantik ist nicht leicht in Worte zu fassen, am allerwenigsten in ein paar Sätzen umfassend darzulegen. Am auffallendsten spricht es sich aus in dem üppigen Kolorit, dann in der Vorliebe für die volkstümliche Melodik und hinsichtlich äussere Dinge in der Opposition gegen die überkommene Form. Diese drei Punkte traten bei allen vorgetragenen Werken, bei dem einen mehr, bei dem andern weniger, charakteristisch in die Erscheinung. Die Eröffnungsnummer, die Schubertsche „Unvollendete", erzeugte sofort die denkbar günstigste Stimmung. Trotzdem sie unvollendet ist, vermittelt sie in ihrem wundervollem Gegensatz einen vollständig befriedigten Eindruck. Der melodische Reichtum mit der ökonomisch verteilten Klangfarbe bietet sich in der natürlichsten Weise dar; da ist nichts Gesuchtes und Gequältes, alles fliesst freudig und frisch aus dem labenden Quell. K. M. v. Weber hatte zum Programm die grosszügige „Ozean"-Arie aus „Oberon" beigesteuert. Ihre Wiedergabe verlangt eine temperamentvolle Sängerin mit kraftgesättigten Mitteln und lyrischem Einschlag. Frl. Marie Gärtner (Strassburg vermochte die Aufgabe glänzend zu lösen. Allerdings, die ergreifende Grösse des Ausdrucks einer Schauer-Bergmann (Breslau), die einige Zeit vorher hier im riesigen Nibelungensaal dieselbe Arie interpretierte, konnte sie nicht erreichen. Nach der „Templer"-Ouvertüre von Marschner, dem musikalischen Bindeglied zwischen Weber und Wagner, durfte H. Pfitzner selbst zu Wort kommen und zwar mit: Blütenwunder, Trauermarsch und Minneleides Abschied aus der „Rose vom Liebesgarten". Ich zähle diese Stücke zu den herrlichsten des musikalischen Dramas. Den Beschluss des Konzertes bildete die Es dur-Sinfonie von R. Schumann, des Vertreters des Subjektivismus in der musikalischen Romantik. H. Pfitzner dirigierte mit Sicherheit und Umsicht und erhob das Orchester zu einer ausserordentlich wirkungs-

vollen Gestaltungskunst. Händel, Bach, Brahms und der zeitgenössische Komponist M. Reger bestritten das Programm zum siebenten Akademie-Konzert. Das F dur-Konzert von Händel für Orgel, Orchester und Continuo eröffnete die Reihe der Vorträge. Das Stück steht in erster Linie im Dienste des prunkvollen Virtuosentums. Etwas dürftig darin, wie oft in solchen Fällen bei Händel, ist der Orchesterpart gestaltet, der von thematischer Durcharbeitung mit der Orgel wenig erkennen lässt. Für den Solisten hat Händel manches nur angedeutet und an jenem liegt es, im Geiste der Zeit und des Komponisten nachschaffend zu ergänzen. An der Orgel sass A. Sittard, ein hervorragender Techniker. Ganz anders wie bei Händel, bei dem vieles imposant aufs Äussere geht, tritt aus Bach mit seiner — fast möchte man sagen: kontrapunktisch-poetischen — Kunst entgegen, die dem „Wissenden" zu Herzen spricht. Herzlich dankbar musste man für die Aufnahme der H moll-Suite (Nr. 2) für Flöte, Streichorchester und Continuo sein, eines jener wertvollen Werke, die man eigentlich selten zu hören bekommt. Musikdirektor Wernicke spielte feinfühlig mit sauberster Tongebung die Soloflöte und Raim und Schmidpeter führten verständnisvoll den vorwiegend stimmfüllenden Continuo aus. Hierauf folgten Solostücke für die Orgel von Bach und Reger, die Sittard alle (wie das Händelsche Konzert) ohne Noten spielte, eine eminente Leistung, wenn man noch bedenkt, dass er auch die komplizierte Registrierung ohne jegliche Assistenz erledigte. Mit der im Gegensatz zu ihren drei Schwestern als sonnig zu bezeichnenden zweiten Sinfonie von Brahms mit ihren behaglichen pastoralen Partien wurde das Konzert beschlossen. In der achten Akademie hatte ausschliesslich Beethoven das Wort. Früher beschloss man den Zyklus fast immer mit der „Neunten." Eine Abweichung von diesem Modus ist wohl begründbar. Nicht den Titanen mit den ergreifenden Leidenschaften wollte man diesmal zeigen, sondern mehr jene Kunst, die das Sonnige und Frohe ausspricht, wollte man geniesen. Das Programm enthielt die erste Leonoren-Ouvertüre, das Violinkonzert und die Pastorale. Das Konzert spielte mit Benutzung der L. Auerschen Kadenzen der jugendliche Russe Mischa Elman. Schon als „Wunderkind" stellte sich derselbe hier vor, zuletzt 1905. Die hohen Hoffnungen, die man auf Elman setzte, hat der Künstler erfüllt: stetig vorwärts schreitend — seine Technik war ja immer verblüffend — ist er nun auch in der Auffassung zu voller Reife emporgestiegen. Karl Aug. Krauss

Tilsit Unser Oratorien-Verein brachte am Palmsonntag die Johannes-Passion von J. Seb. Bach zur Aufführung, und zwar, wie das hier üblich, gemeinsam mit den Frauenstimmen des Kirchenchores. Während sonst die Seminaristen aus dem Lehrerseminar des benachbarten Städtchens Ragnit den Verein verstärkten, erwies sich dies bei der jetzigen Aufführung als nicht notwendig. Als Solisten waren gewonnen Frau Kimpel (Sopran), Frl. Bandel (Alt), Herr Jungbluth (Tenor) und Herr Werth (Bass). Die Chöre, die mit grosser Beweglichkeit und leidenschaftlichem Ausdruck zu Gehör gebracht wurden, kamen prächtig zur Geltung. So schloss also unsere Wintersaison, die so viel Herrliches uns gebracht, dank dem eifrigen Bemühen unseres erfahrenen Dirigenten, des Herrn Königl. Musikdirektors Wolff, aufs Beste.

Die 6 Abonnement-Konzerte boten im ersten ein fein künstlerisches Zusammenspiel des Leipziger-Trios der Herren Otto Weinreich (Klavier), Gustav Havemann (Violine) und Prof. Julius Klengel. Im zweiten bereitete der Oratorien-Verein seinen Zuhörern eine erhabene Liszt-Feier mit Frl. Fanny Opfer (Sopran). Das Programm bestand aus verschiedenen Chören a cappella und mit Begleitung, dem 23. und 137. Psalm, den „Seligpreisungen" und Liedern. Das dritte Abonnement-Konzert übermittelte uns die Bekanntschaft des Geschwisterpaares May und Beatrice Harryson (Violine und Cello) im Verein mit der tüchtigen Pianistin Frl. Nadine Landesmann aus Berlin. In klangschöner Weise und aufs feinste abgetönt brachten die Damen u. a. das B dur Trio von Fr. Schubert zu Gehör. Die Klavier-Künstlerin Frl. Alice Ripper bereitete dann im vierten Konzert einen grossen Genuss mit ihren Vorträgen von Händel, Liszt, Chopin, Halfdan-Cleve u. a. — Mit grosser Spannung gingen wir dann dem fünften Abonnement-Konzert entgegen, das uns die Königl. Opern-Sängerin Frl. Artôt de Padilla mit Frl. Bergwein als Pianistin versprach. Die Erwartungen wurden allerdings nicht ganz erfüllt, da Frl. Artôt unter einer Indisposition litt und Frl. Bergwein gegen eine auf der Reise sich zugezogene Influenza schwer kämpfen musste. — Das sechste Konzert schloss dann mit der Johannes-Passion den Reigen dieser alteingebürgerten winterlichen Aufführungen.

Wie alljährlich trat das hiesige, unter der Leitung des Königl. Musikdirektors Wolff stehende Konservatorium mit einer öffentlichen Kammermusik-Soirée hervor, in der die Lehrkräfte und einige der besten Schüler in Klavier- und Violin-Vorträgen sich produzierten. Auch wurde an drei Abenden vom Oratorien-Verein die Oper „Preciosa" von Weber zu einem wohltätigen Zwecke aufgeführt. Mit Interesse werden die zwei geistl. Musikaufführungen, die Herr M.-D. Wolff als Organist an der Stadtkirche alljährlich veranstaltet, besucht. Am Totenfeste führte er mit dem Kirchenchor u. a. die stimmungsvolle und edle, vornehme Musik enthaltende Kantate „Der Jüngling zu Nain" von dem jüngst verstorbenen Rob. Schwalm (Königsberg) nun schon zum drittenmal auf. Die Soli wurden von heimischen Kräften (Gesanglehrerin Frau Pohl u. a.) gesungen. In der zweiten Geistl. Musikaufführung am Karfreitag stellten ebenfalls einheimische Kunstkräfte in einem gemischten Programm sich des guten Zwecks wegen, zur Verfügung: die hiesige Konzert- und Oratorien-Sängerin Frau Grinda-Brischàr und der junge, vielversprechende Cellist Oscar Grundmann, Schüler von Klengel in Leipzig.

Die hiesige Bürgerhalle veranstaltet für ihre Mitglieder allwinterlich zwei Musikabende, welche beide unter der Direktion des Herrn M.-D. Wolff stehen. Im ersten dieser Konzerte, im November, spielte Frl. Hertha Wothe, Lehrerin am Konservatorium, das erste Klavierkonzert in G moll von Mendelssohn und einige Solonummern, das Orchester verschiedene grössere Orchesterstücke. Am zweiten Abend im Februar trat Frau Schennich-Braun aus Königsberg mit dem Violinkonzert von Mendelssohn und einigen kleinen Nippsachen, sodann Frl. Herta Frank aus Danzig, eine junge Sängerin mit schönem Material, mit Arien und Liedern vor die Zuhörer.

Zu diesen Darbietungen treten allwinterlich die Sinfoniekonzerte der Kapelle des Inf. Reg. Nr. 41 von Boyen (Poggendorf), die Liedertafel der hier bestehenden Männerchöre und der gemischten Gesangvereine so dass alles zusammengenommen eine Fülle von Musik aller Art hier am Ort geboten wird, wie es in so vielen Städten von gleicher Einwohnerzahl (42000) wohl nicht der Fall sein dürfte. —l—

Weimar Im Hoftheater (Hoftheater-Abonnementskonzert) gab es am 21. Mai zwei nicht uninteressante Uraufführungen. Hofkapellmeister Raabe, der derzeitige Custos des Weimarer Lisztmuseums hatte zwei unbekannte Manuskripte entdeckt, deren Aufführung er zum Anlass eines ganzen Liszt-Abends machte. Es handelte sich um die „Hungaria-Cantate" und eine Trauerode „Die Toten". Erstere, nach einem Text von Franz von Schober ist für Soli, Chor und Orchester komponiert im Jahre 1848. Kaum Nennenswertes bieten die Soli mit Ausnahme des Baryton, der das Werk einleitet. Die Komposition selbst ist hymnenartig, wenn auch im homophonen Sinne, im Charakter ungarischer Volksmusik geschrieben und dieses volksmusikartige Element ist es auch, das trotz der Frische der Musik, trotz einer gut durchgeführten, wirkungsvollen Steigerung, in der bis an die Grenze des Populären gehenden ungekünstelten Art mehr den Eindruck einer Gelegenheitskomposition erweckt. Rhythmisch, wie melodisch ist indessen auch diese Komposition typisch für des Meisters glückliches Erfassen ungarischen Elementes in Sinne seiner Rhapsodien, als Ganzes für den Chor, der den breitesten Raum in diesem Stück einnimmt, dankbar und von guter Wirkung. Die Ausführung durch Chor, Soli und Orchester unter Raabes liebevoller, hingebender Leitung war musterhaft und in ihrer grandiosen Steigerung gegen den Schluss machtvoll.

Einen starken Gegensatz zu diesem Werke bildete die Aufführung des zweiten Stückes „Die Toten" komponiert nach dem gleichnamigen Gedicht „Les Morts" von Lamennais aus Anlass des am 13. Dezember 1859 aus dem Leben geschiedenen einzigen Sohnes des Meisters. Das sehr knapp gehaltene Werkchen ist eine Trauerode, die Liszt nachher zu seiner eigenen Beerdigung bestimmt haben soll. Wie Raabe mitteilt, sind Aufzeichnungen darüber erst später gefunden worden. In das Stück ist ein Männerchor verwebt, der harmonisch in den einfachsten Grenzen gehalten, diesem einen würdigen und ernsten Untergrund gibt und in seinem Stil den katholischen Ritus unschwer erkennen lässt; rein musikalisch stellt es sich als das wertvollere beider Werke dar. Die Chöre waren auch hier ausgezeichnet studiert. War ihnen auch keine schwere Aufgabe damit zugefallen, so musste doch die sorgfältige Beachtung der dynamischen Schattierung und die Sicherheit und Präzision im hohen Grade erfreuen.

Zur Aufführung gelangten ferner noch die hier öfter ge-

hörte sinfonische Dichtung „Mazeppa", ferner die „Hunnenschlacht" und die hier allerdings selten gehörte sinfonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne" kurz genannt, „Die Bergsinfonie". Die Anregung zu diesem Werk bekam Liszt bekanntlich durch ein Gedicht von Victor Hugo. Herr Hofschauspieler Albert Bauer deklamierte dieses Gedicht unmittelbar vor dem Vortrag der Sinfonie und trug dadurch wesentlich dazu bei, den Hörer in die der Komposition zu Grunde liegende Stimmung zu versetzen. Die Aufführung unter Raabes aufmunternder und begeisternder Leitung war ganz vortrefflich und trug dem Dirigenten und seinem Orchester den herzlichsten Beifall der Anwesenden ein.

Gustav Lewin

Noten am Rande

Puccini und die deutsche Musik. Puccini ist von einem Mitarbeiter des Gaulois befragt worden und hat dabei einige interessante Aussagen über das Verhältnis des modernen Italien zur deutschen Musik gemacht. Als der Pariser Journalist das Zimmer Puccinis betrat, sah er auf dem Tisch aufgeschlagen eine Partitur von Debussys Iberia. Puccini erklärte sofort, dass unter allen neufranzösischen Komponisten ihn Debussy am meisten fessele. „Erst vor drei Wochen habe ich in einem klassischen Konzert in Mailand seine Iberia gehört, diese „Bilder für Orchester" die von der Mehrzahl der Hörer nicht verstanden werden. Aber in Mailand und in ganz Italien gibt es eine geistige Elite, die die künstlerischen Feinheiten und die prachtvollen Schattierungen dieses Werkes versteht und vollauf würdigt, während in demselben Konzert die Symphonia domestica von Richard Strauss keinen Anklang fand." In diesem Zusammenhang sprach Puccini dann von der deutschen Musik und von ihrem Einfluss auf Italien. „Gewiss, wie alle anderen Länder, haben auch wir den Einfluss Wagners erfahren, aber wir haben uns bald davon befreit. Was aber die moderne deutsche Musik anbetrifft, so wird sie nie in Italien eine Heimstätte finden können. Allein Richard Strauss hat uns mit seiner Salome verblüfft und angezogen, aber Strauss ist auch eine enorme Begabung, eine einzige Erscheinung in der Musik. Man wird von ihm gepackt, man unterliegt seinen Handhaben, aber er bezaubert und entzückt selten. Doch ich nehme die entzückende Vorstellungsszene im zweiten Akt des Rosenkavaliers aus. Ach, wenn doch Strauss diesen Weg öfter beschritte! Aber welche Schwere und Schwerfälligkeit bei den Nacheiferern des Komponisten der Salome! Wir können mit den modernen deutschen Komponisten auf diesem Gebiete nicht übereinstimmen; das ist eine Frage der Rasse und des Temperaments, die uns vollkommen von ihnen trennt." Später kam Puccini auf die modernen Franzosen zu sprechen und was er über sie sagte, ist für den Komponisten der Tosca und der Madame Butterfly charakteristisch. „Ich werde von Debussy angezogen. Aber mich ziehen im übrigen alle Vertreter der neufranzösischen Musik an, einer um den anderen durch Eigenschaften, die ich gern besitzen möchte; welche bewunderungswürdigen Farben besitzt Paul Dukas in seiner Ariane et Barbebleue! Ich spreche nicht von Massenet und Saint-Saëns, das sind für uns vorbildliche Meister durch ihre französische Klarheit, durch die Eleganz ihrer Orchestrierung, durch die Einfachheit ihrer melodischen Gedanken. Die französischen Komponisten sind unsere Geistesbrüder. Sie „singen", und ohne Melodie gibt es keine Musik."

Richard Wagner-Stipendienstiftung. Für die Bayreuther Festspiele 1912 konnten diesmal durch die gemeinsam wirkenden Ausschüsse der Jubiläums-Herrenvereinigung und der Dresdner Ortsgruppe des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen nicht weniger als dreizehn im Gebiete dieser Dresdner Ausschüsse erbetene Stipendien an Würdige und Bedürftige bewilligt werden, gewiss eine ausserordentlich hohe Anzahl, zumal, wenn man bedenkt, dass diesmal zwischen den letzten Festspielen kein Pausenjahr war und somit nur die Hälfte der andern Jahren verfügbaren Stiftungszinsen ausgegeben werden konnte. Angesichts solcher Ergebnisse kann man es nur freudig anerkennen, dass diejenigen, die für reinste Kunst und selbstlosen Idealismus etwas übrig haben, durch ihre Jahres- oder einmaligen Beiträge die Richard-Wagner-Stipendienstiftung so wirksam unterstützen. Der Sitz der noch von Richard Wagner selbst hervorgerufenen Stiftung befindet sich in München. Leiter ist Friedrich v. Schön daselbst. Die Stipendien werden vermittelt durch die Ortsgruppen der Jubiläumsstiftung und des Richard-Wagner-Frauenverbandes. Besonders an diesen letztgenannten dürfte sich ein Anschluss durch Erwerbung der Mitgliedschaft empfehlen, sowohl für Gönner als für Gesuchsteller, zumal da Beiträge von einer Mark ab in jeder Höhe angenommen werden. Gesuche sind spätestens drei Wochen nach Bekanntgabe der Festspiele (im Oktober für das folgende Jahr, keinesfalls später) einzureichen. Der Fonds beträgt bis jetzt schon über 430000 M. und soll, wenn möglich, auf eine Million gebracht werden (siehe: Parsifal für Bayreuth? in diesem Hefte).

Das Register des Deutschen Bühnen-Spielplans vom September 1910 bis August 1911 ist erschienen — zum erstenmal im Verlag von Österheld & Co., Berlin. Was das Spieljahr 1910/11 an Ur- und Erstaufführungen, Neueinstudierungen usw. auf deutschen und einigen benachbarten Bühnen gebracht hat, zieht in nüchternen Zahlenreihen am Leser vorüber. Über 38000 Vorstellungen wurden verzeichnet; 435 Ortschaften teilen sich darin mit 665 Bühnen. Die Zahl der verschiedenen Stücke beläuft sich auf 2525 bei 1324 Verfassern, wobei das Schauspiel allein 2056 Werke mit 1077 Verfassern in Anspruch nimmt. In den Rest teilen sich die Oper mit 218 Stücken und 121 Komponisten, die Operette mit 208 und 93, während es das Ballett und die Pantomime nur auf 43 Werke mit 33 Verfassern bringen. Interessant ist das Steigen und Fallen der Aufführungszahl im Vergleich mit dem Vorjahr zu beobachten, wie es das Register — ein Fortschritt gegenüber den früheren Ausgaben — durch die Nebeneinanderstellungen der Zahlen ermöglicht. Bei der Oper zeigt sich ein Schwanken: Fidelio steigt von 191 Aufführungen auf 208, Figaros Hochzeit von 151 auf 165, Die Zauberflöte von 178 auf 208, Strauss' Salome von 37 auf 69. Der Tristan erhebt sich auf 132 gegenüber 123, während Siegfried von 150 auf 133 herabsinkt. Zum erstenmal tritt der Rosenkavalier mit 228 Aufführungen auf den Plan; dagegen ist die Elektra von 65 auf 44 gesunken. Mit ungleich grösseren Zahlen arbeitet die Operette. Das Musikantenmädel bringt es von 199 auf 1092, Der Graf von Luxemburg von 1365 auf 1794, Zigeunerliebe von 184 auf 605, während die älteren Werke rasch abflaunen. So ist Die Dollarprinzessin von 768 auf 414, Der fidele Bauer von 1184 auf 671 gesunken. Eine rühmliche Ausnahme macht Die Fledermaus, deren Zahl sogar gestiegen ist.

Kreuz und Quer

Antwerpen. Jan Blockx, der bedeutendste Komponist Belgiens und seit Peter Benoits Tode als Direktor der Hochschule zu Antwerpen sein Nachfolger in der Führung der flämischen Musikrichtung, ist im 61. Jahre zu Antwerpen an den Folgen eines Schlaganfalles gestorben.

Berlin. Ein Studentenheim für Musikstudierende soll nach Londoner und Neuyorker Muster jetzt auch in Berlin errichtet werden. In diesem Hause sollen Musikstudierende, Musiklehrer und -lehrererinnen passende Räume finden, in denen sie ungestört üben und Stunden geben können. Das Heim wird mit zahlreichen Übungszimmern und Klavieren ausgestattet, in denen gegen billiges Entgelt die Jünger der Frau Musika Gelegenheit haben, zu üben, ohne Mitmietern, Wirten und Nachbarn Ärgernis zu geben. Eine G. m. b. H. hat sich hierzu gebildet, um am Bayreuther Platz ein Haus zu kaufen. Hoffentlich versieht die Gesellschaft ihr „Heim" auch mit den nötigen schallsicheren Wänden und kauft auch gleich die Nebenhäuser an, denn dass diese in der Nachbarschaft der „Musikhölle" sehr bald entvölkert sein werden, ist wohl keine Frage.

— Die Teilnehmer am Wettbewerb um das Berliner Opernhaus. Die Konferenz beschloss in Übereinstimmung mit den zu den Beratungen zugezogenen Künstlern, dass es beim allgemeinen Wettbewerb bleibt. An diesem können sich die Mitglieder des Bundes und des Verbandes deutscher Architekten beteiligen. Um aber den Wünschen der Regierung und einer Reihe von Landtagsabgeordneten stattzugeben, ist man dahin übereingekommen, ausser den Mitgliedern der genannten Vereine noch sechs bis acht Architekten einzuladen, sich an dem Wettbewerb zu beteiligen. Unter ihnen befinden sich Prof. Möhring-Berlin, Prof. Dülfer-Dresden, Prof. Kreis-Düsseldorf, Architekt Brurein und Baumeister Dernburg-Berlin. In der zweiten Hälfte des Juni sollen in einer neuen Konferenz die letzten Bestimmungen endgültig festgesetzt und der Wettbewerb ausgeschrieben werden.

— Julius Lieban, der etwa drei Jahrzehnte dem Berliner Königl. Opernhaus angehörte, hat sich von seiner Tätigkeit zurückgezogen.

Bückeburg. (Schwedisches Musikfest am 12. Juni 1912.) Das Fest wird in umfangreicher Weise die Kenntnis schwedischer Kompositionen vermitteln. Einer der bedeutendsten schwedischen Komponisten ist Franz Berwald (geb. 23. Juli 1796 in Stockholm, gestorben 3. April 1868 daselbst), der während seines Lebens nicht die Anerkennung fand, die ihm gebührte. Es ist das Verdienst des schwedischen Konzertvereins, Berwald in den letzten Jahren in Deutschland eingeführt zu haben. Leider wird auf dem schwedischen Musikfest von seinen drei Sinfonien nur eine, die Sinfonie „Singulière" zur Aufführung gelangen.

Dresden. Dem Hofkonzertmeister Prof. Georg Wille wurde das Ritterkreuz erster Klasse des Albrechtsordens verliehen. Wille wird demnächst eine Konzertreise nach Südamerika unternehmen.

— (Uraufführung nach 370 Jahren.) Bei der letzten Ratsturmmusik in Dresden kam unter Prof. Otto Richters Leitung auch einer der kanonischen Instrumentalsätze von Johann Walther, dem Freunde Luthers zur Aufführung, die von Dr. B. Engelke (Magdeburg) in der Leipziger Thomasschule vor kurzem aufgefunden und die zu den allerersten nachweisbaren Kunstbläserstücken deutscher Produktion zählen. Der aus dem Jahre 1542 stammende, historisch bedeutsame Fund soll in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" veröffentlicht werden.

Düsseldorf. Die konzertierenden Künstler, Instrumentalisten, Opern- und Konzertsänger, sowie Schauspieler, Rezitatoren, Quartettvereinigungen und Ensemles haben sich zur Wahrung ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen zu einem Verband zusammengeschlossen. Der Verband bezweckt den engeren Zusammenschluss seiner Mitglieder, die Regelung des Verkehrs zwischen ihnen und den Konzerte veranstaltenden Vereinen, die Schaffung von Wohlfahrtseinrichtungen und ist mit einer eigenen Vermittelungsanstalt verbunden, welche für die Künstler die Engagements besorgt, ebenso Verträge mit den engagierenden Vereinen, in geeigneten Städten des Reiches sogenannte Einführungskonzerte arrangiert in denen zugleich mehrere Solisten vor eingeladenen Musikdirektoren, Vereinsvorständen und Kritikern auftreten, um sich einzuführen und weiteren Kreisen bekannt zu machen, so dass die kostspieligen und meist gänzlich erfolglosen Solistenkonzerte entbehrlich werden. Das Verbandsorgan unterrichtet die Mitglieder, ev. auch die Vereine kostenlos über Vakanzen, sorgt für die Verbreitung von Angeboten, Referenzen, Kritiken, enthält Mitteilungen über die (ehrenamtliche) Tätigkeit des Vorstandes und die Geschäftsleitung des Verbandsdirektors. Der Verband ist eingetragen beim Königlichen Amtsgericht in Düsseldorf, also mit den Rechten einer juristischen Person ausgestattet. Eine stattliche Anzahl bekannter Solisten ist dem Verbande bereits beigetreten. Als Wohlfahrtseinrichtung dürfte der Verband bald eine segensreiche Tätigkeit entfalten. Wesentliches zur Besserstellung der konzertierenden Künstler beitragen und fördernd auf das ganze öffentliche Musikleben einwirken. Alle Zuschriften sind an den Verbandsdirektor, Herrn Otto Süsse-Nilsing in Düsseldorf-Grafenberg, Grafenbergallee Nr. 369 zu richten.

Hildesheim. Hier ist der Versuch des Theaterdirektors, mit Opernaufführungen das Publikum anzulocken, missglückt. In der öffentlichen Erklärung weist der Direktor darauf hin, dass den täglichen Spesen von gegen 1000 M. eine Durchschnittseinnahme von etwas über 400 M. gegenübergestanden habe; der erste Rang wies im Durchschnitt zehn, das Parkett zwanzig Besucher auf. Die Hildesheimer Ztg. schreibt u. a.: „Vielleicht dürfte es sich empfehlen, wenn Herr Kommissionsrat Lange dem Spielplan des Theaters für die Folge wöchentlich einige Kinematographenvorstellungen einfügen wollte. Auch einige Varieténummern dürften dem Geschmack des Hildesheimer Publikums durchaus entsprechen. Ab und zu könnte auch ein Ringkampf, vielleicht als besondere „Attraktion" bei erhöhten Kassenpreisen ein Damenringkampf veranstaltet werden."

Köln. Das nächste, im Jahre 1917 stattfindende grosse Deutsche Sängerfest wird voraussichtlich in Köln stattfinden. Die Stadt wendet hierzu einen Beitrag von 50000 M. auf und zeichnet einen Garantiefonds in derselben Höhe. Weiterhin verpflichtet sich die Stadt Köln zur kostenfreien Überlassung der neuerbauten Ausstellungshalle sowie des grossen dahinterliegenden Geländes zur Errichtung einer Sängerhalle.

Leipzig. Die Lehrer am königl. Konservatorium Fritz v. Bose und Josef Pembaur erhielten den Titel Professor der Musik.

Leipzig. Der Vorstand des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig setzt sich nach der in der Hauptversammlung vollzogenen Wahl aus folgenden Personen zusammen: Carl Reinecke (in Fa. Gebrüder Reinecke) in Leipzig, Vorsteher, Robert Lienau (in Fa. Schlesinger'sche Musikh.) in Berlin, Vorsteher-Stellvertreter, Dr. Robert Astor (in Fa. J. Rieter-Biedermann) in Leipzig, Schriftführer, Alfred Hoffmann (in Fa. C. F. Kahnt Nachf.) in Leipzig, Schatzmeister, Albert Stahl (in Fa. Albert Stahl) in Berlin, Schriftführer-Stellvertreter, Heinrich Hothan (in Fa. Heinr. Hothan) in Halle a. S., Schatzmeister-Stellvertreter. Der Ausschuss für das Urheberrecht setzt sich zusammen aus Adalbert Heinrichshofen (in Fa. Heinrichshofens Verlag) in Magdeburg (Vorsitzender), Ludwig Gurckhaus (in Fa. Fr. Kistner) in Leipzig (Schriftführer), Dr. Robert Astor in Leipzig, Dr. Gustav Bock (in Fa. Ed. Bote & G. Bock) in Berlin, Otto Dietrich (in Fa. Otto Dietrich) in Leipzig und Geh. Kommerzienrat Dr. Ludwig Strecker (in Fa. B. Schott's Söhne) in Mainz.

Fortsetzung Seite 335.

Neue Orgelliteratur

M. Enrico Bossi e Giovanni Tebaldini. Raccolta di Studi per Organo estratti dal Metodo teoretice-pratico. (Fasc. I. 43 Esercizi pel Legato. A. 12 Esercizi senza sostituzione di dita. B. 31 Esercizi colla sostituzione delledita. C. 6 Piccoli Preludi. Fasc. II. A. 6 Preludi-Esercizi per 2 manuali. B. Esempi di Passaggi con sostituzione di dita estratti da opere di Mendelssohn, Bach, Dubois, Guilmant, F. Cappocci e M. E. Bossi. C. Composizioni di G. Frescobaldi. Fasc. III. 24 Esercizi e le Scale pei soli Pedali. Fasc. IV. Esercizi pel Pedale alternati col Manuale e delle Scale nei Pedali. Fasc. V. Composizioni di Autori diversi. Jedes Heft M. 2,—. Mailand und Leipzig, Carisch & Jänichen.

Ein ganz vortrefflicher kurzer Lehrgang des Orgelspiels. Die ersten beiden Bändchen bringen Übungen für die Hände allein, das folgende solche für die Füsse allein (auch hier in den verschiedensten Anschlagsarten bis zur schwierigsten Mehrstimmigkeit). Die vierte und fünfte Abteilung lässt den Anfänger endlich zum Zusammenspiel der Hände und Füsse gelangen. Natürlich wird es sich aber nicht empfehlen, schulmeisterlich ein Heft nach dem andern durchzunehmen; vielmehr wird der gute Takt des Lehrers dafür sorgen müssen, Hände und Füsse möglichst bald gleichzeitig zu ihrem Rechte kommen zu lassen. Trotz alledem kann ein vollständiges Studium des ganzen Werkes nicht dringend genug empfohlen werden; denn, aller Weitschweifigkeit abhold, bringt es von jedem nur weniges, aber dafür nur unbedingt Notwendiges. Das Werk scheint geeignet, an die Stelle vieler veralteter Lehrgänge für das künstlerische Orgelspiel zu treten. Dr. Max Unger

Neue Kammermusik

Thieriot, Ferd. Zweites Streichquartett C dur op. 93. J. Rieter-Biedermann, Leipzig 1911.

Wieder ein neues Werk des hochbetagten, mit ungeschwächter Kraft schaffenden Komponisten. Thieriot bleibt, wie überall, auch hier wieder seinem Glaubensbekenntnis der Ästhetik, in der ihn beglückenden Kunst treu. Frei und ungezwungen spricht sich diese hübsch klingende Musik, ohne Furcht an Dagewesenes anzuklingen, aus. Die vier Sätze (Satz 2 leitet in Satz 3 über) sind nicht nur melodisch anziehend, vielmehr auch harmonisch, und dies ohne Extravaganzen interessant, wobei es in den lebhaften Teilen, namentlich in den Durchführungsgruppen nicht an Geistesblitzen fehlt. Der nicht geringe Schwierigkeitsgrad steht als dienender Faktor jedoch hinter der kunstreichen, formell klaren Arbeit zurück. Dies op. 93 sei den vornehmen Kammermusikvereinen als dankbares Repertoirstück empfohlen. Prof. Emil Krause

Neue Chorwerke

Wetz, Richard: Chorlied aus „Ödipus auf Kolonos" op. 31. (Verlag Fr. Kistner, Leipzig.)

Ein herbes, ernstes Werk für gemischten Chor und Orchesterbegleitung. Wundervoll im Tonsatz, durchbebt von tiefster

Empfindung. Wie alle Werke des bedeutenden Komponisten, so zeigt auch dieses eine kunstvolle Beherrschung aller Mittel, ohne jemals in törichte Äusserlichkeiten auszuarten. Eine gute Aufführung — und nur eine solche kann der Schöpfung gerecht werden — muss einen starken Eindruck hinterlassen. Sie sei aufs wärmste empfohlen.

Wetz, Richard: „Traumsommernacht" für Frauenchor und Orchester op. 14. (Verlag Kistner, Leipzig.)

Es genügt zu sagen, dass auch diese Komposition den reifen Künstler beweist. Sie ist hold und süss, klingend und webend, dabei relativ einfach. Gerade dieses Werk sollte recht beachtet werden, da die Literatur für Frauenchöre nicht allzuviele bedeutende Werke enthält. Viele Worte sind unnötig; das Werk spricht für sich selbst.

E. L. Schellenberg

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 8. Juni Nachmittag 1/2 2 Uhr

Martin Grabert: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, op. 40. J. S. Bach: Nicht so traurig. G. R. da Palestrina: Sanctus und Benedictus aus der Messe: Jesu nostra redemptio Peter Cornelius: Liebe, dir ergebe ich mich.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Zur Reform des Chorgesanges

Von Musikdirektor Arthur Stubbe - Hermannstadt

Eine künstlerische Betätigung darf man nicht immer nur nach rein künstlerischen Prinzipien beurteilen. Es gibt Fälle, in denen mit vollem Recht eine Kunstform, wenn sie imstande ist, sozialen Zwecken zu dienen, mehr aus diesen sozialen, als aus künstlerischen Intentionen heraus bewertet werden kann. Besonders bei einer Kunstform trifft das zu, beim mehrstimmigen Männergesang. Dass er künstlerisch durchaus eine Zwitterstellung einnimmt, ist nicht zweifelhaft.

Zwei starke Mängel sind es hauptsächlich, die dem Männergesange anhaften. Sie sind begründet in der physiologischen Beschaffenheit der Männerstimme. Der vierstimmige Männerchor hat einen verhältnismässig geringen Umfang. Wohl hat er sich, weil er diese Beschränkung empfindlich fühlte, gewaltsam nach beiden Enden zu erweitern gesucht. Ein Männerchorbass muss mindestens eine Terz oder Quarte tiefer hinabsteigen können, als ein Bass im gemischten Chor; gleicherweise sind die ersten Tenöre, also die melodieführenden, dem Sopran im gemischten Chor entsprechenden Stimmen gezwungen gewesen, ihrer Höhe noch ein gut Teil aufzusetzen. Die Folgen dieser gewaltsamen Erweiterung blieben nicht aus: die künstlich nach der Tiefe zu angefügte Tonregion klingt in den meisten Fällen schwächlich, dumpf und hauchig, die den Tenören aufgepfropften hohen Töne dagegen haben immer etwas Kehliges und Gepresstes im Klange (sogenannte Krawattentenöre). Hierzu kommt, dass in unseren Tagen der Umfang der Männerstimme sich immer mehr verringert. Auf die Ursachen dafür näher einzugehen, würde aus dem Rahmen dieses Aufsatzes herausfallen, das ist eine Untersuchung für die Biologen und Anthropologen und stellt ein vollständiges Kapitel für sich dar. Aber so viel ist gewiss: die tiefen, sonoren Bässe wie die hellen glänzenden Tenöre — sozusagen die beiden Endpole der Männerstimme — rücken immermehr zusammen.

Jeder Gesangvereinsdirigent macht die traurige Erfahrung, dass die Leute, die sich als erste Tenöre in den Vereinen anmelden, in Wirklichkeit keine sind, und dass, wenn er sie nun faute de mieux in den ersten Tenor einreiht, diese Bedauernswerten sich entsetzlich quälen müssen, um mit dem natürlichen Register die von den Komponisten gewünschte Höhe zu erreichen, oder dass sie zu einem anderen Mittel greifen, dessen Anwendung nur in ganz seltenen Fällen künstlerische Berechtigung hat: sie bringen, von einem gewissen Ton ab, nach der Höhe zu alle Töne ausnahmslos ins Fallsettregister. Diese Gepflogenheit führt natürlich zu den grössten Unzuträglichkeiten, denn das Fallsettregister ist bei nicht ausgebildeten Stimmen im Verhältniss zum Brustton sehr schwach und weichlich. Will beispielsweise der Komponist eine musikalische Phrase zu einem *ff* nach H in der Melodie in die Höhe führen, so machen in der Harmonie die drei anderen Stimmen das Crescendo bis zum *ff* mit; nur der erste Tenor, der das H nicht mehr mit Brustton fassen kann, singt oder vielmehr haucht ein schwächliches hohes H zu den fortisismo-Bässen. Die Wirkung ist unendlich komisch.

Die Kompositionstechnik des Männerchores ist daher eine beschränkte, der Stimmenumfang ist ein zu kleiner. Man vergleiche damit den Umfang des gemischten Chores (Kinder- oder Frauenstimmen als Sopran und Alt, Männerstimmen als Tenor und Bass), und man wird sofort einsehen, wieviel mehr melodische und harmonische Möglichkeiten in Kompositionstechnik für gemischten Chor vorhanden sind. Gerade die sogenannte „zerstreute" Lage und der Wechsel zwischen dieser und der engen Lage machen den Klang des gemischten Chores reizvoll, während die notgedrungen fast durchgängig festgehaltene enge Lage des Männerchores auf die Dauer geradezu monoton wirkt.

Es kommt sogar unter Umständen vor, dass in Kompositionen für Männerchor wichtige Akkordtöne (sogar Grundbässe) ausgelassen werden müssen, nur um dem Stimmumfang nichts Unmögliches zuzumuten. Ein zweiter Grund für die Monotonie im Männerchorklang liegt darin, dass ein solcher Chor sich nur aus gleichartigen Stimmen zusammensetzt. Gerade der Kontrast im Stimmklang — Frauen- oder Kinderstimmen gegen Männerstimmen — wirkt so erfrischend auf unser Ohr, weil zahlreiche Klangkombinationen und Effekte möglich sind. Ich hörte einmal einen grossen Männerchor, in dem der Autor die vernünftige Idee hatte, eine Sopranstimme an verschiedenen Stellen melodieführend hinzuzufügen. Die Komposition war inhaltlich nicht bedeutend, daher empfand ich gleich von vornherein stark die Monotonie des Stückes. Aber wie ein Sonnenstrahl wirkte die plötzlich einsetzende Frauenstimme, trotzdem das, was sie zu sagen hatte, ebenfalls ziemlich abgedroschen und konventionell war. Hier war es einzig und allein der Kontrast im Klange, der sofort ein erfrischendes Moment in die Aufführung brachte.

Das einzige Mittel, in den Stimmklang des Männerchores einige Abwechselung zu bringen, besteht darin — ein jeder Komponist weiss das —, dass man gelegentlich die Stimmen bei der Führung sich gegenseitig kreuzen lässt, dass man beispielsweise den zweiten Tenor unter den ersten Bass, oder den zweiten Tenor über den ersten Tenor führt. Das ist aber ein Mittel, das nur gelegentlich zur Anwendung kommen sollte; zu häufig gebraucht, wirkt es geradezu peinigend auf das gebildete Ohr.

Unsere modernen Komponisten kennen die hier angeführten, dem Männerchore anhaftenden Mängel sehr wohl. Trotzdem kehren sie sich absolut nicht daran, sondern komponieren lustig drauf los, als ob sie nicht für Gesangs-, sondern für Instrumentalchöre schrieben.

Rhythmen findet man in ihren Werken für Männerchor, so verzwickt und schnell wechselnd, dass es einer grösseren Anzahl von Dilettanten (denn solche sind doch die meisten Sänger, auch in den grösseren Vereinen) nie gelingt, diese rapiden Tonfolgen sauber und einwandfrei herauszubringen. Eine gewisse Schnelligkeit der Bewegung kann eben von der menschlichen Stimme nicht überschritten werden; selbst die rapidesten Passagen des Koloraturgesanges können sich mit denen eines Instrumentes (Flöte, Violine, Klarinette usw.) nicht messen.

Seit den Tagen Liszts und Wagners hat sich die Chromatik unserer gesamten Musik bemächtigt, und es gilt heutzutage als rückständig, die Diatonik in der Komposition zu bevorzugen. So haben denn auch unsere modernen Männerchorkomponisten die Chromatik redlich sich zunutze gemacht und damit in der Stimmführung, besonders für die Dilettanten, bisher ungeahnte Schwierigkeiten geschaffen. Ich weiss aus Erfahrung, wie schwer solche chromatischen Folgen, wie sie beispielsweise das „Lied der Freundschaft" von Richard Strauss enthält, in das Ohr der Sängerdilettanten eingehen. Und wenn nun auch die einzelne Stimme diese Schwierigkeiten nach hundertmaligem Drill endlich kapiert hat: sobald die vier Stimmen zusammensingen, ist die mühsam erlangte Sicherheit verschwunden, und die grausigsten Kakophonien feiern wahre Orgien vor den Ohren des verzweifelnden Dirigenten. Nur Vereine, die aus-

schliesslich aus berufsmässigen Sängern bestehen, — also Opernchöre — dürfen sich an solche abseits vom Normalen liegenden Aufgaben mit der Aussicht auf gutes Gelingen heranwagen.

Alle Versuche, die künstlerischen Ausdrucksmittel des Männerchores zu vermehren, scheitern an den oben angeführten physiologischen Tatsachen und am Dilettantismus der Sänger. Der Männergesang wird künstlerisch eben immer ein Zwitterding bleiben.

Dieser Unzulänglichkeit widersprechen nun aber einigermassen die rege Pflege und das starke Interesse, deren sich der vierstimmige Männergesang in den letzten Jahren durch künstlerische Kreise erfreuen durfte. Besonders Kaiser Wilhelm II. hat seine Vorliebe für diese Kunstgattung wiederholt und mit ganz bestimmten Absichten zu erkennen gegeben. Und gerade der Kaiser ist es, der mit Fragen künstlerischer Kultur öffentliche, soziale Tendenzen verknüpft. Es ist eigentlich niemals das Kunstwerk allein, dem er seine hohe Unterstützung gewährt, sondern er widmet sich weit mehr noch dem Kunstwerk als sozialem Faktor. Kaiser Wilhelm II. hat seine Eindrücke von Männerchören erhalten, die unter wahrhaft künstlerischer Leitung das Menschenmögliche leisteten. Das waren der Hannoversche Männergesangverein unter des alten, heut noch lebenden Bünte genialer Leitung und der Kölner Männergesangverein. Allerdings imposante Chöre! Um dem Sangeseifer solcher Vereine einen Ansporn zu geben, rief dann Kaiser Wilhelm II. die weltbekannt gewordenen Sängerwettstreite ins Leben. Die zum Teil sensationellen Ergebnisse dieser Konkurrenzen sind noch frisch in aller Erinnerung. In der vorletzten unterlagen die Kölner dem Berliner Lehrergesangverein (unter Prof. Schmidt), dem sie an Güte des stimmlichen Materials wohl überlegen waren, dessen Übergewicht an musikalischer Schulung jedoch zu deutlich zutage trat. (In der letzten hat der Kölner Männergesangverein die Scharte wieder ausgewetzt; er brachte den ersten Preis heim, während der Berliner Lehrergesangverein sich an dem zweiten genügen lassen musste.)

Männerchöre sind und bleiben im grossen und ganzen Dilettantenvereine. Je zahlreicher aber die Mitgliedschaft ist, um so grösser wird die Gefahr des Dilettantismus. Die Gesangswettstreite in Kassel und Frankfurt haben die Frage aktuell gemacht, und es ist nicht zu verkennen, dass seitdem alle Vereine von einer gewissen Nervosität befallen sind, die weiter nichts als einen Kampf zwischen den künstlerischen und sozialen Aufgaben der Vereine bedeutet. Das ist sehr erklärlich. Bei strenger musikalischer Schulung, ernster künstlerischer Arbeit hört eben die sogenannte Gemütlichkeit auf. Die Vereine erklären ihrem ehrgeizigen Dirigenten, dass sie mit ihren eigenen Leistungen bisher durchaus zufrieden gewesen seien und dass sie nicht daran dächten, sich Lorbeerkränze aus den Konkurrenzen zu holen.

Noch ernsthafter wird aber die Situation, wenn, nachdem der Dirigent mit heissem Bemühen seinen Verein konkurrenzfähig gemacht hat, dieser mit grossem Optimismns in den Wettstreit eingetreten ist und der Erfolg langjährigen Strebens nun ausbleibt. Ein einzelner Künstler kann einen gelegentlichen Misserfolg verschmerzen, ein Verein mit Hunderten von Köpfen verwindet eine künstlerische Niederlage, zumal wenn sie offiziell gestempelt wurde, nie.

Es sollte das nicht vergessen werden, und die massgebenden Führer sollten sich die Frage vorlegen, ob der ganzen Sache nach der künstlerischen Seite hin so viel genützt wird, wie ihr nach der Vereinsseite hin, die wohl immer die wichtigere ist, geschadet wird. Allerdings hatte die Frankfurter Konkurrenz nur Interesse für grosse Chöre, aber auch die mittleren und kleineren haben der Versuchung, allerlei Konkurrenzen zu veranstalten, nicht widerstehen können. Bei der Ergebnisverkündigung solcher Wettstreite erscheint immer wieder das gleiche Bild: übertriebene Eitelkeit auf Seiten der Sieger, abgrundtiefe Niedergeschlagenheit bei den Unterlegenen. Und ohne Konflikte mit den Dirigenten, die doch ihr Bestes gegeben hatten, verging kaum eines solcher Feste.

Die Mehrzahl aller bei der Sache Interessierten sehen deshalb in diesen Gesangswettstreiten eine gewisse Gefahr.

Sollte sich aber nun die Entwickelung des Männergesanges dahin vollziehen, dass einzelne Vereine die Virtuosenlaufbahn einschlagen und die überwiegende Mehrzahl reuig zur harmlosen Liedertafelei zurückkehrt, so wäre eine solche Entwickelung aufs tiefste zu beklagen. Nein, die Wahrheit liegt hier in der Mitte. Es war den Vereinen einmal sehr gesund, dass sie Kritik erfuhren; es genügt aber, wenn sie in ihrem Drange nach Künstlerschaft sich konzentrieren auf die Bewältigung von erreichbaren Aufgaben, das allzu Schwere jedoch Berufschören überlassen.

Der Männergesang scheiterte nicht an seinem künstlerischen und sozialen Wollen, sondern an Aufgaben, die ihm nicht zukamen: er produzierte das Kunstlied, bzw. den grossen Chor. Aus eigener Erfahrung kenne ich die gewaltigen Schwierigkeiten, den sogenannten „grossen Chor“ einem Gesangverein, der nicht aus Berufssängern besteht, einzudrillen. Sie spotten jeder Beschreibung. Es fehlen die einfachsten und wichtigsten Grundlagen bei den Sängern. Die wenigsten von ihnen haben Notenkenntnis; die Intelligenteren sehen höchstens Auf- und Absteigen der Notenreihen, ob die Stimme steigt oder fällt. Die Intervalle treffen sie dann nach dem Gehör, und zwar zumeist richtig, wenn es wirklich leicht sangbare Fortschreitungen sind. Solche kommen ja aber in dem modernen Kunstlied nur sehr vereinzelt vor. Des weiteren bleiben die jetzt so beliebten, ohne alle Vorbereitung eintretenden, mit unheimlicher Geschwindigkeit gleichsam durch Tunnels in die entlegensten Tonarten führenden Modulationen dem Dilettanten ein unlösbares Problem. Auch die äusserst komplizierte Rhythmik im modernen Kunstliede geht weit über den Horizont der Dilettanten. Da sie nicht zählen können, sondern in kindlich gläubigem Vertrauen sich felsenfest auf den Dirigenten verlassen, so kommt es durch eine falch verstandene Handbewegung des Dirigenten, die sie für eine freundliche Aufforderung zum Einsatz halten, häufig zu den ergötzlichsten Missverständnissen. Und da der Dirigent auch nur ein Mensch und als solcher dem Irrtum unterworfen ist, so kann es vorkommen, dass er gelegentlich vergisst, einen Einsatz zu geben. Der Berufsmusiker wird dann auch ohne Zeichen den Einsatz bringen, da er ja gezählt hat; der Dilettant ist in einem solchen Falle rettungslos verloren. — Es gibt nur einen Wahrspruch für den Dilettanten-Männerchor, und seine Befolgung setzt weder die künstlerischen noch die sozialen Intentionen herab: „Ein Volkschor muss dass Volkslied pflegen.“

(Schluss folgt.)

Die nächste Nummer erscheint am 13. Juni; Inserate müssen bis spätestens Montag den 10. Juni eintreffen.

Kreuz und Quer

Neuyork. Die Philharmonische Gesellschaft in Neuyork hat laut Testament des verstorbenen Neuyorker Zeitungsherausgebers Joseph Pulitzer zwei Millionen Mark geerbt, mit der Aussicht einer weiteren Zuwendung in derselben Höhe, wenn es der Gesellschaft gelänge, tausend neue Mitglieder zusammenzubringen. Die Gesellschaft hat sich bereit erklärt, das Erbe, das auch noch an andere Bedingungen künstlerischer und technicher Natur gebunden ist, anzutreten. Durch eine vollständige Umgestaltung soll die Philharmonische Gesellschaft, die bisher nur Musiker aufnahm, auf eine weitere Grundlage gestellt werden, indem sie musikalische, unterstützende und Jahresmitglieder umfassen wird. Die unterstützenden Mitglieder zerfallen in solche, die mindestens 50 000 Dollar, in solche, welche 10 000 und in solche, welche mindestens 1000 Dollar der Gesellschaft schenken. Die Jahresmitglieder müssen mindestens 10 Dollar beisteuern. An der Spitze der Gesellschaft wird künftighin ein Direktionsrat stehen, bestehend aus drei musikalischen und neun unterstützenden Mitgliedern.

Nürnberg. Am 27. April tagte der unterm Protektorat der Frau Kronprinzessin stehende Deutsche Rich. Wagner-Frauenverband dahier und beschloss, nachdem sein Zweck, die Bayreuther Stipendienstiftung auf eine Million zu bringen, noch nicht erreicht, den Fortbestand des Verbands über 1913 hinaus, was im Interesse der Stiftung sehr zu begrüssen ist. Abends fand zum Besten des Verbands ein Konzert von Johanna Dietz statt, das dem Andenken von Franz Liszt gewidmet war und, unterstützt von Prof. Ed. Bach, einem Schüler Berth. Kellermanns (München), einen sehr würdigen Verlauf nahm.
A. S.

Prag. Der hiesige Komponist Rudolf v. Procházka, dessen Oper „Das Glück" vor einigen Jahren an der Dresdner Hofoper gegeben wurde, arbeitet schon mehrere Jahre an einem Mysterium Christus, zu dem er sich den Text in Anlehnung an die Worte der Bibel selbst geschrieben hat. Die Anlage des Mysteriums entspricht der des Melodrams, wobei der Chor eine geradezu monumentale Aufgabe zu erfüllen hat. Das Stück ist weder für die Kirche noch für den Konzertsaal geschrieben. Es soll ausschliesslich in einem eigens dazu errichteten Passionsspielhaus (mit Drehbühne und sonstigen bühnentechnischen Neuerungen, u. a. dem unsichtbaren Orchester in der Höhe) gespielt werden Die Aufführungen sollen in gewissen Zeitabständen wiederholt werden. Als Vorbild sind die Oberammergauer Passionsspiele, von denen sich diese Christus-Aufführungen jedoch darin unterscheiden sollen, dass nach dem Vorbilde Bayreuths nur ausgezeichnete Kräfte zur Mitwirkung herangezogen werden sollen, gedacht.

Regensburg. Kapellmeister H. Ph. Hofmann hat kürzlich in Regensburg ein Festkonzert Bayreuther Künstler mit ausserordentlichem Erfolg dirigiert. Das Programm bestand aus der Ouverture zu Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und Fragmenten aus dem Nibelungenring. Als Solisten waren Frau Löffler-Burkhardt (Wiesbaden), Frau Bender-Schäfer (Dresden), Ernst Kraus (Berlin) und Anton van Rooy (London) gewonnen worden.

San Franzisko. In San Franzisko soll ein städtisches Opernhaus errichtet werden, das erste seiner Art in den Vereinigten Staaten. Noch vor einigen Jahren hätte man dort die Idee städtischer Unternehmungen dieser Art als sozialistische Utopie verlacht, weil man das bisher als gänzlich ausserhalb der städtischen Verwaltungssphäre liegend erachtete. Wenn sich das Unternehmen in San Franzisko bewährt, so dürfte bald jede grössere amerikanische Stadt ihr eigenes Stadttheater haben.

Bad Salzbrunn. Die Fürstlich von Pleßsische Kurkapelle führte drei Werke des noch wenig bekannten thüringischen Komponisten F. A. Köhler (in Triebes bei Gera) mit bestem Erfolge auf, nämlich die Gavotte „Frühlingsträume", das lyrisch feine Stimmungsbild „Herbststimmung" und die Ouvertüre zur Oper „Pagenstreiche".

Waldenburg, Schles. Der Tenor Valentin Ludwig ist als Solist zur feierlichen Einweihung des Meissner Doms am 27. Oktober 1912, die in Gegenwart des Kgl. Sächsischen Hofes vollzogen wird, verpflichtet worden.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 24

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 13. Juni 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Das 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

in Danzig

Mit seinen mächtigen finanziellen und künstlerischen Kräften veranstaltete der Allgemeine Deutsche Musikverein sein 47. der schaffenden Gegenwart gewidmetes Tonkünstlerfest und hatte sich dazu zum ersten Male nach dem deutschen Osten vordringend, Danzig erwählt, das seine Erwartungen bezüglich der Teilnahme des Publikums nicht getäuscht hat. Vier grosse Konzerte fanden in dem räumlich und akustisch gut dazu geeigneten grossen Saale des Wilhelm-Theaters statt, den der Besitzer, ehemals selbst Orchesterdirigent, opferwillig dazu hatte herrichten lassen; zwei der Konzerte, in denen auch Chöre und Solisten mitwirkten, waren kurz als Orchesterkonzerte, zwei als Kammermusikkonzerte mit einiger Erweiterung des Begriffes bezeichnet.

Den Kern des imposanten Orchesters von 95 Mitgliedern bildete das von Herrn Dr. Hess bestens geschulte Theaterorchester mit etwa 40 Mitgliedern, eine Gruppe heimischer und eine erhebliche Zahl auserlesener auswärtiger Musiker. Festdirigent für die Werke mit Chor und Orchester und die grossen sinfonischen Werke des zweiten Orchesterkonzertes war der Leiter der Danziger Singakademie Königl. Musikdirektor Fr. Binder; den Chor bildete die Singakademie und der Langfuhrer Männergesangverein unter Mitwirkung von Damen des Neuen Gesangvereins (Dir. Musikdir. Brandstädter) und Herren aus sechs hiesigen Männergesangvereinen. Binders Leistung war um so anerkennenswerter, als durch besondere Umstände die Zeit der Vorbereitung auf ein ungewöhnlich geringes Mass beschränkt blieb. Das Orchester, mochte es zu selbständigen Werken oder zur Begleitung berufen sein, erfüllte seine Aufgaben rhythmisch bis ins Feinste unfehlbar, klangrein, melodisch fühlend; tadellos im Zusammenspiel und mit glänzender Betätigung der verschiedenen Gruppen oder einzeln hervortretender Instrumente. Eine wahre Freude konnte man insbesondere an der Klarheit und der im höchsten Forte noch gewahrten Noblesse des Klanges der Blechbläser, wie an der Volubilität und klanglichen Schönheit in den Leistungen der Holzbläser haben, des machtvollen und edlen Zusammenklanges der Streicher nicht zu gedenken.

Hier seien denn auch gleich die vortrefflichen Beiträge der auswärtigen Vertreter der Kammermusik an den Streichinstrumenten erwähnt: es waren dies das Quartett der Herrn Prof. Wendling, Hans Michaelis, Philip Neter und Alfred Saal, Fräulein Anna Hegner mit ihrem wahrhaft blühenden und glühenden Ton in den grossen Variationen mit Fuge für Violine und Klavier von Weismann; ferner für ein Klavierquartett von Paul Juon die Herren Prof. Press, K. Kutschka, Josef Press nebst Herrn Loar an der zweiten Violine. Als Klavierspieler in Kammermusik wirkten mit unfehlbarer Sicherheit und schöner Belebung Herr Leonid Kreutzer und in eigenen teilweise auch fremden Kompositionen die Herren Julius Weismann und Willy Renner. An der Harfe schloss sich ihnen Fräulein Meyder (Danzig) würdig an, die auch im Orchester mitwirkte.

Eine besondere Stellung unter den ausführenden Künstlern des Festes nimmt Alexander Petschnikoff ein, als vortrefflicher Träger der in jeder Beziehung die höchsten Anforderungen stellenden Solopartie in dem Violinkonzert op. 38 von H. G. Noren, das Umfang und Wert zusammengenommen, mit seiner Uraufführung die bedeutsamste Darbietung des ganzen Festes war. Das Hauptthema zum ersten und das zum dritten Satz des gut 3/4 Stunden währenden Werkes sind von böhmischem Gepräge, aber mit der reichsten Phantasie und mit freiester Meisterschaft sind dise Themen, mit anderen kombiniert, durchgeführt. Es ist kein Geigenkonzert im älteren, am wenigsten im vorbeethovenschen Sinne; das Orchester ist auch in noch höherer Funktion beteiligt, als bei den Violinkonzerten von Bruch. Man könnte das Werk eine Sinfonie mit einer obligaten Violinstimme nennen, doch schwebt auch diese in völliger kontrapunktischer Unabhängigkeit mit freiestem Flügelschlag über dem Ganzen, das in unerschöpflicher, stets fesselnder Manigfaltigkeit der Gestaltung das nationale Element zu rein musikalischer Wirkung sublimiert, ähnlich wie Beethoven es mit nationalen Themen, sogar mit lokalen Gassenhauern im Finale der Waldsteinsonate und im Scherzo der Eroika macht. Das relativ kurze Adagio ist auch nicht in deutschem Sinne lyrisch, es mutet schliesslich an wie eine Vergeistigung Chopinschen Stiles, so unabhängig die Sprache dieser Musik auch von ihm ist. Diese Sprache ist eben durchweg in dem ganzen Werke rhythmisch und melodisch individuell und verlangt höchste Anspannung vom Geiger

wie vom Orchester. Petschnikoff verstand diese Sprache zu reden, und zwar ebenso fertig wie feurig und frei. Das Geheimnis der Möglichkeit, es ohne Notenblatt zu können, liegt zuletzt in der Konsequenz der Gestaltung, wie phantastisch sie auch scheine. Sie ist fesselnd und geistreich vom ersten bis zum letzten Tone. Nach des Autors eigener Erklärung weicht der formale Aufbau des ersten Satzes von klassischen Vorbildern wenig ab; ebenso ist das Ganze ein Beweis, dass diese Formen der Subjektivität des Komponisten, der sie zum Vorbilde nimmt, keineswegs eine notwendig schematische Hemmung bereiten, wenn er sie auszubauen, zu variieren, zu bereichern versteht.

Das zweitgrösste Werk des Festes war eine Sinfonie des Ungarn Erwin Lendvai. Gewiss kann man für eine Sinfonie kein allgemein verpflichtendes Schema aufstellen; aber, wenn man von dem für den ersten Satz und für die Satzfolge noch so frei auszufüllenden überlieferte Grundriss abweicht, so muss man die Kraft haben, einen neuen, nachahmungs- und überlieferungswerten Typus zu schaffen. Zum Beispiel ist es ohne Zweifel das Natürliche, dass ein grosses Adagio den Ruheort zwischen erregten Sätzen bildet — wer statt dessen damit beginnt, müsste es durch ganz besonderen inneren Wert des Satzes rechtfertigen. Einen solchen wird man dem Adagio, mit dem Lendvai beginnt, nicht zusprechen können. Es ist auf ein zwischen Dur und Moll schwebendes langes Thema, eine in sich schon unregelmässige Periode von sieben Takten begründet. Selbst ehe man noch Noten schrieb, ist die Vierzahl der Taktpaare einer Periode als Urgrundgesetz empfunden worden, auch schon die Notwendigkeit, einen metrisch ausfallenden leichten Takt oder ein desgleichen leichteres Taktpaar, wobei die Periode dann arithmetisch nur 7 bzw. 6 Takte zählt, durch die Wucht des schweren Teiles verständlich zu ergänzen. Dergleichen ist aber in dem „Thema" des ersten Satzes der Sinfonie von Lendvai nicht zu erkennen. Was aus dieser Notenreihe entwickelt ist, ohne dass irgend ein Gegensatz erkennbar wird, könnte ebenso wohl oder übel ein Drittel länger sein.

Der Komponist spricht sich (durch den Mund seines Erläuterers) von dem „konventionellen" Typ der Sonaten und Sinfonieform los. Jene Form ist doch aber nicht an sich schon konventionell; wer das nicht sein will, muss originell sein, und solche psychologischen Fehler nicht machen, wie der es ist, mit einem solchen Adagio zu beginnen, und dann noch mit einem zweiten sehr langsamen Satz (dem dritten) „auf die religiöse Stimmung des ersten zurückzugreifen". Bei diesem nun hatte ich (mehr sage ich nicht) durchaus das Gefühl des affektiert Geheimvollen, des falschen Tiefsinns. Von dem langgestreckten Thema des zweiten Satzes „Con moto" (22 Takte) kann man auch nur sagen: „Dunkel ist der Rede Sinn" und über den vierten sind die Worte des Erläuterers nur eine Beschönigung eines bis ins Unverständliche getriebenen Raffinements im Gebrauch der Themen und Motive. Auch dazu gehört Geschick und Talent, aber bei allem Pomp und Glanz der Instrumentation gehört mehr dazu, einen haltbaren Typus zu schaffen.

Von dem Eindruck des falschen Pathos ist nach meinem Gefühl bei allem Ernst des Wollens und allem Geschick des Könnens auch die tragische Ouvertüre von E. Boehe nicht freizusprechen. Gleich das breit „in einem fremdartigen Dmoll (c, gis!)" mit Trompeten und Posaunen dahinschreitende Thema ist für ein echtes Pathos zu hohl, tonal zu unfasslich. Abgesehen von einer allgemeinen Angabe des Gefühlinhaltes, sollte man die gedruckt dem Hörer zur Verfügung gestellten Analysen der Werke auf die Überschriften der Teile und ihrer wesentlichen Motive einschränken; eine ausführliche Analyse, seitenlang, kann nicht einmal ein Musiker weder vorher sich einprägen noch beim Hören verfolgen, am allerwenigsten bei erstem Hören, sie hat also bei solcher Gelegenheit, angesichts der Aufführung, gar keinen Sinn.

Auch die Angabe aller Motive kann schon zu viel werden: ich will den sehen, der in der instrumental, vokal und dramatisch hoch erregten Schlusszene der komischen Oper „Des Teufels Pergament" von A. Schattmann die mit Angabe wie „Zorn der Frauen", „Frauen und Bürgermeisterin", „Liebesmotiv" verzeichneten 19 Motive in einem Stück von etwa ebensoviel Minuten auffassen und verfolgen könnte, selbst wenn er sie vorher durchgespielt hätte. Oder soll man sie (etwa ihrer Schönheit wegen) auch noch memoriert haben?

Eine Ouvertüre zu Hauptmanns „Und Pippa tanzt" von R. Mors mit angeführten 11 Themen und Nebenthemen ist eine ernste kontrapunktische Arbeit, nicht uninteressant, straff gefasst, nur etwas trocken, im Stil R. Strauss ähnlich; aber die Motive sind nicht plastisch genug, um sie im Verlauf erkennbar zu erhalten. Frage: wie weit man die Forderung, dass man dergleichen öfter hören müsse, ausdehnen kann, da sie in sinfonischen Sätzen schon bei Motiven von Beethovenscher Plastik nicht abzulehnen ist?

Die Melodie, als nicht um ihrer selbst willen da, sondern mehr nur eine Projektion aus den Harmonien in eine Ober- oder auch eine Innenstimme, Harmonik und Rhythmik hoch verfeinert und kühn gesteigert, und die Meisterschaft in allen Künsten der kontrapunktischen Arbeit scheinen zusammen die Signatur der Kunst der Gegenwart in ihren edelsten und normal bleibenden Schöpfungen auszumachen, stets variiert durch die Persönlichkeit des Komponisten, wenn er eine ist, und sie rein betätigt; je nachdem interessant und bedeutsam.

Mit diesen Gedanken habe ich versucht, mich in der Fülle der spezifisch modernen Erscheinungen wechselnden Wertes bei diesem Fest zu orientieren, selbst wenn mein Ideal nicht dieses wäre, und rechne zu den edelsten und tüchtigsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Kammermusik und zu den Darbietungen ersten Ranges bei diesem Feste die ausserordentlich phantasievollen und kunstreichen Variationen mit Schlussfuge über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier, komponiert von J. Weismann.

Wenn es aber, wie in anderen modernen Schöpfungen zu bemerken war, mit der Harmonik dabei endet, dass nur noch die läppische Rechtfertigung übrig bleibt, man habe sich ja sukzessiv an alles gewöhnt, während alle musikalische Anschaulichkeit dabei in die Brüche geht — wenn ferner die Melodie, oder was sie vertreten soll, oder gar ein Thema nichts mehr ist als eine phantastische wesenlose Notenreihe, die man nachher abstrus harmonisiert und „wirkungsvoll" instrumentiert, so werden die Künste des Kontrapunkts darin auch erstens billig, und zweitens wirkungslos, also überflüssig. In dieser Art gesinnungstoll modern ist der erste Teil des „phantastisch-sinfonischen Traumes", genannt „Haschisch" von dem

unlängst verstorbenen A. P. Böhm. Im zweiten Teil folgt eine quäkige, gequälte Melodie als Thema. Vollends streift den Irrsinn die Unmusik für sieben Saiteninstrumente (Quintett, Klavier, Harfe) die Rudi Stephan just als „eine Musik" bezeichnet hat, wohl weil er nicht wagen konnte, irgend eine Form oder einen Inhalt überschriftlich anzudeuten. Dieses Stück konnte aber nicht einmal durch die vollendete Wiedergabe erträglich gemacht werden. Für mich beginnt an diesem Punkte denn doch die Vergeudung der von dem Verein dazu aufgebotenen Kräfte.

Zu dem Bedeutendsten und edel Modernen, das an Kammermusik geboten wurde, gehört auch die Uraufführung eines Klavierquartetts von J. Juon op. 50; nicht ganz so modern ist ein Satz aus einem Streichquartett op. 10 von P. Scheinpflug. Jener versuchten Signatur entsprach gleichfalls ehrenvoll ein Divertimento in 6 Sätzen von J. Haas mit einer inhaltlich freilich auf die engste Ichheit beschränkten Empfindungssphäre. Auf die Gefühlswelt eines Backfischchen, wenn auch mit Talent und Geschmack, beschränkt erschienen drei Sätze für Streichquartett von Jan Ingenhoven. Eine Sonate von Willy Renner für Violine und Klavier, von ihm und Herrn Prins-Danzig ausgeführt, zwar eine sehr ernste und formgerechte Arbeit, wirkte schliesslich doch nüchtern, weil zu viel Nachahmung darin steckt. Dass es Brahms-Nachahmung ist, ändert daran, Brahms in Ehren, nichts. Dem Geiger bot sie schon durch die Cmoll-Tonart keine dankbare Aufgabe, was ihn auch sonst ungünstig zu beeinflussen schien.

Als „Stimmungsbilder für Orchester mit einer Singstimme" und nicht Lieder mit Orchesterbegleitung, bezeichnet H. Sthamer selbst einen Zyklus Gesänge „von verlorner Liebe", von denen zwei mit Herrn Sistermanns zu Gehör kamen. In der Tat könnte man die Singnoten durch eine Cello-Stimme ersetzen, die jedoch ebenso unmusikalisch wirken würde, wie der Zufallsgesang, dessen Text der Hörer doch auch nachlesen muss. Ein widersinniges Experiment, obwohl die orchestrale Erfindung recht poetisch ist. Vollends als Orchesterstück ohne Gesang, nämlich nur auf einem gelesenen Text, und sogar auf ihrer zwei, zu bezeichnen ist „ein sinfonisches Gedicht" „Nach Sonnenuntergang an der See" von dem Holländer Otto Lies, eine verkehrte Ultrakonsequenz aus der Programm-Musik, an die erhebliches Talent verschwendet ist. Das weitaus Beste des Festes an Gesang mit Orchester waren zwei Zwiegesänge auf Gedichte von Mörike, den Dichtungen in orchestraler Arbeit und melodisch völlig kongenial für Sopran und Tenor komponiert von Rud. Werner, ausgeführt von Frl. Pickert und Herrn Fischer.

Für Chor und Orchester gab es eine rein musikalisch recht poetische Komposition von Gisella Senden, einer Ungarin, auf das Gedicht „Der Pilger" von Eichendorff, die jedoch das inhaltlich etwas unklare Poem mit langen Vor- und Zwischenspielen ganz um die plastische Form, also um die Wirkung bringt, die es gelesen oder gesprochen macht, während die Musik es doch verherrlichen will. Die „Sturmesmythe" von K. H. David auf ein Gedicht von Lenau für Chor und Orchester, reicht nicht überall an den Wert des Gedichtes heran. Die für diesen Kunstzweig allzu grosse Kürze der Vorbereitung machte sich hier fühlbar, desgleichen in dem kurzen Schlusschor zu der „Teufelsszene" aus der genannten komischen Oper von Schattmann. Ein Musiker fand diese nach meinem Gefühl böseste Art an aufgeregtem Sprachgesang geistreich, ein anderer die Instrumentation glänzend. Ich will mich nicht weiter darüber aussprechen, weil ich schlechterdings nicht imstande bin, mich in die Seele eines Mannes zu versetzen, der Musik zur Sklavin für diese Art Literatur à la Bierbaum erniedrigen mag. An die Hauptrolle in dieser Szene wendete Herr Egénieff seine edle, frische und schön geschulte Baritonstimme mit gewiss aufrichtiger Hingebung.

Endlich für Gesang mit Klavier standen sich wieder die Extreme gegenüber. Das eine bildeten 5 Lieder von Walther Bransen, gesungen von Herrn Förster, fast à la Stephan auf Texte meist von Dehmel komponiert, Texte von einer Erotik, zu der gelegentlich nur noch die Momentaufnahme fehlte. Das andere bildeten vier Lieder, wieder dem Besten des Festes beizuzählen; wahrhaft genussreich und mit gediegenster polyphoner Begleitung komponiert von Josef Marx auf Texte von Paul Verlaine, Eichendorff, P. Heyse, von Fräulein Eva Lessmann mit Herrn Binder am Klavier sinngerecht und sympathisch vorgetragen.

Es genügt heute nicht mehr, dass der Musiker, wie Liszt vor 50 Jahren schon wollte, auf dem Bildungsniveau seiner Zeit stehe; er muss sich vielmehr, wie es heute ist, ziemlich weit über dieses Niveau erheben, wenn er sein Talent und seine Lebenskraft nicht an Missgriffe verlieren will, wie die erwähnten von Sthamer, Selden, Lies, Schattmann in der Anwendung ihrer Musik, Bransen, Stephan im Wesen der ihrigen, Lendvai im unpsychologischen Aufbau seiner Sätze. Es sprechen ausser dem rein technischen Schaffen zu viele literarische, psychologische, historische, zuletzt noch physiologische Erwägungen und Urteile mit, als dass ein Komponist intellektuell nicht erheblich über dem durchschnittlich „Gebildeten" von heute stehen müsste. Einer unendlichen Summe von Kraftvergeudung an vielleicht schöne, aber infolge solcher Fehler doch schnell vergängliche oder totgeborene Erzeugnisse wäre mit der höheren intellektuellen Kultur der Musiker vorzubeugen, auch durch die Selbstkritik, die dadurch erleichtert würde. Wie hat z. B. ein Talent wie Rubinstein sich verloren und vergeudet! Wären sonst $^7/_8$ seiner Kompositionen vergessen?

Eine Frage noch: wäre wirklich keine Sinfonie eines lebenden Deutschen zu entdecken gewesen, die der Aufführung verlohnte? Hätte sie eingereicht werden müssen?

Das Gesamtbild des Festes mit seinem bunten Gemisch von 5 Nationalitäten und etwa ebensoviel Wertgraden blieb für den nach einem Rang, einem Ziel und Stil unserer Zeit Fragenden wie eine Windrose, zu der die Magnetnadel fehlt, natürlich ohne dass ein Verein oder eine Person dafür verantwortlich zu machen wäre. Es ist ja auch um die anderen Künste kaum besser bestellt.

Prof. Carl Fuchs (Danzig)



88. Niederrheinisches Musikfest

Aachen, den 26.—28. Mai

So wurde denn wieder einmal das Niederrheinische Musikfest zu Aachen gefeiert. Unwillkürlich denkt man daran, daß auch das 100ste dermaleinst in Aachen statt-

finden und davon erzählen soll, daß diese altehrwürdige Veranstaltung in der ganzen Zeit ihres Bestehens ein gewichtiges Wort — lange Zeit hindurch wohl mit das bedeutsamste — in der Geschichte des deutschen Konzertwesens mitgeredet hat. Wird Aachen diese Jubiläumsfeier erleben? Wie kommt man überhaupt zu der Frage, die alle diejenigen, denen die Musikfeste ans Herz gewachsen sind, natürlich ohne weiteres bejahen möchten?

Es fiel einem jeden auf, wie schwach das diesjährige Musikfest besucht war, und es ist klar, daß die Rentabilität einer so kostspieligen Veranstaltung für ihr Fortbestehen ebenso wichtig ist, wie das Bewusstsein aller Beteiligten, auch zu einem ideellen Erfolg beigetragen zu haben. Und man mag nun sagen — oder sich vorreden — was man will: es ist nicht wegzuleugnen, daß ein überfüllter Festsaal in erster Linie auf alle die, die ihre ganze Kraft in das Gelingen des Festes setzten, dann aber auch nicht minder auf das Publikum ganz anders wirkt, als Stuhlreihen, deren Besetzung bedenkliche Lücken aufweist.

Und woher kommt dieser Mangel an Beteiligung? Haben sich die „Niederrheinischen Musikfeste" überlebt? Sich überleben hiesse hier: ohne Daseinsberechtigung vom höheren künstlerischen Standpunkt aus weiter existieren. Meiner Ansicht nach müssen zweckmässig angeordnete, vorzügliche musikalische Darbietungen, die mithin einem künstlerischen Bedürfnis entsprechen, Daseinsberechtigung haben. Welcher dieser Forderung genügte das Aachener Musikfest nicht?

Vorzügliche musikalische Darbietungen brachte uns das Musikfest, das ist unbestreitbar und dafür bürgten uns schon im Voraus die ausführenden Körperschaften, Orchester und Chor sowie ihre Leiter: Professor Schwickerath und General-Musikdirektor Dr. Muck sowie die Solisten. War etwas unzweckmässig? Vielleicht ja! Nehmen wir das Wort in seiner weitgehenden Bedeutung. Ist es überhaupt zweckmässig — und die Frage beschäftigte mich schon vor Jahren, als vor vollbesetztem Hause die armen Musiker bei schier tropischer Hitze im Saal ihre drei Festtage absolvieren mussten — zu Pfingsten in einer Zeit, in der es einen Jeden hinaustreibt (und man reist heute so schnell und leicht) ein Musikfest abzuhalten? Ich glaube es nicht, und hätte mich meine Berichterstatterpflicht nicht gehindert: totsicher hätte ich in jenen Tagen am Rhein gesessen; viele derer, die nicht da waren, die man erwartet hatte, werden vermutlich ähnlich gedacht und gehandelt haben. Ich bin ganz entschieden für eine Verlegung des Termins, dessen schon langjährige Festlegung auf die Pfingsttage belanglos wird, wenn es sich darum handelt, zweckmäßig zu verfahren. Und nun die Wahl des Programms: ich glaube auch hierbei hätte man zweckmäßiger verfahren können. Die Besetzung des ersten Festtages mit „Bachs hoher Messe in Hmoll" war ein Hochgenuss und Schwickerath hatte vollkommen recht, wenn er sagte, man könne ein solches Werk nicht oft genug in dem kurzen Leben hören. Und dennoch!.... Was verlangt der Besucher eines Musikfestes? Etwas Besonderes! Nun könnte mir jemand einwenden: nun ja, die Hmoll-Messe vom Aachener Chor ist eben etwas Besonderes..... Zugegeben!.... aber die mehr oder minder feinen Unterschiede in Auffassung und Ausführung des Werkes in den verschiedenen Städten, die über gute Chöre und treffliche Dirigenten verfügen, sind doch mehr für den Musiker als für das Gross des selbst recht musikverständigen Teils des Publikums, und die Hmoll Messe ist — und das ist sehr erfreulich — seit langen Jahren kein Fremdling mehr in den Konzerten grösserer Städte. Um die Hmoll Messe zu hören geht man heutzutage nicht mehr nach Aachen; die anderen Festtage brachten an Neuem nur Bruckners VII. Sinfonie und die Brahmschen Liebesliederwalzer: meines Erachtens ist das zu wenig; die Haydn-Variationen von Brahms, hörten wir in Aachen in letzter Zeit mehrere Male, der Don Juan von Strauss ist auch schon ein guter Bekannter, desgleichen die Fest- und Gedenksprüche von Brahms, und Wagners Szenen aus Parsifal sind bekanntlich ein Konzertsaalexperiment, gegen das sich Meister Wagner energisch gesträubt haben würde. Man will doch auch den Aachenern Neues bieten, und man muss auf die riesige Konkurrenz Rücksicht nehmen, die andere zahlreiche Festveranstaltungen für das Musikfest darstellen. An allen Ecken und Kanten gibt es Festspiele, Schlesisches Musikfest, Festkonzerte in Rom und London usw. Mit einem Worte, man hätte mehreres bringen müssen, was in Aachen, Cöln, Düsseldorf, Elberfeld-Barmen, Essen usw. vollkommen neu war. Es wäre undankbar gegen die trefflichen Solisten des Musikfestes, wenn man sagen wollte, sie hätten uns nicht genügt, aber ob nicht vielleicht andere uns weniger bekannte Solisten mehr Anziehungskraft gehabt hätten, ist eine andere Frage. Wenn diese meine Einleitung zur Besprechung der Festtage etwas umfangreich geworden ist, so möchte ich vor allen Dingen bitten, meine Kritik an den Prinzipienfragen von keiner Seite persönlich zu nehmen. Alles Persönliche muss und soll hier ausgeschaltet werden, wenn es sich darum handelt, dass unsere „Niederrheinischen Musikfeste" den Platz einnehmen sollen, der ihnen gebührt und den Erfolg haben sollen, der nun einmal nach keiner Richtung hin fehlen darf.

Der erste Tag

Die Aufführung von J. S. Bachs Hoher Messe in Hmoll zeigte unter der Leitung des städtischen Musikdirektors Herrn Professor Schwickerath noch einmal recht eindringlich, was wir am städtischen Chor haben und was wir an Schwickerath verlieren. Chorwirkungen wie die im 5stimmigen „Gloria" mit dem machtvollen Einsatz der Männerstimmen und der vorzüglichen geschmackvollen Steigerung, die Ausarbeitung des ungemein stimmungsvollen „Et incarnatus est" mit dem ihm folgenden machtvollen Kontrastsatz: „Et resurrexit" das herrliche „Confiteor" und das Prachtstück des Ganzen: das unvergleichlich prächtige „Sanctus": das alles waren Leistungen, die wohl allen Festteilnehmern noch lange im Gedächtnis haften werden. Dass das Orchester in seiner einerseits fundamentierenden, andererseits sich anschmiegenden Begleitung einen recht wesentlichen Anteil an dem Gelingen des Ganzen hat, wird vielfach als „selbstverständlich" betrachtet und darum nicht zur Genüge gewürdigt. Die obligate Violine der Alt- und Tenorarie war bei Herrn Kapellmeister Fritz Dietrich gut aufgehoben. Die Gesangssolisten waren: Frau Anna Kaempfert (Frankfurt a. M.), Frau Adrienne von Kraus-Osborne (München), Herr Felix Senius (Berlin) und Prof. Felix v. Kraus (München). Die beiden Damen waren in jeder ihrer Leistungen recht gut. Herrn Prof. Kraus lag und gelang das „Et in spiritum sanctum" besser als das „Quoniam tu solus sanctus", und Herr Senius erzielte mit dem „Benedictus" Beifall.

Der zweite Tag

begann unter Führung des Generalmusikdirektors Dr. Muck aus Berlin mit den Brahms-Variationen über ein Choralthema von J. Haydn. Mucks Interpretation war weniger verblüffend und hinreissend als durchgeistigt und fein pointiert; das Orchester folgte dem ungewohnten Dirigenten mit Hingebung und feinem Verständnis. Die vier ernsten Gesänge von Brahms wurden von Professor Kraus mit liebevollem Eingehen in all die tausend Feinheiten, die diese eigenartigen Kompositionen aufweisen, wiedergegeben; das äusserst sympathische, warme Organ verschmolz mit Schwickeraths nobler Begleitung zu einer schönen Klangwirkung: Zumal die beiden letzten Gesänge wirkten herrlich. Herr Carl Flesch aus Berlin ist in Aachen ein gern gesehener Gast: sein aller Effekthascherei abholder Vortrag, edel im Ton und Auffassung, vereint mit meisterhafter Technik, bewährte sich am Brahmschen Ddur Konzert und entfesselte allgemeine Begeisterung. Und nun folgten von dem Quartett Kaempfert, Kraus, Senius, Kraus Liebeslieder aus dem op. 52 von Brahms mit vierhändiger Begleitung (Muck, Schwickerath). Man wusste wirklich nicht: sollte man sich mehr über die Kompositionen oder über die in künstlerischer Begeisterung zu prächtigen Wirkungen ineinander sich steigernden Stimmen, oder über die geschmackvolle Begleitung freuen? Es war so, wie man es sich nicht schöner wünschen konnte. Kaum ist es möglich etwas hervorzuheben, und doch als man in der Zwischenpause umherpromenierte und an leibliche Genüsse denken zu müssen glaubte, da summte man selbst und da summten andere: „Ein kleiner hübscher Vogel nahm den Flug zum Garten hin". Das Publikum applaudierte ohne Ende. Die Fest- und Gedenksprüche von Brahms sind den Aachenern als eine vorzügliche a cappella-Leistung unseres Chors bekannt, und die anwesenden Fremden hörte ich unverholen ihre Bewunderung über diese grossartige und exakte Chorleistung aussprechen. Nach der Pause genossen wir Bruckners Sinfonie Nr. 7 (Edur). Mit Bruckner sind wir hier nicht verwöhnt, darum kam diese Gabe allen sehr erwünscht, insbesondere da Herr Generalmusikdirektor Muck „herausholte", was überhaupt herauszuholen war. Der Lorbeerkranz, den der Dirigent wohlverdient erhielt, hätte allerdings eigentlich in zwei Teile geteilt werden müssen, wie denn auch hoffentlich der brausende Applaus zur Hälfte dem Orchester gegolten hat.

Der dritte Tag

Nachdem der scheidende städtische Musikdirektor mit einem Tusch des Orchesters und lang anhaltendem Beifall begrüsst worden war, eröffnete Frau Teresa Carreno das Schlusskonzert mit Beethovens Esdur Konzert und sie spielte elastisch, frisch, geradezu jugendlich wie vor 20 Jahren, ihr Anschlag, der früher zuweilen etwas hartes haben konnte, ist weicher geworden, ohne an Kraft eingebüsst zu haben. Eigentümlich und weit weniger sympathisch war Frau Carrenos Bestreben, im zweiten Satz die Klangfarbe des Klaviers vollkommen unter die Regie der Orchester-Klangfarbe zu stellen. Meiner Ansicht nach haben solche unhörbaren Pianissimi in diesem Satze keine Berechtigung, ich glaube aber die Künstlerin folgte hier unbewusst der Mode, die augenblicklich dazu neigt, das Pianissimo zu übertreiben, indem man es klanglos macht. Wunderbar schön spielte sie nachher drei Soli: Schuberts Impromptu op. 90 Nr. 3, Schubert-Liszts Soirée de Vienne Nr. 6 und den bekannten „marche militarie" in der Bearbeitung von Tausig. Diese ist bekanntlich eine Kraftprobe und Frau Carreno bestand sie glänzend und der herrliche Bechsteinflügel half dabei nicht unwesentlich; ausserordentlich fein kamen die zwei ersten Stücke heraus. Leider war die Zeit zu einer Zugabe, zu der das unermüdlich applaudierende Publikum die Künstlerin durch immer erneute Hervorrufe zu veranlassen suchte, zu knapp; Frau v. Kraus-Osborne hatte Lieder am Klavier von H. Wolff gewählt und trug sie, unterstützt von der trefflichen Begleitung Schwickeraths, höchst charakteristisch vor. Eine hervorragende Orchesterleistung war die Reproduktion des „Don Juan" von R. Strauss, wobei allerdings auch die Zahl der Mitwirkenden, ein Orchesterkörper von 102 Mann, bei der Klangwirkung mit in Rechnung zu ziehen ist, andererseits war aber gerade deswegen auch die bis ins Kleinste hineingehende Einheitlichkeit und ganz besondere Sauberkeit in jeder Beziehung um so bewunderswürdiger: es wurde aber auch mit Begeisterung gespielt! Den Schlusstein bildeten das Vorspiel und Szenen aus dem III. Aufzuge des „Parsifal". Abgesehen also von der verhältnismässig geringen Wirkung der Szenen im Konzertsaal, die demjenigen, der sich in Bayreuth an dem Bühnenweihfestspiele erbauen durfte, natürlich noch viel mehr zum Bewusstsein kommt als denen, die etwas Neues zu hören bekamen, ging alles trefflich und die Solisten: Herr v. Kraus, Herr Globerger, Herr Brodersen und auch der Chor und das Orchester halfen ein jeder mit bestem Gelingen, um eine abgerundete hochkünstlerische Leistung wenigstens des musikalischen Ganzen möglich zu machen. Man schied von diesem letzten Festabend mit der Überzeugung, dass Veranstalter, Mitwirkende und Teilnehmer an diesem Musikfeste mit dem künstlerischen Ergebnis der Festkonzerte recht zufrieden sein können.

Direktor Pochhammer



3. Lausitzer Musikfest

Bautzen den 2. Juni

Klassisch und modern, das waren die beiden Grundgedanken, die für die Auswahl der Vortragsordnungen an den Festkonzerten bestimmend gewesen sind, und zwar beschränkte sich der erste auf die Namen Beethoven und Schumann, während der andere eine vortreffliche Wiedergabe von Nowowiejskis Oratorium „Quo vadis" brachte. Man hatte als Festraum die Exerzierhalle einer Infanteriekaserne im ganzen recht geschickt hergerichtet, wenigstens für das Auge, denn der grosse, mit Sängern und Orchestermusikern gegen 3000 Personen fassende Saal sah mit seiner mattweissen Auskleidung und seinen einfach gehaltenen aus Holz geschnittenen Verzierungen vorteilhafter aus, als er sich akustisch erwies. Namentlich der Klavierton klang ziemlich stumpf und resonanzarm, fast wie aus weiter Ferne. Aber Herrn Severin Eisenbergers poesiedurchtränkte, schwungvolle und doch bis in die letzten Feinheiten hinein durchsichtige Wiedergabe des Schumannschen Klavierkonzertes liess diesen Mangel nicht besonders empfindlich werden und ersetzte ihn durch ihre bestechenden künstlerischen Qualitäten. Musikdirektor Biehle, dem das Zustandekommen des Festes im besonderen zu danken ist, ist ein ausgezeichneter Chor-

instruktor und hat in dem zweiten Konzert eine Aufführung des anspruchsvollen Oratoriums zuwege gebracht, die sich getrost neben mancher Darbietung ähnlicher Art, wie wir sie in Musikzentren zu hören gewohnt sind, hätte hören lassen können, aber für die Aufgaben, die ihm das Vormittagskonzert in der Orchesterleitung beim Schumann-Konzert und bei der Egmont-Ouvertüre stellte, fehlte ihm die Überlegenheit und die leichte Hand, die nur der dauernde Verkehr und die fortwährende enge Verbindung mit einem grossen Instrumentalkörper mit sich bringt. Immerhin kam es zu einer anerkennenswerten und tüchtigen Lösung der Aufgaben. Wirklich musikfroh jedoch, soweit die reinen Instrumentaldarbietungen in Frage kommen, wurde man erst, als Hofkapellmeister Kutzschbach den Stab in die Hand nahm und das Frühkonzert mit einer plastisch herausgearbeiteten Wiedergabe der fünften Sinfonie von Beethoven wirkungsvoll abschloss. Unter dem Orchester, das aus einigen Militärkapellen und dem Bautzner städtischen Orchester zusammengestellt worden war, sassen an die dreissig Kammermusiker und Mitglieder der Dresdener Königlichen Hofkapelle mit Konzertmeister Wille am ersten Pulte.

Das eigentliche Ereignis des Festes, das auch aus der Residenz eine ganze Anzahl Zuhörer angelockt hatte, brachte das Nachmittagskonzert mit dem erwähnten dramatischen Oratorium „Quo vadis" von Nowowiejski. Es wird schwerlich in der neueren Oratoriumliteratur ein Werk nachzuweisen sein, dem in so kurzer Zeit ein so allgemeiner Erfolg geblüht hätte, wie gerade diesem. Es ist seit zwei und einem halben Jahre wohl mehr als fünfzig Mal aufgeführt worden, und mancher der Chorleiter, die im Klavierauszuge nachlesend unter den Zuhörern sassen, wird mit dem Vorsatze nach Hause zurückgekehrt sein, sich die dankbare Aufgabe nicht entgehen zu lassen, nunmehr seinerseits auch „Quo vadis" mit dem eigenen Chor herauszubringen. Denn die äusseren Wirkungen des Werkes sind tatsächlich verblüffend. Modern im Sinne der heutigen Ausdrucksform unsrer Musik ist das Werk keineswegs. Es wandelt vielmehr ganz und gar und in jeder Hinsicht in den Spuren, die von Max Bruch mit seinen grossen Chorschöpfungen angebahnt und von vielen anderen nach ihm und mit ihm begangen worden sind. Nur dass Nowowiejski über eine starke melodische Gabe verfügt und auch den Chor mit ausserordentlichem Geschick zu behandeln weiss. So steht und fällt das Oratorium denn auch mit seinen Chören, die an Glanz und äusserer Macht nicht allzuviel zum Vergleich neben sich dulden, während die Solopartien bedauern lassen, dass es nicht vor zwanzig Jahren und früher erschienen ist. Damals störte eine so ganz und gar auf Melodie und immer wieder Melodie gestellte Figur wie die des Petrus oder die der jungen Christin Lydia noch nicht in dem Masse, wie das heute der Fall ist, wenn man das Werk als neues hört. Überhaupt scheint es, als stehe Nowowiejski dem, was wir heute von der Musik als Ausdruck fordern, nicht allzunahe, sonst wäre ihm zum Beispiel der Chor „Wahrlich, dem Löwen, dem König der Wüste" unmöglich in dieser Form aus der Feder geflossen. Der Komponist war 25 Jahre alt, als er ihn schrieb. Das entschuldigt manches, ändert aber nichts an der Tatsache, dass dieser Chor in jeder Meyerbeerschen Oper stehen könnte. Vielleicht sehen die Sachen, die Nowowiejski heute, zehn Jahre nach seinem „Quo vadis" schreibt, anders aus. Das wird für ihn selbst und für die Musikwelt ein Gewinn sein, denn der Gesamteindruck des Ganzen beweist unverkennbar das starke Talent, das diesem Komponisten eigen ist.

Über dem Werk liegt ein strahlender Glanz, eine Klarheit in der Schilderung des Prächtigen, der man sich nicht entziehen kann. Allerdings kann man sich auch schwer einen Oratoriumvorwurf denken, der gerade der besonderen Begabung des Komponisten in dieser Richtung so weit entgegenkäme wie der Quo vadis-Stoff mit seinen blendenden Bildern des seit sechs Tagen brennenden Roms, mit seiner Gelegenheit zur Schaffung grosser und pompöser Volkschöre, mit dem Mysteriösen, der über den nächtlichen Zusammenkünften der in den Katakomben ihrem Gotte heimlich dienenden Christen liegt, mit den starken Kontrastwirkungen, die sich aus dem Nebeneinander dieser Gegensätze ergeben u. s. f.

Die Wiedergabe des Werkes verdient in jeder Hinsicht volles Lob. Was Musikdirektor Biehle mit diesem Chore geleistet hat, war geradezu erstaunlich. Nicht weniger als neun räumlich weit auseinander wohnende Sängervereinigungen mussten so vorbereitet werden, dass eine einzige Gesamtprobe für die Aufführung genügte. Noch seien als Solisten erwähnt Prof. Fischer-Sondershausen, Hofopernsänger Zottmayer und Hofopernsängerin Schott-Dresden, die sich mit Geschmack ihrer Aufgaben entledigten. Artur Liebscher



Parsifal für Bayreuth?

IV.

Zur Aufklärung über die **Stipendienstiftungen** wird uns von zuständiger Seite geschrieben:

1. In Bayreuth gibt es eine „Bayreuther Stipendienstiftung", die für Studierende bestimmt ist. Die von H. W. Draber gemeinte aber trägt den Namen Richard Wagner-Stipendienstiftung und wird von Herrn Friedrich von Schoen in München (Kaiser Ludwigsplatz 2) verwaltet. Die Unrichtigkeit der Bezeichnung hat schon wiederholt (so bei Legaten!) Unannehmlichkeiten im Gefolge gehabt.

2. Herr Draber nimmt an, daß unsre Mittel nur „zum grössten Teile" für Bayreuthbesuche gewährt worden seien? Er sollte doch wissen, dass unsre Mittel ausschliesslich für den Besuch der Bühnenfestspiele verwendet werden.

3. Herr Draber legt die Betonung auf Kunst, spricht dann aber ausschliesslich von Musikern, deren Bevorzugung er befürwortet. An andre „Künstler" und Kunstbeflissene scheint er nicht zu denken.

4. Dabei sagt er zuerst, es seien aus seinem sehr großen Bekanntenkreise „beinahe alle" Musiker zurückgewiesen worden; und gegen Ende seines Artikels macht er daraus „ausschliesslich" ablehnende Antworten.

5. Er behauptet: die Ablehnung der Musikergesuche sei so allgemein bekannt, dass „beinahe keiner mehr Lust verspürt, eins einzureichen!"

Diese letztere Behauptung ist unwahr, wir erhalten besonders viele Gesuche aus Musikerkreisen.

6. Er meint, durch eine Umfrage der Redaktion ermitteln zu können, wie viele Gesuche aus Tonkünstlerkreisen positiv oder negativ beantwortet worden seien. Solche Umfrage könnte aber nur dann ein richtiges

Ergebnis haben, wenn Herr Dr. Garantie geben könnte, daß wirklich „alle“ Bewerber auf solche Umfrage antworten würden; anderfalls — also sicher — bleibt die Sache wertlos.

7. Die Satzungen der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung besagen, dass die Stipendien bestimmt seien für „Freunde und Jünger“ der in Bayreuth gepflegten Kunst. Sie sind vom Meister selbst so gutgeheissen, der oft genug es ausgesprochen hat, er habe seine Werke nicht für die Musiker geschaffen, sondern für jene, die mit Verstehen und Empfinden dem Drama zu folgen vermöchten. Zu den „Gleicheswollenden und Gleichesfördernden“ gehören bei dem Gesamtkunstwerke seiner und unserer Meinung nach auch die Kunstfreunde der verschiedensten Berufe. Es ist überflüssig, dies und die große Bedeutung davon erst begründen zu sollen.

8. Die Satzungen der Stiftung weisen aber eine gewisse Bevorzugung solchen zu, die sich als „Mitglieder“ gewisser „Vereinigungen“ ausweisen. Handelt es sich z. B. einerseits um einen Violinspieler oder Konzertsänger, der von niemand empfohlen ist, und andererseits um einen von einem der Vereine sehr empfohlenen Regisseur oder Lehrer oder Opernsänger, so wird meist der Letztere bevorzugt und jener „Tonkünstler“ kann erst in zweiter Linie bedacht werden oder muss ausfallen.

9. Es ist aber überhaupt nicht wahr, dass überwiegend Musikergesuche abgelehnt würden. Vielmehr wird keine Gruppe von Bewerbern so sehr bedacht, wie die Musiker aller Art; sie sind gegenüber den anderen in der Überzahl. Und auch das ist nicht richtig, dass „beinahe alle“ Musikergesuche abgelehnt würden, vielmehr wird deren Mehrheit berücksichtigt!

10. Dagegen müssen leider sehr viele Gesuche überhaupt abgelehnt werden, weil die Mittel immer noch zu gering sind, und wenn viele Bewerber sich erst zu spät melden, so haben eben diese leider das Nachsehen.



Bachfest in Stuttgart

1.—3. Juni

Für Stuttgart war es das erste Bachfest. Die Anregung hierzu ging vom Württemberger Bachverein aus, der freilich das Risiko des Unternehmens nicht allein auf sich nehmen konnte, sondern sich auf die Unterstützung anderer Vereine angewiesen sah. Das Fest nahm einen wohlgelungenen Verlauf, die grosse Mühe der Veranstalter wurde in schönster Weise belohnt. Am ersten Tage hörte man unter Hofkapellmeister E. Bands Direktion im Festsaale der Lindenhalle, wo sämtliche Aufführungen stattfanden, die grosse Hmoll-Messe. (Einschaltend sei bemerkt, dass diese Tonschöpfung in Stuttgart schon 1858, also kaum 2 Jahre nach Veröffentlichung der Partitur durch die Bachgesellschaft unter J. Faisst einstudiert worden war.) Wer nicht in kritikloser, blinder Bewunderung jede Note des grossen Sebastian als höchste Offenbarung bezeichnet, dem muss es zum Bewusstsein gekommen sein, dass die Hmoll-Messe, als Ganzes betrachtet, die einheitliche Übereinstimmung aller Teile vermissen lässt. Nichts geht über den Schwung der festlichen Chöre, über die tiefe Andacht der Bittgebete der Messe, herrlicheres ist nichts geschrieben worden als das Sanctus*), ergreifend ist das Agnus (wie wäre Alles aufzuzählen?), aber die Hmoll-Messe besteht nun einmal aus einzelnen Nummern, bei denen ein innerer Fortgang von einer zur anderen nur selten zu bemerken ist. Die Schwierigkeiten, einen Chor zu finden, d. h. zusammenzustellen, der Bachs Anforderungen vollauf genügt, werden wohl nirgends ganz gelöst werden können. Es ist schon viel, wenn alles so klappt, wie es hier der Fall war, doch wäre zu wünschen gewesen, dass der Gesamtchor nicht in allen Nummern mitgewirkt hätte, die Wirkung dieses oder jenes Satzes wäre bei kleinerer Besetzung gewiss noch intensiver geworden. Die Dirigentenleistung Bands schätze ich ausserordentlich hoch, es ist dem Leiter gelungen, die Chormassen in Bewegung zu bringen und sie zu lebendigem Ausdruck ihrer Gefühle zu bringen. Mit Hingabe sangen auch die Solisten und Solistinnen. Den hiesigen Künstlerinnen Emma Rückbeil-Hiller und Meta Diestel traten George A. Walter-Berlin (Tenor) und der Bassist A. Stephani-Darmstadt zur Seite. Die beiden letzteren, sei vorausgeschickt, zeigten sich auf der Höhe ihres Könnens fast noch mehr am dritten Abend. Prächtig hielt sich die kgl. Hofkapelle, deren ersten Bläsern ebenso hohes Lob zu zollen ist wie dem Konzertmeister C. Wendling. Zur Begleitung wurde nur die Orgel genommen, die mir stellenweise zu selbständig vorkommen wollte, im übrigen aber von einem Meister seines Fachs, Prof. H. Lang, gespielt wurde.

Hier möchte ich die Frage, ob Cembalo oder Orgel streifen. Ein wohl wenig bekanntes Büchlein von A. Siebigck, „Museum deutscher Tonkünstler“ (Breslau 1801) enthält eine Anmerkung, welche ihrerseits Gessners Quintilianausgabe entnommen ist. Aus dieser geht unzweifelhaft hervor, dass Bach bei der Aufführung seiner Kirchenwerke Orgel und Klavier abwechselnd verwendete. Die historisch interessante Stelle führt uns Bach inmitten seines Chors und seiner Musiker vor, als „manu utraque et digitis omnibus tractantem vel polychordum nostrum . . . . . vel organum illud organorum. Die ganze Stelle schildert in anschaulichster Weise die Tätigkeit des Kantors beim Einstudieren oder bei der Aufführung seiner Werke. Und Gessner beschreibt als Augen- und Ohrenzeuge!

Eine andere Frage ist die, ob wir heutzutage den alten Gebrauch wieder einführen sollen, was bekanntlich lebhaftem und begreiflichem Widerspruch begegnet.

Instrumentalwerke brachte der zweite Tag. Mit der Passacaglia wurde dieser eingeleitet. Adolf Benzinger hielt die richtige Mitte zwischen farbloser und verkünstelter Ausführung, sein Bach war stilvoll. Das erfrischende zweite Brandenburger Konzert wurde ganz köstlich gespielt. Den Trompetenpart hatte L. Werk-Cöln inne, unsere Bläser K. Koch, P. Rasehorn (Flöte und Oboe) und der Geiger C. Wendling vervollständigten das Konzert im engeren Sinn. Das Cembalo (Herr Nack), eine von Pfeiffer-Stuttgart kunstvoll verfertigte Nachbildung hat aber tonlich zuviel Klimperndes, als dass man an seinem Klange Freude haben könnte. Ein fröhliches Musizieren ging mit dem zweiten Konzert für drei Klaviere an. An den Flügeln sassen die Herren Ph. Wolfrum, Max v. Pauer und A. Benzinger. Bis auf kurze Stellen im Adagio wurde das Alles herzerfreuend einmütig gespielt. Welche unverwüstliche Lebenskraft in diesem Werke steckt, war hier so recht deutlich zu ersehen. Eines der Violinkonzerte durfte selbstverständlich nicht fehlen. Carl Wendling hatte sich das in Amoll gewählt, das er ungemein gesangsvoll im Mittelsatz, kräftig und feurig bei den Allegrosätzen spielte. Einen Genuss seltener Art bekam man auch durch den meisterlichen Vortrag der Goldbergvariationen (in Rheinbergers, freier Bearbeitung sich nähernder Übertragung) durch Max v. Pauer und Ph. Wolfrum. Die 4. Suite für Orchester, mit dem grossartigen Kantatensatz als Einleitung schloss den Abend. Vermittler am Dirigentenpulte war Max Schillings; seine Auffassung, die gar nichts Didaktisches an sich hat, ist die eines Künstlers, der in den Geist der Sache einzudringen weiss und nicht am Äusserlichen klebt.

Dem Kantatenschöpfer Bach war der dritte Abend geweiht. Die Zusammenstellung war sehr glücklich und ganz geeignet, einen orientierenden Überblick über Bachs Schaffen auf dem Gebiete der Kirchenkantate zu geben. Auch Ph. Wolfrum, der Dirigent am Schlusstage, hatte seine Schwierigkeiten mit dem Chore, wenn auch in geringerem Masse, als sie sich bei der Messe gezeigt hatten. Aus Gründen lokaler Art, war man zu spät zum Vorbereiten gekommen. Dem Chor fehlte im allgemeinen das, was man den Schuldrill nennen kann, er ist von aufrichtigem Bestreben geleitet, zu tun, was man von ihm erwartet, aber rein technische Hemmnisse sind da, die sich erst nach jahrelanger Arbeit werden ganz beseitigen lassen. Die „Trauerode“ wurde in der Wolfrumschen Bearbeitung zu Gehör gebracht; die instrumentalen Lücken des Originals haben bei

*) Eine Bemerkung zur Ausführung des Sanctus möge hier Platz finden. Zu den wellenmässigen Triolen des Chors ( ) treten im Orchester die Figuren. Sollte es nicht richtig sein, letztere wie , ausführen zu lassen? Die Gelehrten mögen es entscheiden, dem Charakter des Sanctus scheint mir aber die vorgeschlagene Lesart zu entsprechen.

ihr eine diskret angebrachte wie passende Ausfüllung bekommen. In ihrer rührenden Einfachheit machte die sehr schön gesungene Grabmotette „O Jesu Christ" (sie ist offenbar mit Begleitung der Stadtpfeiferinstrumente gedacht) einen besonders nachhaltigen Eindruck. Die festliche Reformationskantate „Gott der Herr", der wundervolle Dialog „O Ewigkeit, du Donnerwort" mit dem einzig schönen Arioso für Bass seien nachdrücklich hervorgehoben. Elisabeth Ohlhoff-Berlin (Sopran) lernte man an diesem Abend als Bachsängerin schätzen, Maria Philippi (Alt) ergriff die Herzen mit ihrer hohen Kunst. Die übrigen Gesangs- und Instrumentalsolisten waren dieselben wie an den vorhergegangenen Abenden.

Um ein Fest wie dieses, mit Ausscheidung jedes gewinnsüchtigen Gedankens, allein durch Begeisterung und Verehrung für die Kunst zustande gebracht, ist es eine schöne Sache. Der ideelle Gewinn kann ein zweifacher sein. Einmal ist das Verständnis für Bachs Kunst in weitere Kreise hineingetragen worden und dann muss oder sollte wenigstens die rege Anteilnahme für die alte Kunst auch den Sinn für die Kunst unserer Tage erwecken. Wo es nicht so ist, bleibt die Beschäftigung mit Bach ein totes Studium, lehrreich und interessant, aber doch nicht fruchtbringend im schönsten Sinne eine Bereicherung mehr für das Wissen, als für unser Inneres.

Alexander Eisenmann



2. Deutsches Brahms-Fest
in Wiesbaden

In den Tagen vom 2.—5. Juni fand hier das zweite Deutsche Brahmsfest statt, zu welchem aus ganz Deutschland und Österreich, doch auch aus dem Ausland Brahmsfreunde herbeigeströmt waren. Sämtliche 5 Konzerte waren ausverkauft und auch die öffentlichen Generalproben zahlreich besucht. Generalmusikdirektor Steinbach dirigierte; der Gürzenich-Chor aus Köln und das Kölner Orchester (dem sich unsre Wiesbadener Kurkapelle anschloss) waren zur Stelle: der Chor 200, das Orchester (bei den reinen Instrumentalwerken) 120 Köpfe stark. Dazu treffliche Solisten.

Am ersten Tage bekamen wir das „Schicksalslied" und das „Deutsche Requiem" zu hören. In beiden Werken bezeigte der Chor eine unwandelbare Sicherheit und Verständnisinnigkeit. Die Zuhörerschaft verblieb in andächtiger, weihevoller Stimmung. Zwischen beiden Chorwerken spielte Artur Schnabel das D moll-Konzert mit grossem Pathos und viel Schwung.

Der zweite Tag brachte ein Morgenkonzert mit der Cellosonate E moll und dem Trio C moll: Schnabel, Kreisler und Hugo Becker waren die Ausführenden, — das genügt. Reizend wirkten die Chorlieder op. 17 und 44, welche der Dessoffsche Frauenchor aus Frankfurt unter Leitung von Frl. Gretchen Dessoff vortrug. Im Mittelpunkt des Programms aber standen die von J. Messchaert gesungenen Lieder. Wer kennt nicht die fein differenzierte Ausdruckskunst und nie versiegende Innerlichkeit seines Vortrags! Das Orchesterkonzert am selben Abend wurde mit der „Nänie" eingeleitet, welcher sich die „Fest- und Gedenk-Sprüche" anschlossen. Die musikalische Disziplin des Gürzenich-Chors stand auch hier auf seltner Höhe. Ungemein freundlich berührten die feinstudierten „Vokalquartette" gesungen von Frau Grumbacher de Jong, Frl. Kalbeck und den Herren Reimers und Messchaert; am Klavier A. Schnabel, der sich überall als ein unübertrefflicher Akkompagnator erwies. Und fast den höchsten Triumph des Festes feierten Kreisler und Hugo Becker mit dem Doppelkonzert für Violine und Cello, ein Werk, dessen sinfonische Grossheit sich mit zwingender Gewalt ausprägte.

Wie an diesem Konzert-Abende die C moll-Sinfonie so wurden am dritten und vierten Tage die „Tragische Ouvertüre", die „Haydn-Variationen" und die übrigen drei Sinfonien zu Gehör gebracht. Dazwischen sang noch J. Messchaert die „Ernsten Gesänge", die er mit einer wahrhaft biblischen Grösse des Ausdrucks füllte; und auch das genannte „Vokal-Quartett" liess sich nochmals und zwar mit den „Neuen-Liebes-Walzern" hören. (Schnabel und Uzielli hatten die vierhändige Klavierpartie übernommen.) Den Haupttrumpf des Festes bildeten die vorgenannten grossen Instrumentalwerke. Eine glänzende virtuose Leistung waren da die „Haydn-Variationen". In den Sinfonien hätten manche Einzelheiten vielleicht noch zartsinniger und poesievoller herausgearbeitet sein können; doch was wollen solche Bedenken sagen gegen diese grosszügige, von Kraft, Energie und Zielsicherheit erfüllte Direktion Steinbachs: er wurde von der enthusiasmierten Brahms-Gemeinde in überschwänglicher Weise gefeiert.

In vier Tagen — 5 Brahms-Konzerte, dazu noch ein Brahms-Vortrag, den Leop. Schmidt (aus Berlin) übernommen hatte —: Und „ihr Musen" nun genug . . .

Prof. Otto Dorn



Lippisches Musikfest in Detmold
Haydnfeier

Nach einem auf Meister Haydn anspielenden, von Frl. Melly Stollberg sehr warm vorgetragenen Prolog brachte das bravouröse Orchester, zusammengesetzt aus dem Bielefelder städtischen Orchester und aus dem an exakte Arbeit gewöhnten hiesigen Militärorchester, die Sinfonien G dur Nr. 13 und B dur Nr. 8 in ergreifend schöner Weise zum Vortrage. Einfache schlichte Weisen wechseln mit genialen Geistesblitzen und zeigen uns, was schöne Musik ist. Keine unentwirrbaren Dissonanzen, wie sie heutzutage gangbare Artikel auf dem Musikmarkte sind, erschüttern das Trommelfell, sondern in beschaulichem Wohlgefallen kann man der leichtflüssigen graziösen Melodik lauschen und sich sagen, käme so einer wieder! Und wer von veralteter Musik reden will, der hätte sich von dem Gipfel der technischen Composition, von der Sinfonie concertante mit Soli, op. 87, sicherlich eines bessern belehren lassen, denn dieses Werk darf man als Meisterwerk ersten Ranges bezeichnen, ich kann es ruhig als den Glanzpunkt des ganzen Musikfestes bezeichnen, umsomehr als die mitwirkenden Faktoren, das begleitende Orchester, Prof. Marteau, Carlo de Guaita, Max Schmidt und Gustav Brumme hervorragend spielten und der Dirigent Prof. Weweler völlig in seiner Aufgabe aufging. Das Werk hat das merkwürdige Schicksal, noch gar nicht gedruckt zu sein, sondern befindet sich als Manuskript im Besitz des Mozartvereins in Dresden, der es dem Feste überlassen hat.

Marteau spielte dann noch das G dur-Konzert mit Orchester vorzüglich und die Solisten trugen je eine Arie für Sopran, Tenor und Bass aus der „Schöpfung" vor. Festspielansprüche konnte in erster Linie Gertrude Förstel aus Wien erfüllen, die mit ihren Leistungen geradezu entzückte. Eine fehlerfreie hohe Sopranstimme, die im Stand ist, den Ton aus dem pianissimo heraus zum brillanten *ff* zu spinnen, das ist ihr gegeben. Dabei eine Gefühlsempfindung, die Frl. Förstel zweifellos unter die ersten Konzertsängerinnen stellt. Der Bassbariton J. v. Raatz-Brockmann hat eine sympathische hohe Stimme, die bei freierer Tongebung auch besonders in der Tiefe grösser klingen dürfte, so aber wurde er doch zu sehr durch das Orchester gedeckt. Dafür aber bringt der Sänger einen guten Vortrag mit, der auf musikalischer Grundlage ruht. Als Tenor war Dr. Matth. Römer gewonnen, den ich von Bayreuth her kenne. Was ihn in den Vordergrund stellt, ist sein dramatisches Empfinden, womit er die Hörer fesselt. Das Organ ist nur etwas spröde und leidet unter dem offenen Ansatz in der Höhe. Infolgedessen ist die Klangwirkung immer etwas forciert. Um den sonst trefflichen Vortragskünstler der auch auf musikalischem Gebiete zu Hause ist, wäre es sehr schade, wenn er die Deckung der Höhe nicht fände.

Die Leitung des Sinfoniekonzertes wie des ganzen Musikfestes lag in Händen des einheimischen Professors August Weweler, der als Musiker schon häufig an die Öffentlichkeit getreten ist, z. B. mit seiner Märchenoper „Dornröschen", die u. a. mit Erfolg an dem Hoftheater in Cassel aufgeführt wurde. Gerade Haydn ist diesem ehrgeizigen Musiker willkommen gewesen, seine ganze Kraft zu konzentrieren. So hielt er vor dem Feste bildende musikgeschichtliche Vorträge über den Altmeister und die Detmolder konnten so mit Verständnis den Schönheiten der Werke Haydns zuhören. Auch die Erläuterungen und Gesichtspunkte im Programmheft des Festes stammen aus Wewelers Feder und verraten schon allein, wes Geistes Kind er ist. Seine Direktion der Sinfonien aber war einfach meisterhaft und die des empfindenden Künstlers, dem Detmold vor allem das Wohlgelingen seines ersten Musikfestes zu verdanken hat. Hoffen wir, dass es nicht das Einzige war.

In der folgenden Matinee kam das Streichquartett C dur aus op. 3 und das in G dur op. 77 Nr. 1 durch das Marteau-quartett (Marteau, Cziko Amar, Edward Kreiner, Carlo de Guaita), zu grosser Wirkung. Die Solisten reihten sich mit Liedern an, deren Begleitung am Flügel Prof. Weweler kongenial durchführte. Die Allmacht von Schubert hat mir noch niemand so zu Dank gesungen, wie Frl. Förstel.

Und nun zur Hauptaufführung des Oratoriums „Die Jahreszeiten". Liess schon die Hauptprobe das Herrlichste erwarten, so war die Wiedergabe der Aufführung schlechthin derart, dass sie kaum einen Wunsch unbefriedigt liess. Das Orchester spielte mit voller Hingabe. Wohl hat die treffliche Akustik des Festraumes die Klangwirkung der Chöre unterstützt, aber der Haupterfolg ist wohl doch den Herren Weweler und dem Chormeister des Männerchors, Herrn Clemens Grossjohann, zuzuschreiben, die das wochenlange Einstudieren mit so regem Fleiss und Eifer besorgten. Denn alle Chöre und Ensembles zeigten nicht nur eine herrliche Klangschönheit, sondern waren sicher und dazu fein nüanziert. Ganz besonders fiel das kräftig-schöne Stimm-Material des Männerchores auf; manch grossstädtischer Oratorienverein hat solche Sängerinnen nicht aufzuweisen. Die Solisten krönten das Ganze, die Sängerin voran, mit ihren wirklich hervorragenden Kunstleistungen.

Bei beendetem Feste, dessen Protektor Fürst Leopold mit Familie anwesend war, konnte man sich sagen, dass das Genie Haydns aller modernen Gewaltmusik zum Trotze sich als ewig-frischer Jungborn gezeigt hat. Lippe-Detmold aber hat durch sein erstes Musikfest bewiesen, wie sehr es echte Kunst solcherart liebt und ihr dient.

David Eichhöfer



Rudelsburger Kartellverbands-Fest

in Weimar (1. Juni)

Alljährlich, um Pfingsten herum, herrscht in Weimar reges Leben. Kongresse, Vereine und Versammlungen bringen einen starken Fremdenzuzug, wenn auch nur auf kurze Zeit, in unsere beschauliche, stille Musenstadt. Seit Jahren haben auch die farbentragenden akademischen Sängerschaften in Weimar Einkehr gehalten und auf einige Tage der Stadt ein festliches, fröhliches und buntes Gepräge gegeben. Diesmal war es der Rudelsburger Kartellverband (die Leipziger Pauliner, die Hallische Frideriziana, die Jenenser Pauliner und die Prager Barden, zusammen ein Chor von 350 Studenten), der im Hoftheater ein prächtig gelungenes Konzert veranstaltete. In die Leitung teilten sich die Herren Universitätsmusikdirektor Professor Friedrich Brandes (Leipzig) und Chormeister Joseph Thienel (Erfurt).

Nach der einleitenden, vom Hoforchester gespielten Akademischen Festouvertüre von Brahms mit dem anschliessenden Gaudeamus igitur, das von der Sängerschaft mit Begeisterung gesungen wurde, kamen a cappella-Chöre und solche mit Begleitung des Orchesters zu Gehör. Die a cappella-Chöre waren zumeist auf den Volkston gestimmt. Fand doch auch das Konzert selbst zu einem volkstümlichen Zwecke statt und zwar zum Besten einer der Bibliothek des Volksbildungs- und Lesehallenvereins Weimar anzugliedernden Abteilung zur Literatur des deutschen Volksliedes. Sämtliche zu Gehör gebrachten Lieder liessen ein äusserst sorgfältiges Studium erkennen, sowohl in bezug auf harmonische Reinheit, als auch auf Aussprache und dynamische Schattierung. Erwies sich auch das Stimmmaterial insofern etwas ungleich im Zusammenklang, als die Tenöre nicht den strahlenden sieghaften Glanz zeigten gegenüber den markigen und stärker klingenden Bässen, so entschädigte dafür doch die stets edle Tongebung und Präzision der einzelnen Stimmen. Von den aufgeführten Orchesterwerken — es kamen zu Gehör: F. Woyrschs „Deutscher Heerbann", Max Bruchs „Normannenzug" und Fr. Hegars „Heldenzeit" — ist Bruchs „Normannenzug" in der Bewertung an erster Stelle zu nennen, schon infolge der Einfachheit der Konzeption, die hier so Grosses und Schönes vermittelt. Hier ist alles innerlich geschaut und von einer Einheit der Grundstimmung, einem Adel der Linienführung, die dem Werke stets eine tiefe Wirkung sichern wird. Melodie und Harmonie sind zu inniger Schönheit verschmolzen und Chor- und Orchestersatz meisterhaft behandelt. Auch Hegars Werk ist von grosser Wirkung schon durch die Grosszügigkeit und den sicheren Aufbau bis gegen den Schluss; harmonisch und technisch einfacher gehalten als die früheren Hegarschen Chorwerke, bietet es viel des Schönen und Dankbaren. Nicht ganz auf dieser Höhe steht Woyrschs „Deutscher Heerbann". Wenn auch viel des Wirksamen bergend, leidet das Werk doch an starken Längen, die das ungleiche Verhältnis zwischen Inhalt und Ausdehnung sehr stark hervortreten lassen. Die Aufführung aller dieser Werke war vortrefflich und trug allen Mitwirkenden, nicht zuletzt den Dirigenten sowie den Herren Kammersängern Strathmann und Zeller, die ihre Soli sehr schön sangen, wärmsten Beifall ein. Gustav Lewin

Rundschau

Oper

Leipzig Zum ersten Male wurde „Lobetanz", ein Bühnenspiel in 3 Aufzügen von Otto Julius Bierbaum, Musik von Ludwig Thuille im Stadttheater gegeben. Der Dichter und sein Musikant, sie liegen erst seit wenigen Jahren draussen auf dem Münchener Waldfriedhof und schon kann man das Werk dieser Jungverstorbenen historisch betrachten. Aber lohnt das? Angesichts dieser bedenklichen Verse möchte man Gleim einen Klassiker nennen, wenn man die ärmliche Handlung betrachtet, ist man versucht, Klopstock einen Dramatiker zu heissen. Das empfand man vor zwanzig Jahren als hochmodern und schimpfte auf Baumbach. Das bleibende Verdienst ist die Farbensehnsucht B's. Aber da sind andere gekommen, die erfüllten. Und die Musik? Fein, liebenswürdig, humoristisch, aber vom Fluch der Zeit verdammt, nur zu illustrieren, wo sie berufen war, mit einer Fülle von Tönen die Langeweile des Textes zu überfluten. So aber duckt sie sich unter, und es ist schwer, sie recht zu beurteilen. Wo der Text schweigt, wie bei dem Aufzug im ersten Akt, horchen wir auf. Wenn der Dichter sich höher schwingt, die Musik bleibt ihm auf den Fersen, so in der Gefängnisszene. Und entzückend klingt in uns jenes kleine Lied von den Äpfeln nach, ein Volkskinderliedchen, ein Meisterwerk von einer Minute Dauer. Die Aufführung war gut. Die Regie tat vor allem ihr möglichstes, die öden Schwächen des Wortes vergessen zu machen, sie tat sogar ein wenig zu viel. Zu viel Menschen, zu viel Farben, zu viel Bewegung. Herr Schroth (Lobetanz) und Fräulein Merrem (Prinzessin) sangen vortrefflich, auch versuchten sie darzustellen, aber man merkte noch die Probe. Prächtig war Kases Barock-König und als schönste Erinnerung des Abends bleibt die erste der Braunen, die Fräulein Fladnitzer sang und tanzte. War der Aufwand nötig? Ich glaube nicht. Immerhin, in Leipzig ist so viel nachzuholen. Diesen Mangel aber zu bessern, scheint die neue Intendanz sehr bemüht. Nun ists am Publikum, mitzugehn. —z

Konzerte

Dortmund In den letzten Sinfoniekonzerten unter Hüttner hörten wir erstmalig das ohne Grund zu wenig beachtete Cmoll-Klavierkonzert von Fr. Gernsheim, dem Kurt Schubert aus Frankfurt a. M. ein guter Interpret war, ferner die gehaltvolle und interessante Fdur-Sinfonie von Ph. Rüfer und ein Orchesterstück „Am Rhein" von Hugo Kaun. Das Konzert von Gernsheim und die Sinfonie von Rüfer fanden eine sehr beifällige Aufnahme, die dem Werke von Kaun versagt blieb. Im letzten Sinfoniekonzert kam noch Bruckner mit seiner Dmoll Sinfonie (Nr. 3) zu Wort. Eins der letzten Konzerte war Mozart gewidmet. Der zweite Konzertmeister des Orchesters verschaffte dem Violinkonzerte von Beethoven eine vor allem technisch beachtenswerte Wiedergabe; musikalisch war die Leistung noch nicht ganz ausgereift.

Die Musikalische Gesellschaft unter C. Holtschneider führte in ihrem letzten Saisonkonzert Haydns Schöpfung auf. Der Chor des Vereins leistete Ausgezeichnetes. Die Solisten boten Anerkennenswertes, so dass der Gesamteindruck der Aufführung ein der Bedeutung des ewig jugendfrischen Werkes durchaus würdiger war.

Der Dortmunder Frauenchor unter Rob. Schirmer hat seine Umwandlung in einen gemischten Chor unter dem Namen „Dortmunder Singakademie", angekündigt. Neben dem Chorwerke „Der Rose Pilgerfahrt" und dem 43. Psalm von Mendelssohn brachte er im letzten Konzert verschiedene a cappella-Chöre zur Aufführung. Die Leistungen des Chores bedürfen immer noch der Vervollkommnung.

Der Lehrergesangverein unter Rob. Laugs veranstaltete ein gutbesuchtes Volkskonzert, das in der Hauptsache eine Wiederholung seines letzten grossen Saisonkonzertes war. Die zahlreichen Volks- und volkstümlichen Lieder wurden in vornehmer Auffassung eindrucksvoll gesungen.

Mehr und mehr in den Vordergrund des Interesses tritt die Frage der Erbauung eines städtischen Konzerthauses;

die vor allem interessierten Korporationen haben sich in einem Gesuche an die Stadt gewandt.

Die Vorbereitungen für das im Juni stattfindende viertägige Schwedische Musikfest, zu dem auch der Studentengesangverein O. D. aus Upsala erscheint, sind nahezu abgeschlossen. Fr.

Noten am Rande

Ein unbekanntes Bild Beethovens. Aus Wien wird gemeldet: Ein Zeichner, Anton v. Aue, hat im Juli 1824 in Baden bei Wien einige Bilder von Beethoven angefertigt, von deren Existenz man wusste, die aber als verschollen galten. Nun hat man kürzlich in Baden vier Schattenrisse endeckt, die zweifellos mit den gesuchten Bildern identisch sind. Es handelt sich um die Bildnisse von Beethoven, seine Freunde Stephan v. Brenning, dessen Frau und dem Wiener Komponisten und Verleger Beethovens, Tobias Haslinger. Wenn auch speziell die Gesichtszüge nicht streng bildnisgetreu festgehalten sind, so kann man trotzdem bei diesem Profilschnitt die charakteristischen Details seines Gesichts deutlich erkennen. Ein Blumenkranz umrahmt die Bildchen, die ausserdem noch eine handschriftliche Widmung Anton v. Aues an Dr. Braunhofer tragen. Das Blatt ist Eigentum des Kammerphotographen Schiestl in Wien.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Philharmonische Chor (Dir. Professor Ochs) wird im kommenden Winter zum ersten Mal in seinen Konzerten die Matthäuspassion zur Aufführung bringen. Das Werk, das sich seit Jahrzehnten auf dem Programm nahezu sämtlicher grösserer Berliner Gesangvereine befunden hat, gelangt bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal in Berlin in ungekürzter Fassung zur Wiedergabe. Die Aufführung wird mit Rücksicht auf den ausserordentlichen Umfang der Passion an einem Feiertag und in der Weise stattfinden, dass der erste Teil mittags und der zweite nach einer mehrstündigen Pause am Abend aufgeführt wird.

— Am 10. d. M. gelangten bei Karl Ernst Henrici u. a. eine Anzahl interessanter Musiker-Autographen und andere Seltenheiten zur Versteigerung. Vier Briefe von Gluck brachten 8300 M., das Ernennungsdekret desselben Komponisten als k. k. Kapellmeister wurde mit 500 M. zugeschlagen, während eine Visitenkarte von Joseph Haydn mit Angabe der Melodie „Hin ist alle meine Kraft" für 60 M. erstanden wurde. Die unveröffentlichten Tänze von W. A. Mozart erzielten 3500 M. Alle die genannten Autographen usw. gingen in den Besitz zweier Leipziger Interessenten über.

Dresden. Kirchenmusikdirektor Uso Seifert ist am 5. Juni in Dresden nach längerem Leiden gestorben. Der Verewigte war ein überaus kenntnisreicher Musiker, auch vielseitiger Komponist, ein ausgezeichneter Orgelspieler und Kritiker. Am 9. Februar 1852 geboren, besuchte er das Dresdner Königl. Konservatorium, wo er noch von Wüllner als Lehrer angestellt wurde. Weite Verbreitung hat seine Klavierschule (1893) gefunden.

Düsseldorf. Die konzertierenden Künstler, Instrumentalisten, Opern- und Konzertsänger, sowie Schauspieler, Rezitatoren, Quartettvereinigungen und Ensembles haben sich zur Wahrung ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen zu einem Verband zusammengeschlossen. Der Verband bezweckt den engeren Zusammenschluss seiner Mitglieder, die Regelung des Verkehrs zwischen ihnen und den Konzerte veranstaltenden Vereinen, die Schaffung von Wohlfahrtseinrichtungen und ist mit einer eigenen Vermittelungsanstalt verbunden, welche für die Künstler die Engagements besorgt, Verträge mit den engagierenden Vereinen tätigt, in geeigneten Städten des Reiches sogenannte Einführungskonzerte arrangiert in denen zugleich mehrere Solisten vor eingeladenen Musikdirektoren, Vereinsvorständen und Kritikern auftreten, um sich einzuführen und weiteren Kreisen bekannt zu machen, so dass die kostspieligen und meist gänzlich erfolglosen Solistenkonzerte entbehrlich werden. Das Verbandsorgan unterrichtet die Mitglieder, ev. auch die Vereine kostenlos über Vakanzen, sorgt für die Verbreitung von Angeboten, Referenzen, Kritiken, enthält Mitteilungen über die (ehrenamtliche) Tätigkeit des Vorstandes und die Geschäftsleitung des Verbandsdirektors. Der Verband ist eingetragen beim Königlichen Amtsgericht in Düsseldorf, also mit den Rechten einer juristischen Person

ausgestattet. Eine stattliche Anzahl bekannter Solisten ist dem Verbande bereits beigetreten. Als Wohlfahrtseinrichtung dürfte der Verband bald eine segensreiche Tätigkeit entfalten. Wesentliches zur Besserstellung der konzertierenden Künstler beitragen und fördernd auf das ganze öffentliche Musikleben einwirken. Alle Zuschriften sind an den Verbandsdirektor, Herrn Otto Süsse-Wilsing in Düsseldorf-Grafenberg, Grafenbergallee Nr. 396 zu richten. (Wiederholt)

Leipzig. Am 5. Juni sprach Dr. Max Unger in der Leipziger Ortsgruppe der internationalen Musikgesellschaft über „Neue Forschungen zu Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte". Auf Grund neuen Forschungsstoffes bekräftigte er seine Behauptung, die berühmte Urkunde gehöre ins Jahr 1812, und erklärte die Auffindung der geheimnisvollen Adressatin wenigstens für noch nicht völlig ausgeschlossen. Die neuen Forschungsergebnisse werden bald im Druck erscheinen. — Der musikalische Vortragsteil bestand aus zwei dreistimmigen Kanons für Instrumente aus der von Dr. B. Engelke kürzlich aufgefundenen Sammlung von Joh. Walther (1542). Von den Herren Privatdozent Dr. Schering, Schuldirektor Löbmann und cand. phil. Mühlmann auf drei Bratschen (statt den eigentlichen Zinken) vorgetragen, übte besonders der an zweiter Stelle gespielte einen so nachhaltigen Eindruck aus, dass er wiederholt werden musste. Den Abschluss bildete eine Sonate für Violine allein, die nach dem Vermerk auf der Handschrift (nicht Autograph) von Joh. Kuhnau stammen soll, was jedoch vom vortragenden Dr. Schering, der sie in der Berliner Kgl. Bibliothek aufgefunden hatte, einigermassen in Zweifel gezogen wurde.

— Die musikalischen Darbietungen wurden am 5. Juni abends und am 9. Juni vormittags von Leipziger Musiklehrern und deren Schülern in der Musikpädagogischen Ausstellung (Feurichsaal) fortgesetzt. So erfreulich es ist zu sehen, dass am meisten Rücksicht auf die lebenden Tonsetzer genommen wird, so war es doch ganz in der Ordnung, dass man auch ein paar Alten Gehör schenkte und zwar war ihnen die erste Abteilung des Musikabends vom 5. Juni gewidmet (Joh. Christ Bach: Klavier-Trio in D dur und Georg Benda: Largo und Presto für Klavier, ausserdem von Reimann gesetzte alte deutsche Lieder.) Weiter war besonders in der Sonntagmatinee als anziehend festzustellen, dass der Kammermusik ein breiterer Raum zugestanden wurde als bei den früheren Vorträgen. Es wäre erfreulich, wenn man auch in Zukunft dabei bliebe. Nur aber müssten dabei die Darbietungen zu Nutz und Frommen des Hörers nicht die übermässige Länge der Eröffnungsmatinee am 19. Mai erreichen.

M. U.

Mailand. Am 6. Juni ist der bekannte Musikverleger Giulio Ricordi an Herzlähmung im Alter von 72 Jahren gestorben. Ricordi war nicht nur Geschäftsmann, er ist auch als Komponist von Klavierstücken und komischen Opern hervorgetreten. Der internationale Musikalienmarkt verliert an Ricordi eine arbeitsfrohe und umsichtige Persönlichkeit; unter den Komponisten hatten ihm besonders die Dramatiker seines Heimatlandes viel zu danken.

— Arrigo Boito, der Komponist des „Mephisto", befasst sich zurzeit mit der Vertonung des Sophokleischen „König Ödipus". Schaljapin wird die Titelpartie singen.

Neuyork. Von den Riesensummen, die die Oper in Amerika verschlingt, gibt eine Zusammenstellung der „New-Yorker Saturday Evening Post" Aufschluss, die die Kosten der Metropolitan Oper und ihrer beiden Zweigunternehmungen in Brocklyn und Philadelphia für die soeben abgelaufene Saison berechnet. Die Gesamtsumme, die verausgabt wurde, wird mit 6800000 M. angegeben. Die Durchschnittskosten jeder Vorstellung sind auf 32000 M. geschätzt. Die Gehälter von 66 Künstlern betrugen pro Woche 146800 M., die von 9 Kapellmeistern 10000 M.; die Mitglieder des Orchesters erhielten pro Woche 28000 M., der Chor 12000 M., das Ballet 3600 M. Die Ausgaben für Dekorationen und Garderobe werden wöchentlich auf 5800 M. im Durchschnitt geschätzt. Die Spielhonorare für die Stars werden von dem Gewährsmann der „Evening Post" folgendermassen angegeben: Caruso 12000 M. für jede Vorstellung, die Tetrazzini 7200 M., die Destinn, die Farrar und Slezak je 4800 M., Olive Fremstad, Johanna Gadski und Maurice Renaud je 4000 M., Burrian und Jörn je 3000 M. Pasquale Amato soll für 70 Vorstellungen 120000 M. und Riccardo Martin für 50 Vorstellungen 80000 M. erhalten haben. Die Honorarforderungen Puccinis betragen für jede Vorstellung der „Bohème" 1400, von „Toska" und „Butterfly" 1600 und von dem „Mädchen aus dem goldenen Westen" 2000 M.

Nyslott. Ein finnisches Bayreuth soll erstehen und zwar soll einstweilen in dem am Kyrösund gelegenen Ort Nyslott und in dem alten, mächtigen Schloß Olofsborg, das sich gegenüber auf einer hohen Klippe im Sund erhebt, vom 3. bis 7. Juli

ein nationales Opernfestspiel und Musikfest stattfinden. Wie Mauritz Mexmontan in dem neuesten Heft von „Nordland" mitteilt, hat die berühmte Sängerin Aino Ackté den Gedanken gehabt, das alte, 1475 erbaute Olofsborg zum Schauplatz des nationalen Musikdramas zu machen, das der finnische Komponist Erkki Melartin geschaffen hat. Die Oper, die ihre Erstaufführung im Nationaltheater in Helsingfors erlebt hat, heisst „Aino" und die Titelrolle ist eigens für Aino Ackté geschrieben. Der Stoff ist dem finnischen Nationalepos „Kalevala" entnommen. Melartin hat ihn unter Verwendung zahlreicher echt finnischer Motive in moderne Form gebracht. Diese Oper nun will Aino Ackté diesen Sommer in der teilweise restaurierten Schlossruine Olofsborg aufführen. Erkki Melartin wird seine Tonschöpfung selbst dirigieren, während Aino Ackté die Vorbereitungen leitet. Die Oper wird viermal während des Musikfestes gespielt werden. Gleichzeitig finden Sängerwettstreite, Konzerte und ein Volks- und Sportfest in Nyslott statt. Das Festspiel, zu dem die Stadt Nyslott einen verhältnismässig hohen Betrag gestiftet hat, so dass eine Wiederholung für fünf Jahre gesichert ist, bezweckt, „dem Volke eine verfeinerte Kunst zu geben".

Paris. Vor dem Häuschen in Bougival, wo Georges Bizet, der Schöpfer der Carmen, verbittert und verkannt durch den Tod von seiner herbsten Enttäuschung erlöst wurde, versammelte sich kürzlich eine kleine Schar kunstliebender Männer, um einer späten Ehrung des unglücklichen Komponisten beizuwohnen. An dem kleinen Hause, das nahe den Ufern der Seine, von zwei alten schattigen Bäumen flankiert, sich bescheiden hinter einem kleinen Vorgärtchen erhebt, leuchtet jetzt hell und weiss eine Marmortafel mit der schlichten Inschrift: „Der Musiker George Bizet starb in diesem Hause in der Nacht zum 3. Juni 1875." Ein melancholisches Gefühl beschlich jeden, der dieser stillen Feier beiwohnte, denn wohl kaum ein Musiker hat die Ungerechtigkeit seiner Zeitgenossen in schmerzlicherer Weise erfahren müssen, als der Schöpfer der Carmenmusik, dessen Meisterwerk heute über alle Bühnen geht. Xavier Leroux, der im Namen der Société des Autors die Enthüllung mit einigen Worten begleitete, liess noch einmal die bittere Leidensgeschichte Bizets in der Erinnerung aufsteigen und erzählte dabei eine kleine, bisher unbekannte Episode, die von neuem vor Augen führt, wie furchtbar die zarte Seele des Komponisten unter der stumpfen Verständnislosigkeit der Theaterbesucher und der Kritiker gelitten hat. Als Bizet am 3. März 1875 um Mitternacht nach der Premiere der „Carmen" das Theater verliess, rannte er verzweifelt wie ein Wahnsinniger durch die nächtlichen Strassen und schluchzte wie ein Kind. Und dann kam das traurige Schauspiel in der damaligen Pariser Presse; die Musikkritiker lehnten es empört ab, über ein so „schmutziges Machwerk" wie „Carmen" zu berichten, die sonst so wenig prüden Pariser sahen in dieser Oper nur „ordinäre pornographische Mache". Bizet war dieser Flut gehässiger Verständnislosigkeit nicht gewachsen. Die Erregung und die Verzweiflung beschleunigte den Ausbruch seiner Krankheit, und genau drei Monate später hatte er ausgelitten.

Wien. Von verschollenen Tänzen Lanners, die jetzt wieder aufgefunden worden sind, weiss der Berliner Börsen-Courier zu berichten. Es handelt sich um die Handschriften von siebenundvierzig Walzern, Ländlern, Polkas usw. Darunter befindet sich ein unveröffentlichtes anscheinend niemals gespieltes Tanzstück: Nachtfunken, ferner ein vollständig instrumentiertes umfangreiches Tongemälde, allem Anschein nach die zum Teil ausgeführte Skizze einer Ballettmusik.

Wiesbaden. Das zweite deutsche Brahmsfest, das vergangene Woche in Wiesbaden stattfand, hat durch den künstlerischen und äusserlichen Erfolg so grosses Aufsehen erregt, dass die deutsche Brahmsgesellschaft noch während des Festes Einladungen aus Hamburg, Dresden, Breslau, Wien und Danzig (wo das diesjährige Tonkünstlerfest stattfand) erhielt, das nächste Brahmsfest in diesen Städten abzuhalten.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 15. Juni Nachmittag 1/2 2 Uhr

M. Reger: „Herr straf mich nicht in deinem Zorn". Motette für 5stimmigen Chor. Joh. H. Schein: O Domine Jesu Christo."

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.)

Bekanntmachung

Den Herren Mitgliedern zur Nachricht, dass sämtliche Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter in vorliegender „Neuer Zeitschrift für Musik" stets am Schlusse des redaktionellen Teiles zum Abdruck gelangen.

Wir machen besonders auf folgende, bereits veröffentlichte Aufsätze aufmerksam. Im 78. Jahrgang (1911) erschienen: „Was wir wollen!" (Nr. 9), „Orchestermusiker und Idealismus" (Nr. 11), „Wie sollen sich Kapellmeister und Orchestermusiker verhalten?" (Nr. 13), „Normalvertrag" (Nr. 14), „Orchestervorstände" (Nr. 17), „Kapellmeister als Unternehmer" (Nr. 19), „Zur Lage der Theaterkapellmeister" (Nr. 21), „Kapellmeister als Mittelsperson zwischen Direktion und Orchester" (Nr. 25), „Kurorchester" (Nr. 26), „Musikerengagements" (Nr. 29), „Minimaltarif" (Nr. 35/36), „Musiker-Schiedsgericht" Nr. (37/38), „Wünsche der Chordirigenten" (Nr. 40), „Anträge zur Hauptversammlung am 20. Dez." (Nr. 45), „Besetzung freier Stellen" (Nr. 46). Im 79. Jahrgang (1912) erschienen bisher: „Normalvertrag für Chordirigenten" (Nr. 1), „Bericht über die Hauptversammlung am 19. und 20. Dezember 1911 zu Stuttgart" (Nr. 2), „Verbandsbibliothek" (Nr. 3), „An unsere Freunde und Gönner" (Nr. 5), „Das Volontärunwesen" (Nr. 11), „Sollen Lehrer Chorleiter sein?" I (Nr. 15), „Die ethischen Forderungen der Theaterkapellmeister" (Nr. 17), „Die Versicherungsgesetze und das Anstellungsverhältnis der Orchester" (Nr. 18), „Über die Notwendigkeit einer Reform der heutigen Theater- und Konzertkritik" (Nr. 19), „Sollen Lehrer Chorleiter sein?" II (Nr. 21/22), „Zur Reform des Chorgesanges" (Nr. 23).

Wir bitten alle diejenigen unserer Mitglieder, deren Adresse sich zu Beginn oder im Laufe des III. Vierteljahres (Juli—September) vermutlich ändern wird, die neue Adresse möglichst umgehend dem Vorsitzenden und dem Verlag der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig (Königstrasse 16) **mitzuteilen und gfl. zu bemerken, bis wann die neue Adresse voraussichtlich gelten wird. Wir benötigen diese Angabe, um die billigere Art der Zustellung des Blattes (ob durch Postüberweisung oder durch Drucksachensendung) feststellen zu können.**

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister,**
Bad Wildungen, Villa Augusta.

Zur Reform des Chorgesanges

Von Musikdirektor Arthur Stubbe-Hermannstadt

(Schluss)

Auch Kaiser Wilhelm II. hat der Überzeugung: „Dass ein Volkschor das Volkslied pflegen muss", Ausdruck verliehen. Schon in Kassel soll er die Kunstgesänge stark gemissbilligt haben, trotzdem wiederholte sich 1903 in Frankfurt das gleiche Schauspiel, dass besonders die von den Vereinen gewählten Gesänge durchweg Kunstlieder waren. Wenn wirklich einmal ein Verein ein Volkslied oder ein volkstümliches Lied zum Vortrag brachte, so wurde das wie eine Erlösung empfunden.

In seiner Schlussansprache hielt der Kaiser mit seinem Urteil über diese Verirrungen nicht zurück und stellte in Aussicht, eine Sammlung von Volksliedern und volkstümlichen Weisen veranlassen zu wollen.

Diese Sammlung liegt seit einiger Zeit im Druck vor (Edition Peters). Als künstlerisches und musikgeschichtliches Werk ist sie ein Dokument allerersten Ranges. Reiche Schätze sind hier in Masse zusammengetragen. Von dieser Liedersammlung haben die Vereine im letzten Gesangswettstreit erfreulicher Weise ausgiebigen Gebrauch gemacht bei der Wahl ihrer Chöre.

Wie aber stellt man sich die Verwendung eines solchen Werkes in den einzelnen Vereinen vor? Es ist meiner Meinung nach für kleinere Vereine viel zu umfangreich und zu teuer. Was uns nottut, ist ein Liederbuch, das in handlichem Format einen geschickt zusammengestellten Auszug aus dieser Sammlung darstellt. Solche Liederhefte könnten aus Staatsfonds hergestellt und den Kommunalverwaltungen zur Verteilung an Schulen und Männerchöre gratis überlassen werden. Auch Volksbildungsvereine könnten die Verteilung übernehmen. Die Notenfrage würde auf diese Weise eine lebhafte Förderung erfahren. Denn mehr, als man im allgemeinen annimmt, sind die Vereine in dem, was sie singen, von ihrem ererbten Notenmaterial abhängig. — Wichtiger aber noch als alles andere ist die Dirigentenfrage. Die Dirigenten sind entweder Musiker ohne allgemeine Bildung oder Leute ohne genügende musikalische Bildung. Die Dirigentenfrage wäre längst nicht mehr so wichtig, wenn die Aufgaben, die sich die Vereine stellen, bescheidenere wären. Vorläufig aber sind die Dirigenten das Kreuz der Vereine. Wenige sind imstande, fachgemäss zu dirigieren. In grossen Städten sind die Dirigenten meistens Musiker, die noch mehr Schuld daran haben, als die Vereine, dass diese sich so in ihren Aufgaben irrten. Der ganze Kapellmeisterehrgeiz — und welcher studierte Musiker hätte ihn nicht — feiert bei einem solchen Gesangvereinsdirigenten seine Auferstehung. Diese Art Dirigenten sind es, die vor den grössten Experimenten mit unzulänglichen Mitteln nicht zurückschrecken, die den Chor zu Konzertaufführungen mit Militärkapellen heranbilden, obwohl der Verein finanziell nicht einmal so leistungsfähig ist, mit dem Orchester die so bitter notwendigen Proben abzuhalten. In kleineren und kleinsten Plätzen ist die Direktion von Gesangvereinen fast immer in den Händen der Lehrer; manchmal ist auch der Stadtmusiker der gegebene Leiter der Liedertafel. Was dem Lehrer an musikalischer Bildung abgeht, fehlt dem kleinstädtischen Kapellmeister an allgemeiner Bildung und pädagogischem Interesse für diese spezielle Aufgabe.

Gerade er ist schon oft zufrieden, wenn der Gesangverein ein richtiger Vergnügungsverein mit möglichst vielen Bällen, Ständchen, Jubiläen u. dgl. wird. Wir können aus Mangel an besseren Ersatzleuten weder auf die Mitarbeit der Lehrer, noch auf die der Fachleute verzichten. An sich ist der Lehrer sehr wohl geeignet; das Seminar gibt ihm eine anständige musikalische Ausbildung.

Es sollte sich kein Lehrer die Leitung eines Gesangvereines zutrauen, wenn er nicht schon innerhalb seiner Klasse durch musikalische Begabung und instrumentale Fertigkeiten exzellierte. Mir sind Fälle bekannt, in denen Lehrer, die jeder musikalischen Liebe und musikalischen Begabung und Fertigkeit bar waren, trotzdem nicht auf die Leitung eines Chores verzichten mochten. Sie glaubten, die Einbusse an öffentlichem Ansehen sei zu gross.

Die Aufgabe, die dem Lehrer als Dirigenten wirkt, ist die denkbar schönste. Er, der beruflich an den Kindern zu arbeiten hat, bekommt Gelegenheit, in der Form freundlichster Geselligkeit, die ihm ausserdem volle Autorität lässt, den Vätern seiner Schüler nahezutreten. Und so kann er seine Schulpädagogik zu einer Volkspädagogik im edelsten Sinne erweitern.

Erfreulich wäre es, wenn mit den nachfolgenden Anregungen zur Kultur gerade der mittleren, kleinen und kleinsten Chöre etwas beitragen werden könnte.

Die Frage heisst: „Wie kann bei gänzlichem Mangel an musikalischer Vorbildung bei der Mehrzahl der Vereinsmitglieder dennoch eine künstlerisch und sozial wertvolle Leistung in diesen Vereinen zustande kommen?"

Mit dem guten Willen allein lässt sich nicht viel erreichen. Es fehlt eben an gewissen Techniken, deren Beherrschung unerlässlich ist. Sie gehen aber in der Hauptsache den Dirigenten an. Vorher muss jedoch noch ausgesprochen werden, dass die Vereine gut daran täten, wenn sie den Unterschied zwischen aktiven und passiven Mitgliedern noch mehr betonten, wie bisher.

Die aktiven Mitglieder müssen wenigstens singen können. Wie häufig trifft man aber auf den Mißstand, dass ein grosser Teil der Mitgliederschaft nur die Mimik des Gesanges imitiert, eingedenk der Erkenntnis, das sie nur einen Ton haben, der noch dazu falsch ist. Diese unmusikalischen Menschen sollten damit zufrieden sein, wenn sie zuhören dürften. Die aktiven Mitglieder sollten scharf angehalten werden, regelmässig und ohne erhebliche Verspätungen zu den Übungen zu erscheinen. Endlich müsste der Verein aus sich selber heraus — ohne dass der Dirigent erst daran zu erinnern hätte — es für seine Pflicht halten, während der Übungen weder zu trinken, noch zu rauchen.

Zur Direktionsfähigkeit unerlässlich sind folgende Eigenschaften:

1. Beherrschung eines Instruments (am besten Klavier);
2. Kenntnis der allgemeinen Musiklehre einschliesslich des Tonsatzes;
3. ein Gehör, das imstande ist Fehler und Schwankungen in einzelnen Stimmen, wie im Zusammenklang sofort zu erkennen;
4. Fähigkeit, mit dem Verein auch in der Arbeit freundlich zu verkehren, ohne die unbedingt nötige Disziplin ausser Acht zu lassen;
5. die Technik des Dirigierens.

Von diesen Aufforderungen werden am wenigsten die vierte und die fünfte erfüllt. Die Dirigenten sind sich noch zu wenig bewusst, dass ihre Arbeit eine ganz spezifische ist. In der Musik ganz allgemein ist man erst in den letzten Jahrzehnten zu der gleichen Erkenntnis gekommen. Erst Hans von Bülow wurde der erste eigentliche Dirigent, und sein Vorbild hat auch die Ohren der musikalischen Laien so weit geschärft, dass sie wissen, dass noch nicht jeder tüchtige Musiker und Komponist auch ein guter Dirigent zu sein braucht. Indessen ist jedes Dirigieren ein gutes Stück reiner Technik, die erlernbar ist.

Im folgenden mache ich einige Reformvorschläge, die sich meiner Meinung nach organisch und ungezwungen aus meinen obigen Ausführungen ergeben.

Schon längst hat man Ferienkurse für alle möglichen Berufe eingerichtet, die es den bereits im Berufe Befindlichen möglich machen, Fortschritte und Errungenschaft ihres Faches kennen zu lernen, um sie praktisch zu verwerten.

So gibt es bereits Kurse für Handel und Gewerbe, für Obstbau, Bienenzucht u. dgl.

In ähnlicher Weise könnte der Staat für diejenigen, die sich zu Chordirigenten ausbilden wollen, solche Ferienkurse einrichten.

Da bereits Fortbildungskurse für Lehrer, aus denen doch wohl die meisten Dirigenten für mittlere und kleinere Vereine sich rekrutieren, bestehen, so wäre zu erwägen, ob den Vorträgen über Fächer, in denen diese Lehrer unterrichtet werden, nicht auch solche über Dirigierkunst, verbunden mit praktischen Übungen, angegliedert werden könnten.

Auch während der Universitätsferien könnten solche Vorträge über Direktionstechnik gehalten werden.

An der Jenenser Universität gibt es bereits Kurse, verbunden mit praktischen Übungen und Exkursionen, in allen möglichen Fächern (Naturphilosophie, Geologie, physiologische Psychologie usw.) zu denen jedermann gegen ein sehr mässiges Honorar Zutritt hat. Sicher würden sich die Leiter der Kurse bereit finden lassen, ähnliche Veranstaltungen für angehende Chordirigenten zu treffen. Den Vorträgen müssten sich die Besuche von Konzerten guter Männergesangvereine anschliessen; auch das Anhören von Opern mit Chören würde die Ausbildung wesentlich fördern.

Für kleinstädtische und ländliche Vereine würde es sich empfehlen, Wanderlehrer zu engagieren, die den betreffenden Lehrer in die Elemente der Chorgesangstechnik und der Dirigierkunst einzuführen hätten.

Ich denke da an den langjährigen Organisten der Marktkirche zu Hannover, den „alten“ Molck, eine seinerzeit in der ganzen Provinz Hannover bekannte Persönlichkeit, der mit eiserner Energie und fanatischem Eifer fortgesetzt eifrig bemüht war, in den Dörfern und kleinen Ortschaften des hannoverschen Landes Gesangvereine zu bilden und die Lehrer zu wirklich tüchtigen Dirigenten heranzubilden. Er besuchte mit seinem Wägelchen alle Dörfer, die erreichbar waren; manchmal blieb er wegen solcher Organisationsreisen wochenlang von Hannover fern, fuhr von Ort zu Ort, suchte sich seine Leute aus und hatte im Umsehen einen Chor gebildet und ihm einen Dirigenten gegeben. In der nächsten Zeit nahm er dann an den Übungen des neugegründeten Vereins teil, sagte sehr derb und ungeniert seine Meinung und übernahm wohl gelegentlich selbst die Leitung, um dem neuen Dirigenten zu zeigen, wie es gemacht wird. Seine Kritik war unbarmherzig, aber stets gerecht, und so kam es denn, dass die Vereine, die er gegründet, und über die er nun strenge Aufsicht führte, sehr bald gesanglich gute Fortschritte machten und etwas leisteten. In der Hauptsache pflegte der alte Molck das deutsche Volkslied.

So wurde denn des alten Organisten Arbeit, ohne dass er es eigentlich selbst wusste, ein starker sozialer Faktor im Leben der ländlichen Bevölkerung Hannovers.

Je mehr sich nun der Dirigent in seine künstlerischen Aufgaben vertieft, umso genauer wird er selbst die natürliche Begrenztheit jedes Männergesanges erkennen und danach streben, den Männergesang einzusetzen als dienendes Glied in ein schöneres Ganzes, das ist der gemischte Chor unter Zuziehung von Frauen- und Kinderstimmen. Und ist es nicht, ganz abgesehen von dem grösseren künstlerischen Wert des gemischten Chors, auch rein sozial eine höhere Stufe des Vereins, wenn Mann und Frau, wenn alle Geschlechter und Lebensalter sich zum harmonischen Klang zusammenfinden?

Man höre einmal ein Volkslied („Ach, wie ist's möglich dann“ oder „Morgen muss ich fort von hier“) vom gemischten Chor, nachdem es vorher vom Männerchor gesungen worden ist.

Gerade das Volkslied verlangt Teilnahme aller Volksteile, von Mann, Frau und Kind. Und da die Pflege des Volksliedes eine durchaus soziale Tat ist, so wäre zu wünschen, dass alle Stände, ohne Unterschiede zu machen, sich mit Begeisterung zum gemeinsamen Werke zusammenfänden, wie es teilweise schon heute in den Rheinlanden, der eigentlichen Wiege des deutschen Männergesangs, geschieht.

In dem rheinischen Verein sitzt der Fabrikdirektor, ohne sich zu genieren, neben einem seiner Arbeiter; beide beseelt derselbe Wunsch, am verdienstvollen Werke nach Kräften mitzuarbeiten, und so wird die soziale Kluft überbrückt, die sonst zwischen ihnen besteht. Es ist durchaus wünschenswert dass sich die gebildeten Elemente mehr wie bisher am Volkschor aktiv beteiligen, denn sie haben bessere Kultur und besseres Stimmmaterial. (Ein leuchtendes Beispiel gemeinsamer, ernster musikalischer Arbeit ist der Barmer Volkschor, der seine Existenz dem hochherzigen Wirken eines einzigen Mannes verdankt.)

Nochmals sei es gesagt: alle Stände und beide Geschlechter, Mann, Frau und Kind müssen sich an einem solchen Chor, der das herrliche deutsche Volkslied pflegt, beteiligen, dann wären wir der Lösung der bekannten, so oft zitierten „grossen“ Frage um ein bedeutendes näher. Und der Dirigent, der diesen sozialen Dreiklang zum künstlerischen zu verklären vermag, ist der Chordirigent der kommenden Zeit.

Die nächste Nummer erscheint am 20. Juni; Inserate müssen bis spätestens Montag den 17. Juni eintreffen.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s
Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Oe. v. Hazay

Gesang

seine Entwicklung

und die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, englischen und russisch-deutschen Gesangs-Literatur

In Ganzbocksaffian gebunden M. 10.—

Inhalt: Der kirchliche Gesang bis zur Neuzeit, Der profane Gesang, Volkslieder, Minnegesang, Meistergesang, Der weltliche kontrapunktische Gesang, Die Entstehung der Oper und der Monodie, Anfänge des deutschen Kunstliedes, Der Gesang während der klassischen Zeit, Der moderne Gesang, Die neue Richtung, 1. Bis zur Gegenwart (Rameau bis Hugo Wolf), 2. Die Gegenwart (R. Strauss, Reger, Thuille, Schillings, d'Albert, Weingartner, Mahler, Bruneau, Fauré, d'Indy, Debussy.)

Ein Werk, das keinen Parteistandpunkt kennt, nur nach dem Himmel der Kunst fragt, nicht nach der Himmelsrichtung, das in gedankenreicher Erörterung den Weg des Gesanges bis in die neueste Zeit verfolgt und im II. Teile aus der verwirrenden Menge der Lieder eine mit kurzen kritischen Anmerkungen versehene sehr wertvolle Auswahl von über anderthalb Tausend der besten davon anführt.

Ein Spezialwerk für den Sänger-Künstler, wie für den Dilettanten, ein Breviarium cantorum.

Max Hesses Verlag, Leipzig.

Soeben erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen
von **Betty Reinecke**
M. 1.50
Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig

Empfehlenswerte Klavier-Unterrichtswerke

Helene Caspar

Die mod. Bewegungslehre im Tonleiter- u. Akkord-Studium. Pr. no. M. 3.—.

Musikalisches Wochenblatt, 41. Jahrgang, No. 8:

„Frl. Caspar hat in dieser jetzt so viel umstrittenen und brennenden Frage der sog. modernen Klaviertechnik durch ihr **treffliches** Werk **geradezu ein erlösendes Wort gesprochen.** Ich kann diese Arbeit speziell jüngeren Klavierlehrern, die noch im Suchen begriffen sind und die vielleicht durch das viele Geschreibsel und Gerede der neuesten Zeit ganz irre geworden sind, als **ganz unübertrefflichen Wegweiser** zu **vernünftiger** Klavierpädagogik **ganz besonders empfehlen.**"
Willy Rehberg.

Technische Studien

für den modernen Klavierunterricht zusammengestellt. Preis no. M. 1.50.

Der Klavierlehrer, 20. Jahrgang, No. 6:

„Das Werk ist mit **Fleiss** und **Sorgfalt** zusammengestellt und zeigt überall den **erfahrenen** und **denkenden** Pädagogen. Es kann **warm empfohlen** werden."
Anna Morsch.

Amadeus Nestler

16 Etüden aus Carl Czerny's Schule der Geläufigkeit zur Ausbildung der linken Hand eingerichtet. Preis no. M. 2.—.

12 Etüden aus Henry Bertini's op. 29 und 32 für die linke Hand eingerichtet und mit Anmerkungen versehen. Dazu im Anhang: No. 3 aus op. 29, No. 18, 21, 24 aus op. 134. Preis no. M. 1.50.

Neue Zeitschrift für Musik, 1912, Juni:

„Den „Sechzehn Etüden aus Carl Czernys Schule der Geläufigkeit zur Ausbildung der linken Hand", denen ich in dieser Zeitschrift seinerzeit eine **warme Empfehlung** mitgeben konnte, hat nun ihr Verfasser Amadeus Nestler in demselben Verlage „Zwölf Etüden aus Bertinis Op. 29 und 32 für die linke Hand eingerichtet und mit Anmerkungen versehen" folgen lassen. Für diese gilt dasselbe, was ich gutes zur Befürwortung der ersten habe sagen können."
Dr. Max Unger.

Verlag von **P. Pabst, Leipzig.**

BILDUNGSANSTALT JAQUES DALCROZE · DRESDEN-HELLERAU

LEHRERAUSBILDUNGS- UND THEATERKURSE SOWIE HOSPITANTENKURSE FÜR MUSIKER

Anm.: Infolge starker Nachfrage ist dauernder Mangel an dipl. Lehrkräften der Methode. Dipl. Schüler haben durchweg gute Stellungen. Besonderer Mangel an männlichen Lehrkräften.

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. (Erste und einzige Ausgabe) . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3.— n. Klavierauszug M. 2.50. Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an **Gebrüder Reinecke,** Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 25

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto. — Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 20. Juni 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Ein unbekanntes Jugendbild von Robert Schumann

Mitgeteilt von **Ferdinand Schumann** (Leipzig)

Mit dem nebenstehenden, der Öffentlichkeit bisher unbekannten Jugendbilde Robert Schumanns hofft die Zeitschrift bei ihren Lesern ein besonderes Interesse zu erwecken. Das Bildchen, dem farbigen Original in gleicher Größe entnommen, stellt Schumann im 21. Lebensjahre dar und trägt den Stempel absoluter Echtheit durch die eigenhändige Bemerkung des Komponisten auf der Rückseite: „gemahlt 1831".



Wenn ich hier mitteile, daß Ernestine von Fricken lange Zeit Besitzerin dieses Bildes war, so wird die Erinnerung an eine Persönlichkeit lebendig, die den Lebensweg Schumanns in der nachhaltigsten Weise gekreuzt hat. Ernestine war Schumanns erste Verlobte. Diese Verbindung, 1834 eingegangen, sollte zwar nicht zu einem Bund fürs Leben führen, in der Tonkunst lebt sie aber fort im Carnaval, dem genialen Jugendwerke Schumanns, dessen sämtliche Stücke offenbar oder versteckt auf den Namen Asch komponiert sind. Asch war das Heimatstädtchen von Ernestine, ein kleiner Ort in Nordböhmen an der bayrisch-sächsischen Grenze. Der Carnaval bedeutet also eine Huldigung für Ernestine. In dem Maskentreiben dieses originellen Klavierwerkes erscheint sie sogar mit maskiertem Vornamen als Estrella. Auch das 1835 veröffentlichte Allegro für Klavier op. 8 trägt ihren Namen in der Dedikation.

Am Neujahrstag 1836 fand diese Zeit des Verlöbnisses mit Ernestine von Fricken ihr Ende. In beiderseitigem Einvernehmen ging man freundschaftlich auseinander. Mit seinem Absagebrief hat Schumann aber gleichzeitig das hier mitgeteilte Bild übersandt. Wir wissen es von Ernestine selber aus einem Brief, den sie einige Monate später an Clara Wieck richtete. Daß sie nun aber das Bild nicht zurücksandte, sondern es bis an ihr Lebensende behielt, dürfte schon den häßlichen Andeutungen jeden realen Boden nehmen, die sich später an diese Begebenheiten knüpfen sollten von seiten derer, die Schumanns Verbindung mit Clara Wieck zu hintertreiben suchten. Zwei Jahre nach diesem Auseinandergehen heiratete Ernestine den Grafen von Zedwitz auf Schönbach bei Asch. Der plötzliche Tod des Grafen nach kurzer Ehe im Jahre 1839 knüpfte durch einen Kondolationsbrief Schumanns die zerrissenen Fäden wieder zusammen und so blieben die Beziehungen bis zum Tode der Gräfin von Zedwitz im Jahre 1844. Einige Jahre vorher hatte ihr Schumann, damals längst vermählt, seine Gesänge op. 31 gewidmet, die 1841 erschienen. Es waren „Die Löwenbraut", „Die Kartenlegerin" und die „Rote Hanne".

Aber auch die Beziehungen zum Frickenschen Elternhause erfuhren durch die Vergangenheit keine Trübung, namentlich nicht mit dem Vater der Ernestine, dem Hauptmann, von dem das Thema zu den Symphonischen Etuden stammt.

Der weitere Lebensweg des Bildes ist schnell erzählt. Viele Jahre nach Ernestinens Tod lenkte ein Schumannverehrer seine Schritte nach Asch. Es war der Ingenieur Emil Stirner aus Hof i. Bayern. In seinen Mußestunden eifrig der Musik ergeben, stand er jahrelang in Hof an der Spitze der musikalischen Bestrebungen dieser Stadt und nahm sich mit besonderer Liebe der Schumannschen Kunst an, die damals — um 1860 — sich die Welt zu erobern begann. Bei seiner Verehrung für Schumann mußte ihm natürlich das benachbarte Asch sehr besuchenswert erscheinen. Als er nun damals für den Freiherrn von Kramer-Clett in Nürnberg die Bahn von Hof über Asch nach Eger baute, suchte er die Familie von Fricken auf, traf noch Ernestinens Mutter am Leben und erhielt bei diesem Besuch das Bild zum Andenken an den Komponisten. Emil Stirner starb 1866 in München als Ingenieur an den bayrischen Staatsbahnen. Das Bild, das sich in seinem Nachlaß fand, blieb in der Familie und führte dort ein verborgenes Dasein, bis es vor Jahresfrist auf dem Redaktionstisch der Zeitschrift zum Vorschein kam.

Der jetzige Besitzer ist Herr Bergdirektor Alfred Wiede in Zwickau. Die Zeitschrift verdankt seiner Liebenswürdigkeit den Abdruck des Schumannbildchens in diesen Blättern. Welchen Weg es aber nahm, um von Asch aus schließlich in Leipzig zu erscheinen, das entnahm ich dankenswerten Mitteilungen eines nahen Verwandten der Familie Stirner, des Herrn Professor Dr. Arthur Seidl in Dessau.

Trügt nicht alles, so haben wir aus Schumanns Munde selbst die Bestätigung, daß das Bild gut ist. Ich nehme vorweg, daß ich das Datum von Schumanns Hand: „gemahlt 1831" für einen Gedächtnisfehler halte, der ihm im Jahre 1835 bei der Signierung leicht unterlaufen konnte. Ein Bild, das ohne allen Zweifel 1831 gemalt ist und sich z. B. in der Schumannbiographie von Abert (Harmonieverlag) findet, zeigt Schumanns Gesichtszüge bedeutend entwickelter und männlich gereifter. Ich möchte also das hier mitgeteilte Bild ins Jahr 1830 setzen. Hält man diese Jahreszahl fest, so paßt ganz vorzüglich, was Schumann unterm 4. Dezember 1830 an seine Schwägerin Emilie Schumann in Zwickau schreibt. Der Brief, von Leipzig aus gesandt und von mir im Schumannheft der „Musik" 1910 abgedruckt, enthält nämlich die Stelle:

„Mein schönes Brustbild (es sieht mir vollkommen ähnlich) wird bald per Fuhrmann in Zwickau ankommen, keine Spur von Schwermuth oder Pistole steht auf dem Gesicht, im Gegenteil seh' ich wie ein blühender heitrer Landjunker aus, der eben mit seiner Liebsten getanzt hat." Man kann dies Urteil nur unterschreiben. In der Tat gibt es kein Bild von Schumann, auf dem er so behaglich dreinschaut wie hier. Er hatte eben nach dem Heidelberger Jahr die ihm verhaßte Jurisprudenz verlassen und sah beglückt ins musikalische Leben hinein. Das nächste Jahr, 1831, brachte ihm die Lähmung des Zeigefingers an der rechten Hand, hervorgerufen durch forcierte technische Übungen auf dem Klavier. Da war freilich kein Grund mehr, heiter dreinzuschauen. Dazu hatte Schumann noch immer den Widerstand seiner Brüder zu überwinden, die von der Musik nichts wissen wollten. Auch die Mutter glaubte nicht an seine Zukunft. Wie düster es da mit dem inneren Menschen Schumann stand, das sehen wir aus dem Bilde in der Biographie von Abert. Beide Bilder, zeitlich nur ein Jahr auseinander, wirken außerordentlich unterschiedlich.

Auch in einem Brief an seine Mutter hören wir etwas von dem Bilde. Da schreibt er unterm 12. Dezember 1830: „ich bin unendlich bleich, garstig unansehnlich geworden, und alle Zwickauer Damen werden sich verwundern und kritisieren. Mein Bild soll Dir den Schlüssel zu diesen Worten geben — es kommt in einigen Tagen angefahren, und Du wirst fragen: „ist das der Robert?" — Drei Tage später schreibt er: „Das mit dem Blaßaussehen war nur ein Witz".

Das Schumannmuseum in Zwickau hat neuerdings ein ebenfalls unbekanntes Schumannbildnis erworben, das von dem Zeichenlehrer an der Leipziger Thomasschule, Ölbke, angefertigt ist. Es ist einstweilen nicht zu ermitteln, in welches Lebensjahr Schumanns dies Bild zu setzen ist. Das Schumannmuseum in Zwickau wurde im Jahr 1910, dem Säkularjahr von Schumanns Geburt, gegründet. Es entwickelt sich dank der unermüdlichen Tätigkeit seines Kustos, des Herrn Oberlehrer M. Kreisig, allmählich zu einem deutschen Schumannarchiv. Daneben hat Herr Bergdirektor Alfred Wiede daselbst ein lebhaftes Interesse für alles, was seinen berühmten Landsmann Schumann betrifft. Bereits jetzt befindet sich in Zwickau nächst Berlin und Wien die reichhaltigste Sammlung Schumannscher Autographen.

Nun hat kürzlich die Stadt Wien das Geburtshaus von Franz Schubert erworben. Chopins Geburtsstätte in Warschau ist der Vernichtung entrissen. Wir besitzen das Brahmshaus in Gmunden. Die gesamte Wohnung von Brahms wird der Nachwelt erhalten bleiben. Da ist zu hoffen, daß das, was dem Ausland möglich ist, auch in Deutschland zu machen sein wird, wenn es sich um einen Tonkünstler handelt.

Diese Zeilen möchten besonders in Schumanns engerer Heimat, in Sachsen, zu dem Gedanken anregen, **Schumanns Geburtshaus in Zwickau** dauernd der Nachwelt zu erhalten. Spätere Generationen möchten dann noch die Stätte sehen, von der aus der Genius seinen Flug begann, die Welt mit den wundervollsten Melodien zu überschütten, der Meister, der durch sein lauteres Künstlertum dem deutschen Volke liebenswert und verehrungswürdig geworden ist.



Zum Drama Richard Wagners

Neue Bücher von R. **Fromme** und H. v. d. **Pfordten**

Zur Dramaturgie Richard Wagners ist noch nicht viel Erschöpfendes geschrieben worden, weil hier Gebiete ineinander greifen, die wir zu trennen und als Spezialwissenschaften zu betrachten uns gewöhnt haben. Das Drama Wagners als Wortdichtung von der Musik zu abstrahieren — wie es wohl schon versucht worden ist, — ist unmöglich, weil die letztere gerade ein wesentlicher Bestandteil desselben ist, und umgekehrt, ohne genügende dramaturgische Kenntnisse aus dem Musikalischen allein die Ästhetik des Wagnerschen Dramas gestalten zu wollen, geht noch weniger an. Wer hier erfolgreich arbeiten will, muss die Dramaturgie und die Musik, beide vollständig beherrschen, nur aus der Synthese dieser beiden Teilgebiete der Ästhetik, die sich als selbständige Wissenschaften Geltung verschafft haben, kann die erschöpfende Betrachtung des Wagnerschen Bühnenwerkes hervorgehen. So reichhaltig nun die Literatur über dieses Thema ist, so lässt sich doch nicht leugnen, dass die dichterische Seite, weil die meisten Arbeiten eben doch von Musikhistorikern herstammen, weit weniger gründlich und objektiv untersucht worden ist als die Musik. Fast alles, was geleistet worden ist, steht unter dem Einfluss einer Begeisterung für den Meister, die in ihrer Verhimmelung jede objektive Kritik an seinem Werke von vornherein ausschliesst: es sind Arbeiten von Wagnerianern. Arbeiten aber, die dem Stoff ohne prinzipielle Feindschaft kühl und objektiv gegenüberstehen, sind äusserst selten.

Aus dieser Begeisterung heraus, die nichts gelten lassen will, was etwa über Wagner neuen Zielen zu, hinausginge, ist auch ein Buch neuesten Datums geschrieben: „**Richard Wagner, Betrachtungen über sein Drama und über das Mythische in seinem Schauen und Schaffen**" von **Richard Fromme** (im Xenienverlag, Leipzig 1912, Preis 3 M., gebunden 4 M.). Es nimmt einen gefangen, durch die Liebe und Sorgfalt, mit der es jedem Zug deutschen Wesens und Charakters nachspürt, der sich in Wagners Werk findet. Berauscht von dem Gedanken alles Volkstümlichen legt der Verfasser

die feinen, oft verborgenen Züge der Verwandtschaft Wagnerscher Kunst mit der Volkspoesie bis auf ihre tiefsten Wurzeln blos und enthüllt den Kern des Mythischen, der sich überall bei Wagner findet. Aber das Bild der alten Germanen und ihres Denkens und Fühlens, das der Verfasser seinen Betrachtungen zugrunde legt, ist doch ein ganz und gar ideales und deckt sich nur zum allergeringsten Teil mit dem, welches die germanische Altertumsforschung der letzten Zeit aufgestellt hat. Von solch allgemeinen idealistischen Anschauungen getragen, schrauben sich seine Betrachtungen des öfteren zu einer dithyrambischen Ausdrucksweise hinauf, die sich in Überschwänglichkeiten und Verhimmelungen gefällt. Das beeinträchtigt seine Darstellung. Darunter leidet auch die klare Übersichtlichkeit im ganzen Buche. Alle Kapitelüberschriften sind vermieden, die Disposition des Ganzen ist stark von Nebengedanken, Abschweifungen umrankt, so dass die Arbeit recht unmethodisch erscheinen mag, wenn man sich nicht die nötige Mühe gibt, unter den schönen Worten und Gedanken immer wieder den Leitfaden herauszufinden. Deshalb rinnen auch die schönsten Gedanken, die hier zusammengetragen sind, immer wieder, sich rasch verflüchtigend, auseinander. Das ist schade, um der Arbeit selbst willen, die dadurch wesentlich an Eindrucksfähigkeit einbüsst.

Die Aufgabe, die Richard Fromme lösen will, ist die schwierigste, die sich ihm hier bieten konnte: das Grundgesetz des Wagnerschen Werkes zu finden. Er will keine äusserlichen Untersuchungen anstellen, wiewohl er dann und wann auch solche Gedankengänge zur Begründung des Ganzen nicht ganz vermeiden kann, er will tief unter die Oberfläche hinuntertauchen, die lebenspendende Quelle des Wagnerschen Werkes entdecken. Er löst den Naturmythus heraus und findet Teile „eines Mythus vom Leben des künstlerischen Menschen Wagner“, das im Kunstwerk „zu mythischer Bedeutung für das Leben aller Menschen gelangen“ kann. „Denn das Rein-Menschliche ist es, das den neuen Mythus gezeugt hat“. So entsteht ihm aus dem künstlerischen Erleben des Dramatikers ein erhabenes Bild des Menschen Wagner, und sein Werk, für das er das Grundgesetz gefunden zu haben glaubt, bleibt ihm trotzdem noch ein Wunder. Den Schluss bildet die Beziehung des Dramas zum Leben.

In manchen Einzelheiten wird die Arbeit Frommes nicht unwidersprochen bleiben, zumal von philosophischer und literarhistorischer Seite. Gerade die historischen Erscheinungen der Literatur beugt er ganz und gar seiner Tendenz, und schon die Wagnersche Phraseologie muss den deutschen Sprachforscher gegen seinen Exkurs über die Wagnersche Sprache, bei dem Schiller und — unausgesprochen — die Wortkünstler der neusten Zeit sehr schlecht wegkommen, bedenklich stimmen. Sehr richtig: mit philologischen Erörterungen und Erklärungen ist Wagner am wenigsten beizukommen; ganz erfassen kann ihn nur der, welcher sich in seine Künstlerseele zu versetzen vermag, am besten der Musiker; aber Fromme geht in diesem liebevollen Bestreben oft zu weit, so dass er sich in seiner Verblendung der Einseitigkeit seiner Bewunderung nicht bewusst wird. Mit dieser Einschränkung bleibt es ein höchst lesenswertes Buch.

Fasst nüchtern wirkt nach dieser Lektüre Hermann v. d. Pfordtens Buch „Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte“ (Berlin, Trowitzsch & Sohn, 1911, fünfte Auflage; Preis: gebunden 6 M. oder in 10 einzelnen, in sich abschliessenden Heften je 50 Pfg.). Nüchtern in dem Sinne, dass hier eine klare, allgemein verständliche Ausdrucksweise über alles gestellt ist. „Für Musikalische und Unmusikalische“, so bezeichnet der Münchner Musikhistoriker sein Buch und will damit andeuten, dass er keinerlei Voraussetzungen an sein Publikum stellen will. Er will jedem, der in die Welt der Wagnerschen Tondramen eindringen will, ein Führer sein, der den dramatischen Aufbau der Handlung an der Hand des Stoffes, den Wagner vorfand, entwickelt. Als solcher füllt das Buch entschieden eine Lücke aus.

Wie es für Wagner kein Drama ohne Musik gab, so vermag auch eine Darstellung der Wagnerschen Dichtung nicht auf den Zusammenhang mit der Musik zu verzichten, so hält auch von der Pfordten bei der Betrachtung der Dichtung immer den Blick auf das Ganze gerichtet, und das Verdienstliche seiner Arbeit ist es, dass er bei der literarischen Würdigung nie die mit der Dichtung unlösbar verbundene Musik unberücksichtigt lässt, sondern sie — wennschon sie bei dieser Betrachtung naturgemäss in den Hintergrund gedrängt werden musste — an der Hand von zahlreichen, in den Text eingeschalteten Notenbeispielen als notwendige Ergänzung des dichterischen Textes heranzieht.

Über die sagengeschichtlichen Grundlagen der Bühnenwerke Wagners herrscht im grossen Publikum — und leider auch in Kreisen, die sich von berufswegen mit dem Bayreuther Meister beschäftigen — noch die unglaublichste Unkenntnis. Dass hier der Versuch gemacht worden ist, diese Lücken auszufüllen, auf denen allein das Verständnis für den Dichter Wagner als den genialen Verdichter der ihm überlieferten Stoffe aufbauen kann, macht dieses Buch zu einem notwendigen Handbuch für alle die, welche sich nicht selbst mit den Urformen der Sagenstoffe beschäftigen können. Was sie für das Verständnis des Wagnerschen Bühnenwerkes brauchen, um zu erfassen, wie er den Sagenstoff mit dem lebendigen Gedanken beseelt hat, das finden sie hier. Es ist freilich nur das Notwendigste — denn das Buch ist nicht für die Wissenschaft, sondern nur für das Publikum geschrieben — und es wäre falsch, hier eine quellengeschichtliche Arbeit zu suchen, die den Born der Sage völlig ausschöpfte. Die Züge der alten Sage, die Wagner nicht benützt hat, kamen hier ja garnicht in Betracht, denn die Betrachtung erfolgt an der Hand der dramatischen Handlung selbst, wie sie der Dichter geformt hat. Auf diese Art wird die Bewunderung geweckt für den dramatischen Aufbau sowohl des ganzen Dramas als auch jedes einzelnen Aktes, kein Wort fast bleibt in seinem Zusammenhang mit dem Ganzen der Dichtung unerläutert, und da die Musik immer wieder herangezogen wird, bleibt die Darstellung vor jeder Einseitigkeit bewahrt: sie führt mitten in das Gesamtkunstwerk hinein. Dr. Max Schumann



Aus der Leipziger musikpädagogischen Ausstellung

Klavierschulen und technische Studienwerke

„Wie passen wir uns mehr dem Kinde an?“ heisst eine kleine Klavier-Vorschule von O. Weigert (M. 1.—, Breitkopf & Härtel, Leipzig), die hier nicht bloss, weil sie für den allerersten Unterricht berechnet ist, an erster Stelle stehen soll: Sie nimmt auch deshalb einen Sonderplatz ein, weil sie nach ganz neuartig klingenden Grundsätzen geschrieben ist. (Das Kind soll ganz am Anfang ohne Noten zum Verständnis der einfachsten Melodik, Rhythmik und Harmonik erzogen werden.) Ein sehr beherzigenswertes Büchlein.

Aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel liegt weiter die altbewährte Klavierschule von Heinrich Wohlfahrt (3 Bde. zu je M. 2.—) aus, die von Max Ritter sehr sorgfältig überarbeitet worden ist. Nur einen Wunsch hätte ich bei diesem

planvoll aufgebauten Werk vorzubringen: Dass uns Ritter auf irgend eine Weise kenntlich mache, welche Stücke und Übungen er selbst neu eingereiht hat. Sehr anzuerkennen ist indes sein Streben nach sinngemässer und doch einfacher Phrasierungsweise.

Eine sehr empfehlenswerte Klavierschule legen auch Bosworth & Co. (Leipzig) vor. Sie stammt von dem angesehenen Etüdenkomponisten Oscar Beringer. Der Text ist auf das Mindestmass beschränkt und für den Anfänger äusserst fasslich. Alles ist geschickt auf das Praktische zugeschnitten, alles möglichst anschaulich dargestellt. Nur ist die Phrasierung nicht immer planvoll und gleichmässig genug eingezeichnet. Hier wird aber ein tüchtiger Lehrer leicht Abhilfe schaffen können. Die sonstigen Vorzüge des Werkes wiegen diesen Nachteil bei weitem auf.

Eben diese Ungleichmässigkeit in der Phrasierung fällt noch bei A. Eccarius-Siebers Neuer Elementarklavierschule (M. 4.50, N. Simrock, Berlin) auf: Während die meisten Stücke geradezu mustergiltig mit Bogen bezeichnet sind, stösst man hie und da einmal auf Phrasierungen, die zum Widerspruch herausfordern (S. etwa S. 125 u. 148). Ich stehe aber trotzdem nicht an, das Werk Eccarius-Siebers als vortrefflich zu bezeichnen. Der Übungsstoff ist ausgezeichnet ausgewählt. Vor allem berührt es anziehend, dass der Verfasser ab und zu auch neuere Tonsetzer zu Worte kommen lässt. Ich wünschte nur, dass er dabei noch weitergehend verfahren wäre, als er es getan hat: Für manches wertlosere Stück hätte er, ohne dass der Umfang des ganzen Werkes vergrössert worden wäre, es noch mit manchem neuzeitlichen Namen bereichern können. — Schon hier sei gleich noch auf die „6 Lehrgänge für den Klavierunterricht" von demselben Verfasser (M. 0.80, Simrock) als auf einen zwar sehr knappen, aber äusserst zuverlässigen Berater für den Klavierlehrer hingewiesen.

Einen ganz vortrefflichen Eindruck macht mir die Klavierschule von Karl Zuschneid (1. Teil M. 3.—, 2. Teil M. 5.—, Berlin-Grosslichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg). Allerdings verlangt sie dringend eine Ergänzung durch gute, der jeweiligen technischen Stufe angepasste Stücke — besonders gegen Ende des zweiten Teiles. Was aber die Anlage des Werkes aufs rein technische anlangt, so muss ich gestehen, dass ich kaum eine Schule kenne, die so planmässig aufbaut wie das in Rede stehende Werk. Der einzige stichhaltige Einwand, der vorgebracht werden könnte, bezöge sich wieder auf die Phrasierung. Ein sehr guter Gedanke scheint es mir zu sein, dass Zuschneid die Anfangseiten des ersten Bandes mit wahren „Pfundnoten" hat stechen lassen: Eine grosse Erleichterung besonders für die Jugend. Es hiesse übrigens eine Unterlassungssünde begehen, der zwar schlichten, aber trotzdem vorzüglichen Ausstattung des Werks nicht zu gedenken (schärfster Stich und gutes Papier).

Zwei verdienstvolle Schulen ganz besonderer Art liegen in Emil Söchtings „Reformklavierschule" (M. 3.—, geb. M. 4.—, Heinrichshofens Verlag, Magdeburg) und desselben Verfassers „Schule der Gewichtstechnik" (M. 3.—, ebenda) aus. Die erste ist für den Anfänger berechnet, da sie ebenso wie auf die modernen Anschlagsbewegungen auch auf alle sonstigen für den Klavierunterricht wesentlichen Gegenstände eingeht, die zweite beschäftigt sich, wie der Titel schon angibt, lediglich mit den Anschlagsbewegungen und ist deshalb vorzugsweise zum Umlernen vortrefflich geignet. Klarheit und Knappheit zeichnen die beiden Werke allenthalben aus. Die eigentliche Klavierschule schliesst vernünftigerweise schon auf einer mässigen Mittelstufe. Beide mögen von solchen in die Hand genommen werden, die es nach Klarheit in der Wirrnis der modernen Klaviertechnik verlangt.

Weitere bemerkenswerte Beiträge für den modernen Klavierunterricht bietet die Leipziger Klavierlehrerin Helene Caspar mit ihren Heften „Technische Studien" (M. 1.50, P. Pabst, Leipzig) und „Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre im Tonleiter- und Akkordstudium" (M. 3.—, ebenda). Besonders scheint mir das zweite äusserst wertvoll deshalb, weil die ebenfalls an der Deppe-Caland-Methode geschulte Verfasserin darin die einzelnen Bewegungen beim Spiel von Tonleitern und Akkorden aufs klarste graphisch zu veranschaulichen versteht. Dass auch sie trotz aller durch verschiedene Himmelstürmer herbeigeführten Verwirrung massvoll und besonnen bleibt, muss ihr besonders hoch angerechnet werden.

Als passende Überleitung zu den Etüden kann ich die viel zu wenig bekannten „51 Übungen für das Pianoforte" von Johannes Brahms (2 Hefte zu je M. 3.—, Simrock) nennen, da sie zum Teil schon selbst als Etüden im üblichen Sinne des Wortes aufgefasst werden dürfen. Virtuosen sollten sich ihrer nicht nur deshalb eifrig annehmen, weil sie ebenso nutzbringend für die Finger wie förderlich für rhythmische Schwierigkeiten sind, sondern weil sie insonderheit zum Teil die besten Vorübungen für die Technik Brahmsscher Werke vorstellen.

Auf das Gebiet der eigentlichen Etüde übergehend, möchte ich nur ganz kurz, aber doch nachdrücklich auf die „Neueste Schule der Geläufigkeit" von Alfred Rose (2 Hefte zu je M. 1.50, Ernst Bisping, Münster i. W.) hinweisen, eine wechselvolle Sammlung zumeist älterer Klaviermeister (Czerny, Bertini, Steibelt, J. S. und Ph. E. Bach, Händel, D. Scarlatti, Clementi, Berger u. a.). Sie ist mit gutem Blick für die Stufenfolge zusammengestellt und sorgfältigst bezeichnet. Der vernünftige Lehrer wird selbst wissen, dass die beiden Hefte durch neuere Etüden einer Ergänzung bedürfen.

Den „Sechzehn Etüden aus Carl Czernys Schule der Geläufigkeit zur Ausbildung der linken Hand" (M. 2.—, Pabst), denen ich in dieser Zeitschrift seinerzeit eine warme Empfehlung mitgeben konnte, hat nun ihr Verfasser Amadeus Nestler in demselben Verlage „Zwölf Etüden aus Bertinis Op. 29 und 32 für die linke Hand eingerichtet und mit Anmerkungen versehen" (M. 1.50) folgen lassen. Für diese gilt dasselbe, was ich Gutes zur Befürwortung der ersten habe sagen können.

Aus dem Verlage von Fr. Schuberth jr. in Leipzig sei in dieser Etüdenabteilung die „Neue Schule der Geläufigkeit und des Vortrags" von Albert Biehl (Op. 66, 3 Hefte zu je M. 2.—) herausgegriffen: Eine Sammlung von Etüden, die in strenger Folge vom Leichten bis zum Mittelschweren fortschreiten und beide Hände dabei einigermassen gleichmässig beschäftigen. Sie empfehlen sich von selbst durch ihre wohltuende Solidität, die sich ebenso im Satz wie in übersichtlicher Form äussert.

Ebenso fördernd, nur trockener nach der Seite des musikalischen Gehaltes geben sich die vom Verlag Simrock ausgestellten Studienwerke für den Klavierunterricht von Louis Köhler (op. 50, „Die ersten Etüden", op. 112, „Spezial-Etüden" [für die höhere Mittelstufe], jedes Heft M. 3.—). Jeder der nur einigermassen mit der Klavierspielkunst vertraut ist, kennt ihren Verfasser als gewissenhaften Herausgeber klassischer Werke. Seine Etüden bilden den technischen Niederschlag seiner Beschäftigung mit den Klassikern; sich ihrer anzunehmen, wenn man die Alten technisch beherrschen lernen will, ist nur aufs nachdrücklichste zu empfehlen. Von ganz anderm Gepräge sind die „Etudes caractéristiques" von H. Ravina (1. Heft M. 4.—, ebend.). Mehr auf Glanz und Wirkung abzielend, werden sie sich trefflich für den Vortrag — wenn auch nicht im Konzert, so doch im Salon — eignen. Der Nutzen den die linke Hand davonträgt, ist leider nicht dem der rechten entsprechend; daher ist bei der Beschäftigung mit diesen Etüden für ein Gegengewicht zu sorgen. Eine nicht minder glänzende Arbeit ist die Stakkato-Etude op. 11 von Leone Sinigaglia (M. 1.50, ebenda), die jedoch noch grössere technische Fertigkeit, vor allem viel Lockerkeit der Hand und Ausdauer erfordert, da sie ziemlich umfangreich ist.

Von dem vielen Etüdenstoff, den man am besten blossen Musikliebhabern und zum Teil den Kindern vorlegt, seien aus dem Verlage von Simrock noch folgende Werke namhaft gemacht: L. Schytte, op. 90, Sechs instruktive Vortragsstudien (Vom Leichten zum Schwierigen vorwärtsschreitend, sehr unterhaltsam), Ders., op. 68, 25 Etudes modernes faciles et progressives; Benjamin Godard, op. 149 Etudes enfantines (1. Heft, M. 3.—. Sehr melodienreiche Studien, die eigentlich als die Geläufigkeit fördernde Vortragsstücke aufzufassen sind; darauf weisen auch besondere Überschriften hin), „Sechs melodische Etüden" von Edmund Parlow (op. 95, Mittelstufe, je M. 1.—) und „Sechs instruktive Charakterstücke" von Nicolaus Thouret (op. 7, je M. 1.—; ebenfalls mit Überschriften, ganz vorzüglicher Stoff zur Ausbildung der linken Hand), endlich die „Zwanzig melodiösen Etüden" von J. Stöckle und desselben Verfassers „Vortragsstudien für die obere Mittelstufe" (3 und 2 Hefte, jedes Heft M. 1.50; diese stellen jedoch, mehr als die vorher genannten, die für beide Hände gleichmässigen technischen Absichten heraus).

Seinen oben angeführten modernen Klavierschulen hat E. Söchting „Fünfzig Klavier-Studien für die Elementarstufe" (Heinrichshofen) folgen lassen, die aus fünf Einzelheften (zu je M. 1.—) bestehen: I. op. 104 „Rollung und Schwung"; II. op. 111 „Die Armtechnik", IV. op. 120 „Legato und Stacato", V. op. 126 „Tonleitern und Akkorde". Inhaltlich teilweise ziemlich anspruchlos bilden sie jedoch einen ausgezeichneten Unterrichtsstoff für die verschiedenen Anschlagsarten.

Eine Sonderstellung nimmt auch „Die Vorschule der Phrasierung" ein, die Hugo Riemann im Verlage von Simrock hat erscheinen lassen (op. 40, 2 Hefte zu je M. 2.—). Lehrern,

die ihre Schüler zu denkenden Spielern erziehen wollen, sei nachdrücklich geraten, ihnen die Hefte in die Hand zu geben. Es sei übrigens erwähnt, dass die Übungen gar nicht so verwickelt, wie man bei Riemann oft befürchtet, bezeichnet sind. Dass sie auch auf die Geläufigkeit hin geschrieben sind, ist natürlich. Das mir vorliegende erste Heft ist auf einer unteren Mittelstufe zu gebrauchen und zwar, da es lauter Etüden ohne Oktavenspannung enthält, besonders beim Unterricht unserer Jüngsten.

Den Abschluss dieser Etüdenbesprechungen sollen die vortrefflichen „Charakter-Etüden" von Ludwig Samson (2 Hefte zu je M. 2.—, Gebrüder Reinecke, Leipzig) bilden. Auf dem Titelblatt steht noch: „in Form melodischer Tonstücke zur gleichmässigen Ausbildung beider Hände sowie zur Bildung des Gefühls für Rhythmus und sinngemässen Vortrag". Ich füge dem noch hinzu, dass sie, ungefähr mit der Unterstufe beginnend und in der Mittelstufe endend, ziemlich streng methodisch aufeinanderfolgen. Jeder Studie ist eine Überschrift nach dem Vorbild der bekannten kurzen Tonstücke Robert Schumanns beigegeben. Ausgezeichnet erscheint mir die Geschicklichkeit des Komponisten, immer neue Rhythmen zu erfinden, wodurch, abgesehen vom pädagogischen Zweck, einer Ermüdung des Kindes so viel wie möglich vorgebeugt wird. Dass die Etüden aber auch dazu vorzüglich verwendbar sind, den Schüler in die einfachsten musikalischen Formen einzuführen, sei nur ganz nebenbei erwähnt. Ich weise nur etwa auf die kleine „Tokkata" (I Nr. 6), die Variationen über das bekannteste Thema „Aus der Neunten" (II Nr. 13) und den „Kanon" (II Nr. 14) hin. An den beiden Heften wird dem Lehrer wie dem Schüler kein Wunsch unerfüllt bleiben.

Dr. Max Unger



Schwedisches Musikfest

Dortmund, 8.—11. Juni

Einer Anregung H. Marteaus folgend, feierte Dortmund ein Schwedisches Musikfest. Um das Zustandekommen des Festes hat sich an erster Stelle der Dirigent unseres Philharmonischen Orchesters, der Kgl. Musikdirektor Hüttner, verdient gemacht. Ausser ihm traten für die Sache ein der Leiter des hiesigen „Musikvereins", Professor Janssen, die „Musikalische Gesellschaft" unter dem Kgl. Musikdirektor C. Holtschneider, das Stadttheater unter seinem Direktor A. Hofmann und dem Kapellmeister C. Wolfram. Das Philharmonische Orchester war im Streichkörper wesentlich verstärkt. Das Marteau-Quartett und unser hiesiges Konservatoriums-Streichquartett — letzteres an Stelle des ausgebliebenen Tor Aulin-Quartetts aus Gothenburg — teilten sich in Gemeinschaft mit den hiesigen Konservatoriumslehrern Gumprecht, Kwast und Bunk, Frau Saatweber-Schlieper, Julius Janssen, H. Marteau und Wilh. Stenhammar (Gothenburg) in die Kammermusikwerke. An auswärtigen Solisten waren erschienen Signe von Rappe und Schwedens berühmter Bariton John Forsell; dazu kam noch der Studentenchor O. D. aus Upsala. In die Leitung des Festes teilten sich G. Hüttner, Julius Janssen, C. Holtschneider und Hugo Alfvén, Musikdirektor der Universität Upsala.

Das Fest begann mit einer Festvorstellung im Stadttheater, bei der Stenhammars Musikdrama „Das Fest auf Solhaug" zur Aufführung gelangte und einen bemerkenswerten Erfolg erzielte. Das Werk bietet eine Fülle liebenswürdiger und charakteristischer Musik, entbehrt jedoch der Eigenart und der tieferen Dramatik. In den beiden Kammermusikkonzerten am Sonntag und Montag Morgen erwiesen sich als sehr beachtenswerte ältere Werke das Adur-Klavierquintett und das Esdur-Trio von Fr. Berwald dessen Musik in inniger Beziehung zu Beethoven steht und Ludwig Normans liebenswürdiges Amoll-Quartett, als wertvolle neuere Werke Wilh. Stenhammars poetisch schwermütiges Amoll-Streichquartett, die beiden spezifisch schwedischen, von starker Erfindung zeugenden Violinsonaten von E. Sjögrén und Peterson-Berger. Marteau und seine Quartettgenossen boten in der Ausführung der beiden Quartette von Stenhammar und Normann ganz ausgezeichnetes und auch unsere hiesigen Kräfte bestanden in vollen Ehren bei der Wiedergabe der Werke von Fr. Berwald. Signe von Rappe sang gefällige Lieder von Liljefors und tiefempfundene Lieder von Peterson-Berger, John Forsell solche von Emil Sjögrén und F. Lindblad, Schwedens „Schubert", jeder von beiden in künstlerisch hochstehender Art der Darbietung.

Im ersten Orchesterkonzert war es an erster Stelle Fr. Berwald, dessen Cdur-Sinfonie durch das Festorchester unter Hüttners temperamentvoller Direktion einen vollen Erfolg erzielte. Die beiden, in ihrer Struktur einfachen, im Ausdruck volkstümlichen Balladen „Die Wallfahrt nach Kevelaer" und „Tannhäuser" von dem bedeutendsten schwedischen Balladenkomponisten August Södermann fanden durch den Musikverein unter Janssen und John Forsell eine vorzügliche Wiedergabe. Ludwig Normans Ouvertüre zu „Antonius und Kleopatra" erfüllte die Erwartungen nur teilweise, ebenso Gustaf Häggs Festhymne für Orgel, der G. Bunk ein tüchtiger Interpret war. Für das Adagio von K. Valentin setzte H. Marteau seine hohe Kunst ein. Andreas Halléns sinfonische Dichtung „Toteninsel" und dessen Männerchorwerk „Styrbjörn Starke", letzteres ausgeführt durch die Upsala-Studenten, hinterliessen mehr angenehme als tiefe Eindrücke. Als bedeutendstes Werk dieses ersten Orchesterkonzerts präsentierte sich Stenhammars gedankenreiches und grossangelegtes zweites Klavierkonzert, dem der Autor als ausgezeichneter Solist und das Orchester unter Hüttners Direktion eine das Publikum begeisternde Reproduktion verschaffte.

Das zweite Orchesterkonzert leitete ein Chorwerk „Der Blumenfürst" von Ruben Liljefors, ein stimmungsvolles aber musikalisch nicht sonderlich wertvolles Werk, ein. Die Wiedergabe durch die „Musikalische Gesellschaft" unter Holtschneider mit Signe von Rappe und Franziska Bergh als Solistinnen befriedigte hohe Ansprüche. H. Marteau erntete ungewöhnlichen Beifall mit dem Vortrage des schönen dritten Violinkonzerts von Tor Aulin, John Forsell mit der Wiedergabe dreier Gesänge mit Orchesterbegleitung von Ture Rangström, Hugo Alfvén und Tor Aulin, von denen das zweite auf stürmisches Verlangen hin wiederholt wurde. Hier zeigte Forsell sein wundervolles mezza voce in unübertrefflich schöner Weise. Alfvén war im Rahmen dieses Programms mit drei Werken vertreten: einer raffiniert instrumentierten sinfonischen Dichtung „Schären-Sage", dem als Uraufführung gebotenen wirkungsvollen Männerchorwerk „Der junge Herr Stan Sture" (Studentengesangverein) und seiner bedeutenden dritten Sinfonie in Edur, die unter Leitung des Komponisten einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Als Allermodernster entpuppte sich Nathanael Berg in seiner sinfonischen Dichtung „Traumgewalten" (nach Lenaus gleichnamigen Gedicht). Mag man Bergs Radikalismus auch verurteilen, ein starkes Talent für Schilderung seelischer Vorgänge in charakteristischer Ausdrucksweise lässt sich ihm nicht absprechen. Unter diesem Eindrucke stand auch das Publikum, das den anwesenden Komponisten aufs Konzertpodium rief. Hüttner und sein Orchester waren an dem Erfolg redlich betätigt.

Am Dienstag gaben dann noch die Studenten aus Upsala unter ihrem Dirigenten Hugo Alfvén ein starkbesuchtes Konzert, das der Sängerschar für ihre künstlerischen Leistungen, die sich hauptsächlich im Rahmen des schwedischen Volksliedes bewegten, jubelnden Applaus einbrachte.

Eine Reihe von Veranstaltungen gesellschaftlicher Natur, darunter ein Festbankett im Saale des alten Rathauses, soll hier nur eben erwähnt werden. Der glanzvolle Verlauf des Festes, das den Zweck verfolgte, eine Übersicht über die Entwicklung der schwedischen Musik zu geben und sie dadurch uns Deutschen nahe zu bringen, dürfte hüben wie drüben sobald nicht vergessen werden.

—r—

Rundschau

Oper

Berlin Während ich in Danzig bei der Tonkünstlerversammlung weilte, ging in der Kgl. Hofoper als lange nicht gehörte Neueinstudierung Karl Maria von Webers „Abu Hassan" in Szene, und mit ihm, auch ganz reizvoll dazu passend, Cornelius' lieblicher „Barbier von Bagdad". Ich kann über die Aufführungen nur nach dem berichten, was mir von zuverlässiger Seite gesagt worden ist. Demnach war Abu Hassan eine der frischesten und vergnüglichsten Aufführungen, die während des ganzen Winters von der Hofoper geboten worden ist. Das lustige, graziöse, an Schelmerei so reiche einaktige Öperchen wird sich jetzt möglicherweise einige Zeit auf dem Repertoire halten. Vom „Barbier von Bagdad"

ist das kaum zu erwarten. Bei ihm wiederholt sich immer derselbe Vorgang: das Publikum ergötzt sich an dem Werk; gibt gern zu, dass es ihm gefällt; singt hinterher mit Vergnügen das unverfehlbare Motiv: „Vergiss den Barbier nicht!"; erkundigt sich, ob Cornelius auch noch andere Sachen geschrieben hat — aber trotzdem bleibt unser Opernhaus leer, sowie dieses Werk nach der ersten Aufführung der Neueinstudierung wieder angesetzt ist. Das sieht aus, wie wenn es eine Verehrerschaft des liebenswürdigen Komponisten in Berlin gibt, die sofort hinläuft, wenn der Barbier gegeben wird; damit ist das Haus einmal gefüllt; und vom weiteren Publikum interessiert sich kein Mensch für diese Perle unter den an sich schon spärlichen deutschen komischen Opern. Auch die Darstellung des Barbier soll eine sehr gute gewesen sein.

Und nun ist die Zeit des Abschiednehmens da. Ein fatales Kapitel für jede Oper. Aber geradezu katastrophal für unsere Hofoper. Seit einigen Jahren sehen wir zu, wie eine Grösse nach der andern geht und — einen leer bleibenden Platz hinterlässt. Man kann fast den Eindruck gewinnen, dass die Intendanz kein Gewicht darauf legt, Künstler mit mehr als durchschnittlicher Begabung an unser Institut heranzuziehen. Zugegeben, dass es für eine Intendanz oder Direktion kein Vergnügen ist, die sprichwörtlichen Launen grosser Bühnenkünstler in Kauf nehmen zu müssen: Solche Künstler aber kennzeichnen das Niveau einer Oper nach aussen hin. Die Oper, an der sie fehlen, übergeht man bei der Aufzählung der ersten Bühnen. Da man aber die Berliner Oper infolge ihrer Stellung in der Reichshauptstadt nicht übergehen kann, ist man gezwungen einzugestehen, dass es nicht verständlich ist, warum wir uns mit einem vielleicht „homogenen", aber alles andere als einer Weltmetropole zukommenden Ensemble begnügen müssen. Zumal die Krone und der Staat alljährlich ein hübsches Kapital in die Hoftheater stecken. Die Berliner Hofoper müsste ganz selbstverständlich in einem Atem genannt werden mit Wien, Paris, London, und Neuyork. Aber statt Berlin heisst es da immer: Dresden. Wie erfreulich für die Dresdener!

Es gingen in den letzten Wochen: Dr. Karl Muck, Julius Lieban und Frieda Hempel. Was für prächtige Namen! Es kamen dafür: Herr N. N., Herr Y. Y. und Frl. Z. Z. Niemand kennt sie. Von Dr. Muck weiss man, dass es nicht nur die Dollars Amerikas sind, die ihn von seinem Platz als Generalmusikdirektor weggelockt haben. Er war einer der Wenigen, die es wagten, an unserer Oper ein nackensteifer Künstler zu sein. Er verlangte, bei der Entscheidung künstlerischer Fragen hinzugezogen zu werden, wie sich das für einen Mann seiner Stellung nur geziemt. Aber die Intendanz sagt da: l' art c'est moi! Und das halte ein ehrlicher Künstler auf die Dauer aus! Julius Lieban hat ungefähr dreissig Jahre Bühnenleben hinter sich. So wie er den Peter Iwanow bei seiner Abschiedsvorstellung gab, sah es ganz aus, wie wenn er noch mindestens weitere zwanzig Jahre dieses Leben ertragen könnte. Aber er zieht sich zurück; ein Kluger, der im Zenit seines Ruhmes vom Thephiskarren heruntersteigt. Sein „Mime", „David", „Steuermann" (Holländer), „Monostatos" usw. werden noch lange im Gedächtnis bleiben. Er war eins der glänzendsten Tenor buffo-Genies, die auf der deutschen Bühne gestanden haben. Frieda Hempel ist an unserer Bühne zu einem Star mit Weltnamen geworden. Sie hat an allen grösseren Opern gastiert; man kennt sie also. Als Koloratursängerin wird sie unter ihren Zeitgenossinnen keine überlegene Konkurrentin haben. Was sie schliesslich manchmal in darstellerischer Hinsicht vermissen liess, ersetzte ihre herrliche Stimme bis zur vollen Genugtuung. Die Intendanz hat mit ihr einen Gastspielvertrag abgeschlossen, durch den sie alljährlich vor und nach ihrer Saison in Neuyork gebunden ist, in Berlin aufzutreten.

H. W. Draber

Wien Wie bereits gemeldet, errang Siegfried Wagners „Banadietrich" bei der ersten Aufführung im Hofoperntheater am 15. Mai unter Kapellmeister Schalks Leitung einen grossen äusseren Erfolg, der sich Tags darauf, als der liebenswürdige, edel strebende und poetisch empfindende Dichter-Komponist selbst dirigierte, noch bedeutend steigerte. Könnte man nur auch von einem grossen künstlerischen Erfolge sprechen! Dem steht aber vor Allem der nicht genug einheitlich wirkende Verlauf der stark verwickelten Handlung entgegen, deren Hauptmotiv — bekanntlich die Erlösung des dem Teufel ergebenen Titelhelden durch das rätselhafte Wasserweib Schwanweiss — von zu viel episodischem Beiwerk aus allen möglichen anderen Sagen überwuchert wird. Wie ja dies bereits in dem ausführlichen Bericht, welcher dieser Zeitschrift nach der Uraufführung in Karlsruhe (23. Januar 1910) zuging und auch in einem späteren, kürzeren über die erste Repriese auf österreichischem Boden (Prag: 20. November 1910) nur zu überzeugend nachgewiesen wurde.

Trotzdem wünschten wir, dass „Banadietrich" — dessen Wiener Erstaufführung wohl gar zu weit bis hart an den Schluss der Saison hinausgeschoben wurde — sich auf dem hiesigen Spielplan erhielt, da man von der Oper zwar nicht mit einem grossen tiefen Totaleindruck scheidet, wohl aber mit der Empfindung, doch sehr schöne, originelle, wahrhaft stimmungsvolle Einzel-Eindrücke gehabt zu haben, die man sich gerne wieder und wieder vergönnen möchte. Dass diese bedeutsamen, in ihrer Art allein reichlich lohnenden Einzel-Eindrücke in Siegfried Wagners sechster Oper noch mehr dem Musiker, als dem Dichter zu verdanken sind, wurde ja auch schon in den erwähnten Karlsruher und Prager Berichten, gebührend hervorgehoben.

In Wien wirkte besonders das echt volkstümlich anmutende pastorale Vorspiel zum zweiten Akte, dann in diesem selbst die äusserst ergötzliche mit feinstem Humor komponierte, insbesondere auch so instrumentierte Szene des als Magister Flederwisch erscheinenden Teufels mit Frau Ute, Wittichs prachtvoller Sonnenhymnus mit den anschliessenden, die Stimmung noch steigernden Orchester-Ritornell, endlich die überaus zart und poetisch empfundene Abschiedsmelodie der in ihr Wasserreich zurück eilenden Schwanweiss. Seltsam nur, dass diese musikalischen Partien, welche im Hoftheater eigentlich den günstigen Erfolg des Abends entschieden, sich auf lauter Nebenpersonen beziehen, während der Titelheld in dem so glücklich vertonten zweiten Aufzug garnicht vorkommt. Auch sonst tritt er in der Oper nicht wahrhaft dominierend hervor, jedenfalls nicht so gewichtig und hochdramatisch, als sich uns die Phantasie den edlen Dietrich von Bern, den letzten gewaltigen Recken des Nibelungenliedes vorstellt. Vielleicht die dramaturgische Hauptschwäche des anderseits so mannigfach anregenden Werkes, welche namentlich den mit den benutzten Sagen nicht hinlänglich vertrauten, unvorbereiteten Hörer befremden, teilweise selbst verstimmen dürfte.

Eine Reihe der glücklichsten musikalischen Einfälle gewann Siegfried Wagner wie in seiner uns noch immer besonders lieben Erstlingsoper „Der Bärenhäuter" aus der — hier in drei Metamorphosen vorgeführten — Gestalt des Teufels. Wie dämonisch-grotesk der, Dietrich zu dem verhängnisvollen Lachen in der Kirche reizende, Teufelstanz am Schluss des ersten Aktes, wie farbenreich-anschaulich und prächtig gesteigert die orchestrale Schilderung der wilden Jagd im dritten Aufzug! Für das dämonische, diabolische hat überhaupt unser Dichter-Komponist die überzeugendsten Tonfarben auf seiner orchestralen Palette, wie er sich dann diesbezüglich namentlich in der motivischen Arbeit und Instrumentation als der würdige Jünger seines grossen Vaters erweist. Schon das die stürmische Kampfszene des ersten Aktes eröffnende Vorspiel bezeugt dies und zugleich neben vielen anderen Stellen der Oper die zunehmende technische Sicherheit und Selbständigkeit des Autors, dem diesmal wie in seinen früheren Bühnenschöpfungen die Aktschlüsse besonders gelungen sind.

Bezüglich weiterer bemerkenswerter dramatischer und musikalischer Einzelheiten müssen wir auf die Berichte aus Karlsruhe und Prag verweisen; in dem erstgenannten ist namentlich auch die komplizierte Handlung detailliert mitgeteilt. Sie hier noch einmal nachzuerzählen erscheint wohl als überflüssig.

Es seien nur noch die durchweg verdienstlichen, zum Teil vortrefflichen Leistungen der Solodarsteller im Hofoperntheater hervorgehoben, unter welchen jene des Herrn Weidemann in der Titelrolle, des Herrn Hofbauer in seiner dreigeteilten Partie als Teufel, der Frau Kiurina als Schwanweiss und des Herrn Miller als Dietleib wohl am meisten den Intentionen des Dichter-Komponisten entsprochen haben mögen. Im zweiten Treffen — aber doch auch durchaus sehr achtenswert — standen dann Frau Hilgemann (Ute), Herr Mayr (Priester) und Herr Leuer (Wittich). Orchester und Chor (letzterer allerdings in dieser Oper nur spärlich, aber sehr anziehend vertreten) hatte Kapellmeister Schalk mit gewohnter Sorgfalt einstudiert, daher überall das wirksamste Ensemble erzielt, dagegen kamen die dem Dekorateur und Regisseur von der reichen Phantasie des Autors gestellten Aufgaben zu nicht ganz befriedigender Lösung, indem vor allem die Behandlung der verschiedenen, so stimmungsvoll gedachten Beleuchtungs-Effekte gar vieles zu wünschen liess.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

München Die Quartettvereinigungen haben ihre Winterzyklen geschlossen; die grossen Orchesterkonzerte neigen sich dem Ende ihrer Abonnements-Serien zu. Was jedoch die Solisten in der Unersättlichkeit des Konzertierens sogar trotz der leeren Bänke (auf denen an Stelle des Publikums das Gespenst „Defizit" sitzt) vollkommen unbekümmert lässt. Der Himmel wolle uns gnädig vor Neubauten von Konzertsälen und damit heraufbeschworener noch grösserer Vermehrung von Solistenabenden behüten! So gerne man auf die alljährliche Wiederkehr dieses oder jenes Sängers oder Instrumentalisten von geringen Qualitäten verzichten würde, so sehr möchte man manchen grossen Namen herbeiwünschen, der sich — vielleicht durch zufällig ungünstige Umstände abgeschreckt — seit geraumer Zeit nicht wieder in München hören liess; z. B. harren wir schon lange der Wiederkehr eines Conrad Ansorge, eines Paderewski, eines Hugo Becker. Moriz Rosenthal hat den Weg zu uns gefunden und wird dies nicht bereut haben; er hatte, wie das bei seiner uneingeschränkt mustergültigen Technik und Tonbildung selbstverständlich ist, einen immensen Erfolg. So wenig man von Geschmacklosigkeiten z. B. bei Chopin-Liszts „Chant polonais" erbaut sein konnte, so staunenerregend war die bis ins Minutiöseste durchgebildete Bewegungsmethode des gesamten, zu höchster Präzision und „Federung" entwickelten Spielapparates. Besonders trat dies bei Liszts auch vortraglich am entsprechendsten gelungenen d. h. gestalteten Mephistowalzer zutage. Ein in gleichem Masse als Techniker wie als Musiker imponierender, an Reisenauers Grösse gemahnender Künstler ist Severin Eisenberger. Seinem gewaltigen Programm (Liszt: Hmoll-Sonate; Schumann: Cdur-Phantasie; Brahms: Paganini-Variationen) fügte er als Zugabe Chopin-Liszts „Könnt' ich als Sonne" mit ganz unvergleichlich liebenswürdigem Charme hinzu. Frau Carreras sollte den guten Klang ihres Namens nicht durch unvorsichtige Programme gefährden und Beethoven vorderhand aus ihrem Konzertrepertoir streichen. Ihre Lorbeeren wachsen auf dem Boden moderner Kleinkunst sowohl wie eleganter Bravour. Auch Paul Otto Moeckel ist ein guter Virtuose, übertreibt aber piano wie forte. Lonny Epstein wirkt durch feine klavieristische Klangeffekte. Winifred Purnell hat das technische Material auf ansehnliche Höhe gebracht, verhetzt jedoch die meisten Tempi, wodurch die Gediegenheit aller Fertigkeit und Gedächtniskraft sowohl wie die Pietät gegen das Kunstwerk untergraben wird. Als ganz hervorragendes, wirklich musikalisch empfindendes Talent ist es jetzt ihre erste Pflicht, geistig zu arbeiten. Carl Friedberg erspielte neben einer Suite von E. Strässer einem grossen Variationswerk von Jul. Weismann („Ein Spaziergang durch alle Tonarten") einen schönen Erfolg. Auch er hatte, wie u. a. Sandra Droucker und Norah Drewett mehrere Debussy auf dem Programm, unter denen das, wenn charakteristisch und fein gespielt, sehr wirkungsvolle Prélude „Minstrels" in diesem Winter Modestück ist. Wanda von Bernhard-Trzaska brachte neben Chopin, Smetana und Debussy zwei Stücke aus op. 51 von Mac-Dowell. Frau Langenhan-Hirzels in jeder Hinsicht durchgereifter Kunst begegneten wir auf verschiedenen Gebieten. Unter der allerdings nicht genügenden Direktion E. Lindners hörten wir von ihr in dessen Konzert mit dem Konzertvereinsorchester das sogenannte Klavierkonzert von W. Braunfels, welches vorher durch den Komponisten selbst am Steinway den Gästen der Abonnementskonzerte des Konzertvereins unter Ferdinand Löwe vorgeführt worden war. So sehr es reiche Schönheiten selbständiger Erfindung, grossen Ernst und das von Braunfels längst dokumentierte Können zeigt, so haften ihm doch einige nicht ganz nebensächliche Mängel an: zu dickflüssige Instrumentierung, die auch durch den durchaus sinfonischen, nicht konzertanten Charakter des „Konzertes" nicht gerechtfertigt ist, und in der Harmonik Kombinationen, welche nicht einem höheren Muss zufolge, sondern, ihrer Stellung nach, lediglich ihrer selbst wegen auftreten und den natürlichen Fluss hemmen. Die Behandlung des Klavieres interessiert einerseits durch viele eigentümliche Reize, ist aber andererseits oft im grossen Affekt nicht geglückt und durch Mangel an plastischem Hervortreten bei solchen musikalischen Höhepunkten für den Solisten undankbar. Dies konnte man bei der Wiedergabe sowohl durch den Komponisten wie durch Frau Langenhan konstatieren, welch letztere mit bewunderungswürdiger Energie die schwierige Aufgabe durchführte, deren wuchtiger Grundcharakter von Haus aus ihrem zartnervigen Organismus nicht liegt. Ganz in ihrem Element war die Künstlerin an dem letzten Abend des Heyde-Quartetts, welches unter Mitwirkung von Stavenhagen, F. Löwe und Gabrilowitsch drei erfolgreiche Abende veranstaltet hatte und den Beschluss unter Assistenz von Frau Langenhan mit Brahms, Mozart und der viel zu selten gespielten Thuilleschen Sonate für Cello und Klavier machte. Dies waren Vorträge, an denen man dank der Frische und Hingebung jedes Beteiligten (Heyde, Stiglitz, Maas) seine helle Freude haben konnte. Dem Andenken des vor fünf Jahren verstorbenen Meisters Thuille war ein Konzert von Herm. Klum gewidmet, der als erste Nummer mit dem Geiger Thoma und dem Bratschisten Haas ein bis dahin unveröffentlichtes Jugendwerk Thuilles (Trio Esdur) zum Vortrag brachte mit mehr Eifer und Lebendigkeit als seelischem Nachempfinden der schon in diesem frühen Werk zutage tretenden durchgeistigten Tiefe und Zartheit Thuillescher Tonsprache. Am gleichen Abend lernten wir in Amélie Klose eine vorzügliche Pianistin kennen, welche mit dem feinfühligen Dirigenten Heinr. Laber und dem Konzertvereinsorchester mit schönstem Gelingen ein wertvolles Programm absolvierte (u. a. Liapounows Konzert op. 4 und die Ouvertüre „Pyrame et Thisbé" von Trémisot). Recht anregend war auch das Bekanntwerden mit einer „Freien Ouvertüre" op. 42 von Désiré Pâque, die Alexander Heinrich als Uraufführung auf sein Programm mit dem Konzertvereinsorchester gesetzt hatte, während sein Solist Gustav Havemann, der bereits in einem eigenen Abend reichen Beifall geerntet hatte, neben dem feingespielten Violinkonzert von Mozart (Adur) ein Konzertstück von L. van der Pals vortrug, ohne demselben jedoch einen Erfolg zu erringen, wie ihn seinerzeit eine weitaus wertvollere Sinfonie des gleichen Komponisten fand. Von den zwei französischen Novitäten, die Alfred Feith mit dem Konzertvereinsorchester herausstellte, war Debussys „Petite Suite" ebenso erfreulich wie Florent Schmitts „Etude Sinfonique" (nach Edg. A. Poë) abstossend. Erstere sollte viel öfter auf guten Programmen zu finden sein. Die ganz trefflichen Qualitäten, welche der Dirigent Feith in seinem ersten Konzert (Solist: Heinr. Knote) auch bei Beethovens VIII. Sinfonie und Strauss' „Tod und Verklärung" bewiesen hatte, bewirkten in seinem 2. Konzert (Solist: J. Friedmann) eine so vollendete, stilreine Wiedergabe von Berlioz' Phantastischer Sinfonie, wie sie schon lange nicht mehr erklungen war. Der Kölner Dirigent Knoch ist sicherlich ein lebendig empfindender Musiker, überträgt aber störenderweise Theatereffekte in den Konzertsaal und sollte seinen Bewegungsüberschwang mässigen. Sympathisch durch seine, mit besonderer Freude zu konstatierende klassische Würde der Gestaltung verbunden mit sehr warmem Miterleben wirkte des in Palermo als Leiter der Philharmonie und der Sta. Cäcilia thätigen Stefano Giglio Interpretation von Beethovens VII. Sinfonie. Ed. Mörike hingegen wurde dem Beethovenschen Geiste bei der gleichen Sinfonie weniger gerecht, nahm zu schnelle Tempi und liess es an periodischer Gruppierung fehlen, wodurch namentlich der letzte Satz sehr äusserlich wirkte. Im gleichen Konzert wusste Ernst Riemann durch seine ernste Durcharbeitung des Lisztschen „Totentanzes" zu interessieren. Gabrilowitsch führte mit E. v. Possart „Manfred" auf und veranstaltete des weiteren drei Abende mit grossem Programm unter Mitwirkung von namhaften Kräften: Frau Schumann-Heinck, van Rooy, A. Schmuller und Sofie Menter, die Liszt spielte und anlässlich ihres 50. Jubiläums stürmisch gefeiert wurde. Jubelnden Applaus spendete eine begeisterte Zuhörerschar auch den eminenten Leistungen der Schwestern Harrison, welche das Konzertvereins-Orchester und Ferd. Löwe für ein eigenes Konzert gewonnen hatten. Es wäre schwer zu sagen, ob man dem Doppelkonzert von Brahms oder dem Violinkonzert von Beethoven den Vorzug geben soll. Ein weiteres eigenes Konzert befestigte die Cellistin und die Geigerin in der Gunst des Publikums. — Das letzte Konzert der „Münchner" bot durch die pianistische Assistenz des besonders als Brahmsspieler bekannten Walter Lampe erhöhte Anziehungskraft. Ausser den „Böhmen" erweckte auch das Klinglerquartett lebhafteste Begeisterung. Bei Beethovens op. 132 hätten wir jedoch ihrem ungemein exakten Zusammenspiel mehr Farben gewünscht. Die oft mit ihrer Umgebung nicht in Einklang gebrachten gestossenen Akzente und die beim späten Beethoven aus Rücksicht auf die akustische Wirkung oft zu vermeidende Oberherrschaft der ersten Geige, — deren hohe Lagen zumal in der „Heiligen Danksagung" auch bei selbständiger Stimmführung nur als entmaterialisierter schwebender Klang nachzuempfinden sind — nahmen der Gesamtwirkung einiges an Plastik, Wärme und Schönheit der Tongebung des Quartetts. — Gern gesehene Gäste waren auch das Capet-, das temperamentvolle Triester und das Ungarische Streichquartett. — Der Sonatenabend von Flesch und Schnabel stand unter der Devise:

grösste Fertigkeit. Deren Begleiterscheinung: stellenweise Gleichgiltigkeit war aber, im Verein mit manchen Willkürlichkeiten und vor allem mit der Verwechslung von Gefühl und Sentimentalität ein Schatten, der sich über die Duos von Beethoven und Schubert legte, wenn er auch zeitweise, besonders bei ruhigen Tonlinien durch sehr schöne Ensemblewirkungen verscheucht wurde. Heinr. Schwartz verabschiedete sich von seinem begeisterten Publikum durch den letzten Kammermusikabend mit den Herren Knauer und Orobio de Castro und erfreute seine Getreuen durch Schuberts B dur-Trio. Eine wertvolle Bereicherung der Kammermusikabende bedeutet das Stuttgarter Trio (Pauer, Wendling, Saal). Die Sonatenabende Kreisler-Lamond wie auch Thibaud-Riemann fanden lebhaften Zuspruch. Des weiteren lernte man in Gertrud Schuster-Woldan, die mit dem Geiger Wilh. Sieben ein recht dankbares Doppelkonzert von Herm. Zilcher vortrug, eine vielversprechende junge Violinvirtuosin kennen, die mit schönstem Resultat ihre Studien bei Philipp Aringer, Ludw. Vollnhals und schliesslich Marteau absolviert hat.

E. von Binzer

Nürnberg Nachdem die Zeit zwischen Neujahr und Fastnacht wie gewöhnlich ziemlich ruhig verlief und nur durch die regelmässigen Konzerte des Philharmonischen Vereins ausgefüllt war, wo wir einmal Frau Hensel-Schweitzer kennen, schätzen, aber infolge einer gewissen Kälte des Vortrags nicht lieben lernten, ein andermal Joan Manén wieder einmal hören mussten, obwohl ausser einer fabelhaften Technik gar nichts an und hinter ihm ist, traten dann gegen und um Ostern herum alle Vereine mit ihren Leistungen wetteifernd auf den Plan. Heuer wurde dadurch eine ganz seltene Gelegenheit gegeben, die zwei hohen Messen von Bach und Beethoven innerhalb 8 Tagen nebeneinander zu hören. War die Vorführung der letzteren durch Musikdirektor Carl Hirschs grossartig geschulten Lehrergesangverein auch technisch unstreitig hervorragender, so hatte man von der Aufführung der Bachschen Messe des Klassischen Chorgesangvereins einen innerlich packenden Eindruck, wenn auch die Bachsche Monotonie auf die Dauer unerträglich wirkt. Hirsch ist eben ein Gesangsmeister von ausserordentlicher Genauigkeit, Hans Dorner, der Leiter des anderen Vereins dagegen ein Führer, dem die Begeisterung für das Schöne alles ist. Der Chorverein, der im a cappella-Gesang Meister ist, kam diesmal mit vier Bachschen Kantaten zu kurz, da er vom Orchester in seiner Klangfarbe und Zartheit vollständig alteriert wurde. Der Männergesangverein bot wenigstens mit Woyrschs „Deutschem Heerbann" ein recht packendes und vortreffliches, patriotisches Werk von edler Haltung. Bedeutender aber war ganz zuletzt noch die Vorführung von „Fausts Verdammung" von Berlioz durch den Singverein, der sein 75jähr. Bestehen damit recht würdig feierte. Man staunt wirklich über diese Fülle von musikalischen Kräften, die unserer Stadt zur Verfügung stehen. Dazu kommt dann noch der Orchester- und der Philharmonische Verein mit ihren Orchesterkonzerten. In einem solchen hörten wir neben Bruckners nicht gut erfasster Neunter auch Siegfried Wagners Neuestes, das Vorspiel zu „Schwarzschwanenreich", eine ganz gute Musik mit trefflicher Charakterisierung. Das Philharmonische Orchester unter Kapellmeister Wilh. Bruch durfte auch in einem Sonderkonzert Teile von diesem Werk Siegfried Wagners Freunden und Gästen des Hauses Wahnfried vorführen. Am besten spielt die Bruchsche Truppe stets moderne Geister, während ihr Brahms und Bruckner, namentlich aber Beethoven ferner liegt. Kein Wunder daher, dass die Kritik an den wöchentlich stattfindenden Volkskonzerten systematische Vorführung klassischer Tonwerke vermisst. Die Neunte wird da sogar ohne Schlusssatz und Chor aufgeführt! Hauptursache einer gewissen Unzufriedenheit ist der Druck, der auf den Philharmonikern wegen ihrer unheimlichen Arbeit überhäufung liegt und sich nunmehr in vorbereitenden Schritten zur Bildung eines einzigen grossen städtischen Orchesters Luft gemacht hat. — Im Privatmusikverein kamen wie fast jedes Jahr wieder die Böhmen; ganz besonders aber erquickte Gabrilowitsch einen ganzen Abend lang durch sein wundervolles Spiel voll Wahrheit und Schönheit. Solisten waren sonst wenige zu hören. Frl. Else Hennig aus Berlin darf genannt werden, eine treffliche Schülerin Dohnányis, die ihrem Lehrer alle Ehre macht; ferner Herr Bruch jun., der sich als recht hoffnungsvoller Pianist wie auch als geschickter Dirigent erwies; dann Dr. Lauenstein mit seinem weichen, edlen, tadellos durchgebildeten Bariton und endlich Paul Bender, der einiges aus seinem Bühnenrepertoir zum Besten gab, damit scheint's verratend, dass er nichts anderes weiss oder kann, was man doch verlangen sollte, wenn jemand im Konzertsaal auftritt.

Alles in allem war die zweite Hochflutzeit unseres hiesigen Musiklebens wieder recht fruchtbar und ausgiebig: man kann mit gutem Gewissen von Überproduktion reden, die ihren natürlichen Grund in der unglaublichen Zersplitterung der musikalischen Kräfte und Leistungen hierorts hat.

Armin Seidl

Noten am Rande

Bayreuth 1912. Aus Bayreuth wird geschrieben: Die Festspielzeit ist wieder gekommen. Mit den Proben wurde, wie immer, am 15. Juni angefangen. Die meisten der Künstler trafen hier ein, um nun fast ein Vierteljahr lang in Bayreuth zu bleiben. Einige bekannte Persönlichkeiten sind schon seit Tagen hier, so konnte man öfter Walter Soomer, unsern geschätzten Wotan, mit seinem eleganten Fuhrwerk durch die Strassen fahren sehen. Auch die Stadt selbst beginnt allmählich sich zu schmücken, die Häuser erhalten frischen Anstrich, in den Fenstern erscheinen die Blumenkästen, und bereits sind einige der bekannten Wirtschaftszelte auf den Trottoiren wieder aufgestellt. Das Wohnungskomitee hat seine Tätigkeit aufgenommen. Auch an Festspielgäste sind schon viele Wohnungen vermietet, gar mancher hat schon für die ganze Festspielzeit „voll besetzt". Da nächstes Jahr keine Festspiele sein werden, so muss man es heuer um so mehr ausnützen. Obwohl die Tatsache, dass 1913 nicht gespielt wird, erst vor einigen Wochen bekannt geworden ist, war der Andrang diesmal so gross wie noch nie, sämtliche Vorstellungen sind schon im Winter vollständig ausverkauft gewesen. Heuer wird es bekanntlich das letzte Mal sein, dass Bayreuth im Alleinbesitze des „Parsifal" ist. Ihn dirigiert, wie immer, Hofkapellmeister Dr. Muck, der soeben Berlin verlassen hat, um dann von Bayreuth aus nach Boston zu dauerndem Aufenthalt überzusiedeln. Die „Meistersinger", die im vorigen Jahre von S. Wagner vollkommen neu inszeniert und auch mehrmals dirigiert worden sind, leitet diesmal Hans Richter, und in den „Ring" teilen sich M. Balling und S. Wagner, welch letzterer auch, nachdem sich Frau Cosima vollständig zurückgezogen hat, die gesamte Oberleitung führt. Das offizielle Personenverzeichnis für die Festspiele ist soeben erschienen. Einschneidende Änderungen in der Besetzung der Hauptrollen sind gegen das vorige Jahr nicht zu verzeichnen, ein Umstand, der der künstlerischen Abgeschlossenheit des Ensembles natürlich nur zustatten kommen kann. Dirigenten sind wie im Vorjahre: Hans Richter, der die „Meistersinger" dirigieren wird, Karl Muck, der den „Parsifal" leitet, Siegfried Wagner und Michael Balling als Dirigenten des „Nibelungenringes". In den hervorragenden Partien im „Ring" sind wie im Vorjahre beschäftigt: die Damen Ellen Gulbranson (Brünnhilde), Ernestine Schumann-Heink, (Erda und Waltraute, in letzter Partie wechselnd mit Frau Ottilie Metzger-Lattermann), Minnie Saltzmann-Stevens (Sieglinde), die Herren Soomer (Wotan), Urlus (Siegmund), v. Bary (Siegfried in „Siegfried" und „Götterdämmerung"), Knüpfer (Hunding), Hensel (Loge), Habich (Alberich) usw. In der Titelrolle des „Parsifal" wechseln, wie im Vorjahre, die Herren van Dyk und Hensel ab. Die Kundry singen Frau Bahr-Mildenburg und Frau Saltzmann-Stevens, den Gurnemanz Karl Braun und Richard Mayr, den Amfortas Werner Engel, Hermann Weil, den Klingsor Habich und Schützendorf. Auch in den „Meistersingern" sind die grossen Partien bei denselben Vertretern geblieben. Es singen: Soomer und Weil abwechselnd den Sachs, Schultz den Beckmesser, Kirchhoff den Stoltzing, Ziegler den David, Frau Hafgren-Waag die Eva, Knüpfer den Veit Pogner.

Kreuz und Quer

Aachen. Als städtischer Musikdirektor ist der fürstliche Kapellmeister Busch (Pyrmont) gewählt worden.

Basel. Der „Deutsche Liederkranz Basel" veranstaltete zu seinem 50jährigen Jubiläum ein Wohltätigkeitskonzert zu gunsten des deutschen Hilfsvereins der Basler-Ferienversorgung. Zur Aufführung gelangte die Ouvertüre zu „Der Freischütz" von C. M. Weber, „Die Landerkennung" von E. Grieg, „Germanenzug" für Männerchor, kleinen Damenchor und Orchester von Albert Ziegler, Gaudeamus igitur von F. Liszt und Lied der norwegischen Matrosen aus „Der fliegende Holländer" von R. Wagner. Als Solisten wirkte Frau Maria Ziegler-Strohecker

Konzertsängerin aus Frankfurt am Main erfolgreich mit, sie sang mit Orchester die Arie der Rosine aus „Barbier von Sevilla" von G. Rossini und Lieder mit Klavierbegleitung von Schumann, Strauss, D'Albert, und C. Dell'Aqua. Sie konnte für ihre künstlerischen Vorträge den freudigen Applaus des Publikums als Dank ernten; ihre frische Stimme, ihr natürliches musikalisches Talent verbinden sich mit einer glücklichen Gestaltungskraft. Die musikalische Leitung des Konzertes lag in den bewährten Händen des Herrn Kapellmeister Albert Ziegler, der als Dirigent und als Komponist des „Germanenzug" einen grossen Erfolg zu verzeichnen hatte.

Berlin. Der Violinkomponist und langjährige Konzertmeister der Berliner Hofoper, Prof. Fabian Rehfeld, beging am 15. Juni die Feier seines 70. Geburtstages. Rehfeld, der zu den nahmhaftesten Geigern der Joachim-Zeit zählt, hat sich, abgesehen von seiner solistischen Tätigkeit, durch seine pädagogische Wirksamkeit verdient gemacht.

Bielefeld. Zum Besten der städtischen Walderholungsstätte veranstaltete die von Karl Millies dirigierte alte Bielefelder Liedertafel von 1831 im Verein mit dem städtischen Orchester im Stadttheater ein wohlgelungenes Konzert, in dem M. Bruchs „Frithjof" und a cappella Chöre von Hegar, v. Othegraven und Zander geboten wurden. Zwischen den Gesängen dirigierte der städt. Kapellmeister Max Cahnbley Les Préludes von Liszt und Capriccio italien von Tschaikowsky. Solistisch waren in hervorragender Weise betätigt: Frau J. Millies (Sopran), Herr Ph. Kelle (Bass) und Herr Hofopernsänger Hans Spiess (Bariton).

Brüssel. Für die Neubesetzung des Direktorpostens am kgl. vlamischen Konservatorium in Brüssel, der durch Jan Blockx' Tod vakant geworden ist, kommen zwei Kandidaten in Betracht, die beiden vlamischen Komponisten Emile Wambach und Lodewyk Mortelmanns. Wahrscheinlich wird Mortelmanns der Nachfolger Blockx' werden.

Dessau. Im Dessauer Hoftheater fanden in der verflossenen Spielzeit an 167 Aufführungstagen 168 öffentliche Veranstaltungen der Hofbühne statt, und diese brachten in zusammen 151 Theater-Vorstellungen 72 Opern-, 78 Schauspiel-Vorstellungen und 1 sogenannten gemischten Abend, mit 27 Musikdramen (Opern oder Singspielen), 1 Mimodrama, 1 Ballett-Divertissement, 1 Drama mit Musik, 15 Trauer- (oder Schau-), 20 Lustspielen (Komödien, Schwänken, Possen oder Volksstücken) und 1 Weihnachtsmärchen mit Musik; während bei 17 Konzert-Veranstaltungen im ganzen 111 Einzel-Kompositionen zur Wiedergabe gelangten. Bemerkenswert ist die stattliche Liste der Uraufführungen, die zwei Opern („Dejanira" von C. Saint-Saëns und „Ich aber preise die Liebe!" von Jos. Reiter), drei Dramen sowie eine Orchester-Komposition („Variationen und Fuge auf ein eigenes Thema" von Rob. Müller-Hartmann) aufweist, für eine Spielzeit von 7 Monaten eine Arbeit, die Achtung verdient.

Hermannstadt. Unter Musikdirektor Arthur Stubbes Leitung brachte der Hermannstädter Männergesangverein verbündet mit einem starken Frauenchor und Orchester und unterstützt von den Solisten Frau Phleps-Ott, Frl. Haager, August Schuster und Karl Stephani das Oratorium „Die sieben Worte des Heilandes am Kreuz" von Josef Haydn in Stadtpfarrkirche zu wohlgelungener Aufführung.

Leipzig. (Parsifal für Bayreuth?) Am 8. Juni fand unter dem Vorsitze des Herrn Prof. Dr. Arthur Prüfer eine Vorbesprechung in Sachen der Durchführung des letzten Willens Richard Wagners, sein Bühnenweihfestspiel „Parsifal" nur im Festspielhause zu Bayreuth zur Aufführung zu bringen, statt. Die Versammlung beschloss einmütig, „sich der Durchführung des letzten Willens Wagners in jeder Weise zu widmen, mit geschriebenem und gesprochenem Worte einzelne Persönlichkeiten, ganze deutsche Kreise, die dieser Frage nahe stehen, bis zum Bundesrat, Reichskanzler und S. M. Kaiser Wilhelm II. aufzuklären und für ihre Sache zu werben." Herr August Püringer wurde beauftragt, für eine zweite Besprechung, die am 26. Juni stattfinden soll, Entwürfe zu schriftlicher Werbung und zu Aufrufen jeder Art zur Beratung vorzulegen.

München. Zum Andenken an Felix Mottl soll jetzt eine Felix Mottl-Gedächtnis-Stiftung errichtet werden. Die Zinsen sollen jährlich als Mottl-Preis dem besten und würdigsten Studierenden der Königl. Akademie der Tonkunst in München, an der Mottl bekanntlich als Lehrer wirkte, nach Abschluss seiner Studien zuerkannt werden. Diese Stiftung ist ganz im Sinne Mottls, der einmal geäussert hat, dass jeder junge Künstler nach Abschluss seiner Studien an einem toten Punkt angelangt sei, an dem ihm eine Beihilfe von aussen nur erwünscht wäre.

Neuyork. Der Leiter der Grossen Oper in Mexiko, die sich eines guten Rufs erfreut, geht im Herbst nach Neuyork, um einige Wochen vor der Eröffnung der Saison im Metropolitan-Opernhause zu gastieren. Er führt u. a. Künstler wie Alessandro Bonci und Titta Ruffo mit, die in Neuyork noch nicht aufgetreten sind. Sigaldi beabsichtigt, neben den Werken des italienischen Repertoires auch Schöpfungen von Tschaikowsky und Rubinstein aufzuführen. Die Ursache dieses merkwürdigen Gastspiels ist wirtschaftlicher Art. Die Oper bezog seit dem Regierungsantritt des Präsidenten Madero eine namhafte Unterstützung, die jetzt durch die revolutionären Wirren in Mexiko in Frage gestellt ist. Um einem Zusammenbruch vorzubeugen, veranstaltet Herr Sigaldi das Neuyorker Gastspiel, das ihm den zur Fortführung des Betriebes in Mexiko erforderlichen Überschuß gewähren soll.

Paris. Am 15. Juni fand unter Leitung Felix Weingartners in der Grossen Oper eine Vorstellung von „Rheingold" statt, wobei sich für die erste Bühne Frankreichs unerhörte Zwischenfälle ereigneten. Die Zuschauer wurden durch andauernde Geräusche, die durch die Ungeschicklichkeit der Maschinisten bei der Aufstellung der Dekorationen und Verwandlungskulissen verursacht wurden, in äusserst erregte Stimmung versetzt, weil ihnen dadurch die Möglichkeit genommen wurde, dem Vorspiel zu folgen. Wiederholt wurden Rufe nach Ruhe laut. Einen wahren Sturm der Entrüstung erregte es dann, als auf einmal ein Dekorationsstück geräuschvoll umfiel und die Maschinisten mit grossem Gepolter auf die Bühne stürzten, um es wieder aufzurichten. Man rief: „Es ist eine Schmach!" „In Deutschland könnte so etwas nicht passieren!" Weingartner, der offenbar glaubte, dass die Kundgebung gegen ihn gerichtet war, verliess das Dirigentenpult. Nun herrschte minutenlang ein unglaublicher Lärm, bis ein Regisseur vor der Rampe erschien und einige beruhigende Worte an das Publikum richtete. Darauf begab sich der Dirigent, vom Publikum mit Beifallsklatschen begrüsst, wieder an seinen Platz. Kaum hatte er einige Takte dirigiert, als sich ein neuer Zwischenfall abspielte. Der Darsteller des Mime war, als er auftreten sollte, nicht zu finden. Das Orchester musste abbrechen. Es entstand von neuem ein Entrüstungssturm unter dem Publikum. Man rief: „Vorhang herunter! Wir wollen unser Geld zurück haben!" Nachdem der Darsteller des Mime endlich erschienen war, konnte die Vorstellung ohne weiteren Zwischenfall zu Ende geführt werden.

Petersburg. Ein Bachfest will der bekannte Mäcen Kussewitzky, der selbst ein ausgezeichneter Instrumentalist ist, im März kommenden Jahres in Petersburg veranstalten.

Ternaud. Im Alter von 62 Jahren ist der Nestor der friesischen Dichtkunst, T. A. Halbertsma, in seiner Heimatstadt Ternaud in Westfriesland gestorben. Als Wiedererwecker der friesischen Literatur, der er zahlreiche Werke von hohem poetischen Gehalt geschenkt hat, war er ausserordentlich populär. Auch als Komponist hatte er einen Namen. Er hat neben alten friesischen Volksliedern auch eigene Poesie vertont, und seine Lieder sind vielfach in den Besitz des Volkes übergegangen. In sprachwissenschaftlichen Kreisen war er über die Grenzen seiner Heimat hinaus als einer der Hauptmitarbeiter an dem grossen Friesischen Wörterbuch bekannt.

Wien. Anlässlich der Wiener Musikfestwoche veranstaltet der Akademische Verband für Literatur und Musik in Wien zwei „Konzerte lebender österreichischer Komponisten" (Schönberg, Zemlinsky, Schreker, Novak, Suck usw.), die am 25. und 29. Juni stattfinden sollen.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Johann André, Offenbach:

Erb, M. J., op. 49. Trois Pièces pour Piano. No. 1. Impromptu-Valse. No. 2. Cortège champêtre. No. 3. Choer rustique à M. 1.30.
— op. 59. Deux Pièces pour Piano. No. 1. Mazurk à la hongroise M. 1.50. No. 2. Polkette-Caprice M. 1.—.
— op. 62. Six Morceaux pour Piano. No. 1. Prélude M. 1.20. No. 2. Pensée d'Automne M. 1.20. No. 3. Laendler fantasque M. 1.20. No. 4. Hymne M. 1.20. No. 5. Madrigal capricieux M. 1.20. No. 6. Musique nocturne M. 1.50.
— op. 63. Drei Stücke für vier konzertierende Celli (Ave Maria-Menuet-Berceuse) M. 2.—.
— op. 64. Trois Morceaux pour Violoncello et Piano. No. 1. Menuet sérieux. No. 2. Madrigal. No. 3. Valse-Sérénade à M. 1.80.
— op. 67. 5 Morceaux pour Piano. No. 1. Toccatina chromatique. No. 2. Menuet galant. No. 3. Lai d' amour. No. 4. Aubade d' Octobre. No. 5. Ronde de nuit à M. 1.30.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig:

Kleine Musikerbiographien: F. Schubert von La Mara, gebd. M. 1.—.
Weigert, O., Wie passen wir uns mehr dem Kinde an? Eine Klavier-Vorschule. Ein Ratgeber für den Erstunterricht des Kindes. M 1.—.

Breitkopf & Härtel, Notendruckerei, Leipzig:

Hägg, J. Ad., op. 61. Elf kleine Klavierstücke für das Pianoforte.
Scrinzi, G., Sonata appassionata (in modo dorico) for the Pianoforte.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 22. Juni Nachmittag 1/2 2 Uhr

Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge Emoll vorgetr. v. Herrn G. Deetjen (Hamburg.) Sethus Calvisius: Psalm 150. „Lobet den Herren", für 3 Chöre. Johann Kuhnau: Ach Herr mich armen Sünder straf nicht in deinem Zorn, für Orgel. Nicolo Jomelli: Requiem und Lux aeterna. J. G. Walther: Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst, für Orgel. J. G. Schicht: Die mit Thränen säen.

Die nächste Nummer erscheint am 27. Juni; Inserate müssen bis spätestens Montag den 24. Juni eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 26

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 27. Juni 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Das Schweizerische Tonkünstlerfest
13. Tagung des Vereins Schweizerischer Tonkünstler

in Olten, 1. und 2. Juni

Seit einer Reihe von Jahren versammeln sich auch die Schweizer Komponisten nach dem Muster des Allgemeinen Deutschen Musikvereins jährlich, um die Werke der Bewährten unter den Lebenden, sowie der Neulinge im Reiche der Tonkunst zum ersten Erklingen zu bringen. In diesem Jahr gab das hundertjährige Bestehen des Gesangvereins Olten den Anlaß, die Schweizer Musiker in das kleine, aber sehr kunstfreudige solothurnische Städtchen an der Aare zu laden.

Die Heranziehung des Züricher Tonhallenorchesters ermöglichte dem Jubiläumsgesangverein die Aufführung von Werken größeren Stils, darunter K. H. Davids (Basel) „Parzengesang", der an Chor und Orchester die denkbar höchsten Anforderungen stellt und mit großem künstlerischem Ernst, sowie einer staunenswerten Kompositionstechnik dem hohen Flug der Goetheschen Verse zu folgen versucht. Das „Parzenlied" ist in jedem Takt eine moderne Schöpfung, rigoros der älteren Harmonik aus dem Wege gehend. Das Züricher Tonhallenorchester wurde seinem oft Naturvorgänge schildernden Part vorzüglich gerecht und der Oltener Chor tat sein möglichstes, das schwierige Werk zu einer für eine Uraufführung befriedigenden Wiedergabe zu bringen.

Während David, von dem auch eine im letzten Jahr aufgeführte Orchesterserenade weitere Verbreitung verdiente, in Deutschland noch wenig bekannt ist, erfreuen sich die Kompositionen des Basler Konservatoriumsdirektors Hans Huber allenthalben großer Beliebtheit. Er hat in Olten die Frauenchöre mit zwei poetisch vertonten Gedichten: „Nacht" und „Auf einem alten Friedhof" von V. Schädelin beschenkt, in denen Chor und Orchester an seinen Einzelheiten wetteifern. Auftakt und Schlußakkord des Hauptkonzertes bildeten Werke der in den letzten Jahren verstorbenen Brüder Edgar und Karl Munzinger, die, aus Olten gebürtig, um ihrer großen musikalischen Leistungen willen wohl verdienten, gefeiert zu werden. Während alle Darbietungen des Oltener Gesangvereins unter der tüchtigen Leitung seines Dirigenten Max Walz standen, dirigierte Altmeister Fr. Hegar die Orchesterbegleitung zu seinem tiefempfundenen klassisch abgerundeten Gesang für eine Altstimme: „Aussöhnung" (Goethe) selbst. Sein Nachfolger im Amte als Züricher Kapellmeister, Volkmar Andreae, dagegen führte das von Willem de Boer meisterhaft gespielte Violinkonzert Othmar Schoeck's (Zürich) zum wohlverdienten Erfolg. Der durch eine Anzahl Lieder auch in Deutschland bekannt gewordene, jugendliche Komponist stellt in diesem Werk wiederum seine melodische Erfindungskraft in den Dienst einer natürlichen Empfindung. Der reich bedachte Orchesterpart, und der Gesang der Violine ergänzen sich stets aufs Schönste und die Entwicklung der Gedanken ist nirgends durch störende Überleitungen, grobe Nähte unterbrochen. Schoeck ist einer der frischesten Zweige am Schweizer Komponistenstamm.

Sehr zahlreich ist auf den Tonkünstlerversammlungen stets die Kammermusik vertreten, wohl weil sie, ohne viel Aufwand zu beanspruchen, zunächst am ehesten Aussicht hat, reproduziert zu werden und ihr Publikum zu finden. Ihr waren zwei Konzerte gewidmet. Zum erstenmal in den Programmen dieser Tagungen erschienen W. Bastard (Genf) mit einer Violinsonate und der Züricher Cellist F. Röntgen mit einem Streichquartett. Letzterer hat es in der Entwicklung seiner markanten und teilweise sehr originellen Themen schon zu großer Sicherheit gebracht, während Bastard seine hübschen Einfälle mehr aneinander reiht, anstatt sie durchzubilden. Ein Klaviertrio von Josef Lauber (Genf), ganz französisch im Charakter, fesselte in den Hauptsätzen durch bunte Einzelheiten, Kaprizen, volkstümliche Elemente, sowie durch ein zu edler Sentimentalität neigendes Andante. Ein zweites Klaviertrio des jungen, ausgezeichneten Pianisten Emil Frey (Berlin) läßt hinsichtlich des fugierten Finales vielleicht noch Gutes von ihm erwarten.

Unter den Klavierkomponisten zeigt V. Andreae (Zürich) mit vier Charakterstücken: „Präludium", „Bacchantischer Tanz", „Frage", „Unruhige Nacht" ein eigenes Gesicht. Sie weisen die Energie und den Schwung auf, der Allem, was von Andreae ausgeht, ob er komponiert oder dirigiert, eigen ist. Von weiteren Klavierwerken seien ein Thema mit Variationen von Walter Courvoisier (München), ein Menuett von Rudolf Ganz (Berlin) und eine Toccatina von Jacques Erhart (Mühlhausen) besonders hervorgehoben. Hermann Suter (Basel), von dem drei Lieder mit Klavier zur Wiedergabe gelangten, gehört zu denen, die wenig schreiben, dafür dem All-

täglichen aus dem Wege gehen und in der Ausarbeitung ihrer Werke nichts zu wünschen übrig lassen. In Gottfried Kellers „Schifferständchen" bewundert man das feine Wellenspiel in der Begleitung, in R. Dehmels „Stille Stadt" den melancholischen Grundton und den erlösenden Choral aus Kindermund am Schluß, in desselben Dichters „Anbetung" das überschäumende Temperament. Außer Suter waren Otto Kreis (Frauenfeld), Edmond Snell (Genf), K. F. Grosser (Schaffhausen) und Yvonne Röthlisberger (Neuenburg) mit Liedern vertreten, die mehr oder weniger gelungen jedoch nirgends auf speziell lyrisches Talent schließen lassen. Doch erlauben ein paar Seiten Musik kein definitives Urteil.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß der Schweizer Tonkünstlerverein nicht nur auf seinen Tagungen die einheimischen Komponisten zu Worte kommen läßt, sondern auch in nicht öffentlichen Orchesterproben Anfängern eine Wiedergabe ihrer ersten Versuche vermittelt. Mehr kann man schwerlich verlangen. Dr. A. N.



Die Tonkunst in Goethes Leben

Von **August Richard**

Vor einiger Zeit ist ein grosses wissenschaftliches Werk erschienen, das wohl in gleicher Weise dem lebhaften Interesse der Goetheforscher wie der Musikfreunde begegnete: „Die Tonkunst in Goethes Leben" von Wilhelm Bode (Verlag E. G. Mittler & Sohn in Berlin, zwei Bände). Der in weiteren Kreisen wohlbekannte Schriftsteller, dessen ganze wissenschaftliche Tätigkeit fast ausnahmslos dem Goethekultus gewidmet ist, hat in diesem Buch eine Seite von des Dichters so reichem künstlerischen Wesen zum Gegenstand sehr eingehender Erörterungen gemacht, die, bisher noch am wenigsten ergründet und erkannt, am meisten zu den widersprechendsten Urteilen hatte führen müssen. So bedeutet zum Beispiel das seinerzeit viel gelesene und hochgeschätzte Buch Ferdinand Hillers über „Goethes musikalisches Leben" einen uneingeschränkten, geradezu kritiklosen Lobeshymnus auf „Goethe als Musiker" während andererseits ein neuerer Schriftsteller Dr. Richard Wulkow in seiner gleichnamigen Broschüre zu einer gerade entgegengesetzten Erkenntnis kommt und weder des Dichters musikalisches Verständnis noch sein musikalisches Bedürfnis hoch einschätzt.

Bode weist natürlich wieder dementgegen der Tonkunst in Goethes Wesen eine grosse und wichtige Bedeutung zu. Mit unendlichem Fleiss verfolgt er des Dichters reichgestaltetes Leben fast Tag für Tag, aus der Fülle seines grossen Wissens trägt er mit sorgsamster Prüfung alles Bemerkenswerte zusammen, was nur irgendwie zur Beleuchtung und Klärung dieser interessanten, heiss umstrittenen Frage dienen kann, und entwirft so ein überaus lebensvolles Bild nicht nur von Goethes musikalischem Leben allein, sondern auch von der ganzen musikalischen Kultur jener Zeit überhaupt.

Wir sehen den Dichter als Kind im Haus seiner kunstsinnigen, musikliebenden Eltern, wir begleiten ihn als jungen Studenten nach Leipzig und Strassburg, und folgen ihm im Jahr 1775 nach Weimar, wo damals schon ziemlich viel, freilich zumeist nur in dilettantischer Weise von Mitgliedern des Hofes und der Hofgesellschaft musiziert wurde. Unter seiner Leitung als Theaterintendant kommt frisches Leben nach Weimar; an dem neugegründeten Hoftheater werden Werke der italienischen Schule von Cimarosa, Paisiello und anderen und unserer deutschen Meister Bach, Händel, Gluck und Mozart zum ersten Male aufgeführt. Grosse eigene Opernpläne, Singspiel-Dichtungen, Studien über die Gesetze der Akustik beschäftigen ferner neben anderen Arbeiten seinen lebhaften Geist, später lässt er sich durch den Stadtmusikus Eberwein eine kleine Hauskapelle zu seinem musikalischen „Ergötzen" zusammenstellen und des jungen Mendelssohn wunderbar frühreifes Talent verschönt schliesslich noch oft des kränkelnden Dichters spätes Alter.

Lernt man auf diese Weise, den Spuren Bodes folgend, Goethes musikalisches Leben in freundlichstem Lichte erkennen, so fehlt es doch andererseits auch nicht an bestimmten Tatsachen, die einen gewissen Schatten auf dies helleuchtende Bild zu werfen vermögen; auf sie geht freilich das Bodesche Buch weniger ein. Ist es aber — um nur einige Beispiele anzuführen — nicht sehr auffallend, dass anlässlich des jungen Mendelssohns bevorstehender Ankunft in Weimar erst Goethes Noten ausgepackt und abgestäubt, sein Flügel erst wieder mit neuen Saiten bezogen werden musste? Und wenn Goethe in seinen italienischen Reisebeschreibungen alles, aber in der Tat auch alles in den Bereich seiner Betrachtungen zieht, Malerei und bildende Kunst natürlich zumeist, wenn er den Spuren des klassischen Altertums und der Renaissancezeit, Dantes und Torquato Tassos nachgeht, Land und Leute studiert, Wind und Wetter und Wolken, selbst die Gesteinsarten der durchreisten Länder seiner Betrachtung wert hält, wie seltsam, dass er für das musikalische Leben dieses eingeboren „musikalischen" Landes kaum einige flüchtige Worte findet! Ist es ferner nicht sehr verwunderlich, für Goethes musikalische Urteilskraft nicht eben sehr schmeichelhaft, dass er mit Musikern von höchst mässiger Bedeutung einen lebhaften, langjährigen Verkehr unterhielt, dagegen für unsere grössten Meister keinerlei Interesse und Verständnis besass? Von Musikern wie Philipp Christoph Kayser und Johann Friedrich Reichardt, die in Goethes früheren Jahren eine ziemlich grosse Rolle spielten, wüssten wir heutzutage wirklich kaum mehr etwas, wenn nicht gerade zufällig ein Strahl der Goetheschen Sonne ihr Erdendasein getroffen und erhellt hätte. Mit einem andern Musiker, Carl Friedrich Zelter, unterhielt Goethe zeitlebens eine innige Freundschaft, eine umfangreiche, 885 Briefe zählende Korrespondenz, deren Bedeutung er selbst noch über seinen Briefwechsel mit Schiller stellt. Und doch kann Zelter keineswegs als Goethes „guter Geist" in der Musik angesprochen werden; einer so einflussreichen Vertrauensstellung, wie er sie bei unserem grössten Dichter gewann, war seine Persönlichkeit in keiner Weise gewachsen, zumal er für das zeitgenössische Schaffen so gut wie gar kein Verständnis hatte; dass er dadurch den unheilvollsten, beklagenswertesten Einfluss auf Goethe ausübte, geht aus zahlreichen Stellen jenes Briefwechsels nur zu deutlich hervor.

Bis zu einem gewissen Grad ist Zelter dafür verantwortlich zu machen, dass Goethes musikalische Vorstellungen und Anschauungen vielfach ungenau und schief, manchmal geradezu falsch gewesen und geblieben sind. Jedenfalls ist es Zelters nicht abzuleugnende Schuld, dass sich Goethe eben durch seinen Einfluss dem zeitgenössischen Schaffen gegenüber zumeist auch kühl, teilnahmslos, verständnislos zeigte. Zelters Einfluss ist es zum Beispiel auch zuzuschreiben, dass unsere grössten Meister Schubert, Beethoven, Berlioz auf ihre Briefe an Goethe meist gar keiner Antwort gewürdigt wurden, dass C. M. von Weber

nur sehr wenig Entgegenkommen bei dem von ihm so hochverehrten Dichter fand, dass Beethovens tiefstes Wesen Goethes in vieler Hinsicht kongenialer Natur fremd geblieben ist. Ist es glaublich, dass in dem doch sonst so genau geführten Tagebüchern Goethes und in dem eingehenden Briefwechsel mit Zelter weder der Tod Beethovens noch der Tod Schuberts auch nur mit einem einzigen Wort erwähnt wird? Dafür, dass Goethes musikalisches Urteil gar manchmal von äusseren Einflüssen abhängig war, gibt unter anderem auch ein Brief Zeugnis, in dem der kleine 12jährige Mendelssohn seiner Schwester von seinem ersten Besuch bei Goethe erzählt. In diesen Tagen wurde viel musiziert, ausser von Mendelssohn auch von dem alten Kapellmeister Hummel und von der von Goethe hochverehrten Pianistin Frau von Sczymanowska. Es ist für Mendelssohns früh entwickeltes gutes Verständnis und Urteil bezeichnend, dass er, ganz im Gegensatz zu Goethe, das Spiel dieser schönen Polin nicht loben kann und schreibt: „Die Sczymanowska wird von Goethe noch über Hummel gestellt. Er hat ihr hübsches Gesicht mit ihrem nicht hübschen Spiel verwechselt“. Muss doch Goethe selbst nach Jahren noch in seinen Gesprächen mit Eckermann zugeben: „dass sie nicht allein eine grosse Virtuosin, sondern zugleich auch ein schönes Weib war. Da kommt es uns dann vor, als ob alles, was sie tut, anmutig wäre“, und somit bestätigt Goethe selbst das von klugem Verständnis zeugende Urteil des kleinen Mendelssohn.

Dergleichen Züge, die für Goethes Verhältnis zur Tonkunst und besonders zu Tonkünstlern seiner Zeit gewiss nicht uninteressant und unwichtig waren, hätten, wie schon gesagt, vielleicht in Bodes sonst so trefflichem Buch gelegentlich eine schärfere Beleuchtung erfahren müssen; dann wäre das Bild von Goethes musikalischem Leben noch um vieles richtiger und genauer geworden und dem Autor der Verdacht einer gewissen, allerdings begreiflichen und vielleicht auch entschuldbaren Einseitigkeit erspart geblieben.

Trotzdem ist Bodes Werk mit grosser Freude zu begrüssen: der Musikfachmann wird darin ebenso wie der musikliebende Laie genug des Anregenden und Bedeutenden finden. Zahlreiche Notenbeispiele und viele Bilder, darunter ein ganz entzückendes, überaus charakteristisches Porträt des 12jährigen Mendelssohn, schmücken das sehr vornehm ausgestattete Werk, dem eine möglichst weite Verbreitung im Interesse der Allgemeinheit dringend zu wünschen ist.

Zur R. Wagner-Stipendienstiftung

wird uns weiterhin geschrieben:

Magdeburg, den 22. Juni 1912

Soeben wird mir No. 20 Ihres geschätzten Blattes zugesandt, in der ich mit Erstaunen die Ausführungen über die Richard Wagner-Stipendienstiftung lese. Würden Sie mir, als der Vorsitzenden des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen, der es sich zur Aufgabe gesetzt hat, durch Zuführung von Geldmitteln das Kapital der Stipendienstiftung noch weiter zu verstärken, freundlichst einige Bemerkungen zu dem mich befremdenden Artikel gestatten?

Gerade der Hinweis darauf, daß nicht nur Fachmusiker Stipendien erhalten sollen, sondern daß Lehrer und Lehrerinnen, Ärzte, Geistliche, Offiziere, alle, die erzieherisch auf unsere Jugend, auf unser Volk wirken (siehe Flugblatt unseres Verbandes!), bei der Stipendienverteilung mit berücksichtigt werden, hat unserem Frauen-Verbande zu seiner schnellen Ausbreitung verholfen. So konnten in wenigen Jahren 42 Gruppen mit über 7000 Mitgliedern begründet werden, über die die Kronprinzessin des Deutschen Reiches das Protektorat übernommen hat.

Wir wollen die nach idealer Erhebung sich Sehnenden nicht nach der Musikstätte, sondern nach der deutschen Kulturstätte Bayreuth entsenden; wir können von dem großen umfassenden Genie Wagners nicht einen Teil lostrennen, ohne dabei sein Gesamtbild, eben seine Bedeutung für unsere deutsche Kultur, aus dem Auge zu verlieren. Deshalb ergeht auch immer wieder die Mahnung an die Vorsitzenden aller unserer Ortsgruppen, die Bitten der Nichtkünstler, die sich nur zaghaft vorwagen, kräftig zu unterstützen, denn naturgemäß überwiegen die Eingaben der Musiker und daher auch deren Bewilligungen bedeutend.

Als Beispiel für die Art der Stipendienverteilung möchte ich nun noch die Stipendiaten nach ihren Berufen anführen, die aus der Ortsgruppe Magdeburg in den letzten beiden Jahren von der Stiftungsverwaltung berücksichtigt worden sind.

Es waren im Jahre 1911 7 Stipendiaten:

1 wissenschaftl. Lehrerin (Vorsitzende des wissenschaftl. Lehrerinnenvereins),
1 technische Lehrerin,
1 Musiklehrerin (Vorsitzende des Klavierlehrerinnenvereins),
2 Mitglieder des städtischen Orchester,
1 Klavierlehrer
und die jetzt nach Darmstadt engagierte erste Altistin unseres Stadttheaters.

Im Jahre 1912 waren es 4 Stipendiaten:

1 Oberlehrer (der zur Zeit Kurse hält über „Wagners Musikdrama als deutsches Drama“),
1 Mitglied des städt. Orchesters,
1 Gesanglehrerin,
1 Klavierlehrer.

Diese kleine Stichprobe habe ich gegeben, um auch meinerseits unrichtigen Vorstellungen von der segensreichen Tätigkeit der Stipendienstiftung entgegenzutreten und ich stelle Ihnen diese Ausführungen für Ihre geschätzte Zeitschrift gern zu beliebiger Verfügung.

Mit vorzüglicher Hochachtung!

Frau Margarethe Strauß,
Vorsitzende des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen.

Das Théâtre du Jorat
in Mézières

Es ist ein Zug der Zeit, die Kunst im Sommer aus dem Lärm und Qualm der Städte hinaus aufs Land zu verpflanzen und von aller Konvention zu befreien. Diesem Gedanken, der wohl von Bayreuth seinen Ausgang nimmt, verdankt auch das Théâtre du Jorat in Mézières bei Lausanne einerseits seine Entstehung. Anderseits knüpft es an die schweizerische Tradition der Volksfestspiele, die gewöhnlich an patriotischen Jubeltagen vor sich gehen, an.

1903 feierte das kleine Mézières den vor hundert Jahren erfolgten Eintritt des Kantons Waadt in den Schweizerbund mit einem Festspiel „La Dime“ von René Morax, Dekorationen von seinem Bruder, dem Kunstmaler Jean Morax. Der Erfolg war derartig günstig, daß die beiden Brüder, zu denen sich der in Paris lebende, waadtländische Komponist Gustav Doret gesellte, beschlossen, in der Wald- und Hügellandschaft des Jorat mit der schönen Aussicht auf die Greyerzerberge, ein Theater zu errichten. Seit 1906 fanden in dem aus Holz

gezimmerten „Festspielhaus" regelmäßig im Juni Aufführungen Moraxscher Stücke mit Musik von Doret, statt. Im vergangnen Jahr gelangte, wie allgemein bekannt wurde, Glucks „Orpheus" zu einer szenisch wie musikalisch sehr einheitlichen Wiedergabe. Der Genuß, einmal einen schönen Sommertag in völliger Weltabgeschiedenheit Gluck und seiner klassischen Oper widmen zu können, kam den Bayreuther Freuden gleich.

In diesem Jahre ist man in Mézières wieder zum ursprünglichen Programm zurückgekehrt. „La Nuit des Quatre Temps" („Die Quatembernacht") betitelt sich die von René Morax dramatisierte Walliser Sage, die gegenwärtig mit Musik von Doret im Théâtre du Jorat gespielt wird. Die Handlung, die das großzügige und im Charakter so einheitliche Gebirgsland des Kantons Wallis zum Schauplatz hat, vor allem die vom Dichter besonders liebevoll behandelten Volksszenen in der Schenke und auf dem tiefverschneiten Dorfplatz, boten der Inszenierung und der musikalischen Komposition dankbare Aufgaben. Den Höhepunkt bildet der dritte Akt, zugleich ein Beispiel gegenseitiger, künstlerischer Unterordnung. Er führt uns den Aletschgletscher, in dessen Eismassen nach der Sage die Seelen der Verstorbenen wie in einem Purgatorium schmachten, vor Augen. Jährlich in der Quatembernacht ist es den Wesenlosen vergönnt, sich zu erheben und man sieht sie in langem Zug, von einem Trommler geführt, über den Gletscher ziehen und vernimmt ihre um Erlösung flehenden Gesänge. Nur ein äußerst feiner Geschmack, der sich an den Unterweltszenen des „Orpheus" geschult hatte, vermochte hier künstlerische Wirkungen an Stelle rein theatralischer zu setzen, zu ergreifen, statt nur zu unterhalten.

Dorets Musik, in diesem dritten Akt aus Melodramen und Geisterchören bestehend, unterstützt vortrefflich und dennoch diskret die romantische Grundstimmung. In den übrigen Akten verwendet sie, wie billig, Volksmusik. Eine knappe, aber prächtig vorbereitende Ouvertüre enthält im Englischhorn die Weise des aus dem Kanton Appenzell stammenden „Napoleonsliedes." Sie tritt im Verlauf des Dramas leitmotivisch auf und verleiht der Musik den nötigen Zusammenhang.

Aus der Wechselwirkung zwischen einheimischer und französischer Kunst kann in Mézières noch viel Ersprießliches gedeihen. Hoffen wir, daß gelegentlich auch wieder, wie letztes Jahr, ein Meisterwerk der klassischen französischen Oper in der lautern Weise der Künstler vom Mont Jorat zur Darstellung gelange. Dr. A. N.



Londoner Spaziergänge

Rivalisierende Opernhäuser — Siegfried Wagner in der Albert Hall — Leo Falls „Princess Caprice" — Der Niedergang der Operette

Wer dazu ausersehen ist, die Geschichte der modernen Opernentwicklung in London zu schreiben, der wird jedenfalls ein umfangreiches Kapitel zu füllen haben über die erste Saison, in der sich Covent Garden und The London Opera House gegenüber standen. Der Wettkampf um die Gunst der Opernliebhaber hat seinen Anfang genommen, doch die Bedingungen für ein derartig erhebendes Opern-Schauspiel fehlen unbedingt. Keines der beiden kämpfenden Häuser hat nach modernen Begriffen das richtige, das imponierende Repertoir. Und dann sind auch, wie man in hiesigen Sportskreisen sagen würde, die Chancen der beiden Kämpfenden viel zu ungleich. Hier ist Coventgarden mit seiner stolzen Tradition, mit seiner ruhmbeladenen Vergangenheit — ein Opernhaus von geradezu klassischer Berühmtheit. Nicht ganz tausend Yards davon entfernt, erhebt sich das imposante Monument, das Herr Oskar Hammerstein für die Übung und Verbreitung von gesungener Kunst errichten liess. Ist es wirklich denkbar, dass dieser erst geborene Knirps imstande sein sollte, den stolzen Riesen am Coventgarden market zu besiegen, oder etwa gar für alle Zeiten unmöglich zu machen? — Nein, ganz entschieden nicht. Wer die Opernverhältnisse in London kennt, weiss ganz gewiss, dass Coventgarden nicht blos einen Opernbegriff involviert, sondern, dass Coventgarden eine Londoner Institution ist, ohne welche das moderne musikalische London überhaupt nicht gut gedacht werden könnte. Für unsern Hochadel ist das Haus am Gemüse- und Obstmarkt fast Bedürfnis geworden, wenn, wie um diese Zeit, sich die ehernen Pforten auftun, um die Opernkonsumenten einzulassen. Ob nun unser opernfördernder Hochadel auch den gleichen Opernhunger bekundet, wie unsere nach tausenden zählenden Opernfreunde, das ist eine Frage, die man ganz ruhig mit nein beantworten kann. Von Lordlichem Standpunkte ist Coventgarden eher das Rendezvous der höheren und höchsten Klassen. In keinem grossen Opernhause der Welt wird so viel konversiert, während die Bühne offen ist, wie im Coventgarden. Auch gehört es mit zu den Traditionen — des Zuschauerraumes, dass die ausgestellte Pracht von Brillantschmuck jeglicher Art, seinesgleichen in keinem anderen Opernhaus mehr findet. Vielleicht ist das auch ein Grund mehr, warum unser englischer Hochadel die grosse Oper durch regelmässige Subskription fördert! — Tatsache bleibt, dass ein Nimbus, ein gewisser Zauber den Namen und die erhabene Destination von Coventgarden umspielt. Allein in den letzten Jahren schien es unleugbar, dass dem Fortschritt in der Entwicklung der grossen Oper, hier nicht die gebührende Achtung gezollt wurde und vielleicht auch nicht das genügende Verständnis entgegengebracht wurde. Gute und oft sehr mittelmässige Aufführungen gingen hier Hand in Hand. Da kam endlich der Opern-Columbus aus Amerika. Hammerstein sah und fühlte das gleichsam mit seinen angeborenen opernschnüffelnden Instinkt. Je öfter er die Vorstellungen im Coventgarden besuchte, umso eindringlicher ward er sich bewusst, dass diese Aufführungen nichts anderes sind, als Opern ohne Ensemble, Opern mit einer glänzenden Fülle von Stars, die sich gewissermassen, aber nicht das betreffende Werk produzieren. Alsbald reifte in ihm der Gedanke gepaart mit dem Entschluss, dass hier radikale Änderungen in den Darbietungen sehr von Nöten sind. Mit der traditionell raschen Denkungsart des Amerikaners, reifte in ihm der Operngedanke, dem er dann bald darauf in der Erbauung des London Opera House würdigsten Ausdruck gab. Es schwebte ihm vor allen ein glänzendes Ensemble vor, das man im Coventgarden vielleicht gar nicht für notwendig fand und das man dort etwa nur vom Hörensagen kennt. Woher, so sagte er sich, sollte denn auch nach Coventgarden ein wirkliches Ensemble kommen, für eine 14 wöchentliche Spielzeit im Jahre. Dem weitsehenden Managing Direktor am Coventgarden, Sir Augustus Harris, der das echte Talent besass, grosse Oper in London stabil und beliebt zu machen, folgten nach seinem frühen Heimgang, Maurice Grau und dann Messager. Die beiden letzteren leiteten das berühmte Haus im Geiste Augustus Harris, doch veranlassten sie gewisse Umstände, die Leitung bald niederzulegen. Es folgte sodann das grosse Opern-Syndikat, mit dem leitenden Triumvirat: Higgins, Forsyth und Percy Pitt, der letztere als Musical Director. Sie tun alle drei ihr Bestes, doch das ist noch immer nicht gut genug für Coventgarden. Coventgarden hat, wie wir bereits hervorhoben, eine grosse Tradition, und um diese aufrecht zu erhalten, müssen Männer von Geist, Erfahrung, tüchtiger Schulung und grossem Talent herangezogen werden, die dann im Verein mit den gegenwärtigen Leitern Erspriessliches aufweisen könnten. Wenn nun Hammerstein am Kingsway reussieren will, dann soll er den Londonern geben, was Coventgarden nicht bietet, und vor allem: herunter mit den hohen Coventgarden-Preisen! Wir haben gegenwärtig das wenig erbauliche Schauspiel, dass beide Opernhäuser fast das gleiche Repertoir kultivieren. Einer derartigen Opernpolitik hätten wir Hammerstein für nicht fähig gehalten. Ein Mann wie er, der mit Stolz auf seinen Gehirnkasten zeigen darf, sollte doch noch eingehender die Opernverhältnisse in der Season studieren. Und dennoch! — Hammerstein ist der richtige Opernmann für London. Mit der Zeit wird er sich in die Verhältnisse besser einleben, und wir zweifeln keinen Moment, dass er dazu ausersehen ist, in London eine neue, opernfördernde Generation heranzubilden.

Siegfried Wagners Name hat merkwürdigerweise keinen guten Klang in London. Die grossen Musikmassen fühlen sich durch ihn nicht im mindesten angezogen. So kam es denn, dass die Riesen-Albert Halle einen Jammeranblick der Leere bot. Wem sollen auch in London Fragmente aus hier unaufgeführten Opern interessieren. Liegt irgend eine Berechtigung vor, Bruchstücke aus „Herzog Wildfang", „Kobold", „Sternengebot" oder „Bruder Lustig" vorzuführen? Kommen diese Opern mit irgend einem Empfehlungsbrief aus Deutschland? Haben diese Werke in deutschen Landen das „Bürgerrecht" erlangt? Wir glauben kaum. Sonst hätten wir schon früher von ihnen in Konzertsälen oder auf der Bühne gehört. Und sollte Siegfried Wagner nicht wissen, dass selbst bessere Opernmusik nicht für den Konzertsaal geschaffen wird? Wir machen von dieser alten Regel blos bei seinem grossen Vater eine Ausnahme. Richard Wagners Musik hat sich so sehr in die Herzen der Londoner Musikwelt eingespielt, dass man die vielen Wagner-Konzerte stets ausverkauft findet. Doch was wir Richard Wagner zugestehen, das können wir bei Siegfried Wagner nicht fortsetzungsweise tun. Wenn Siegfried Wagners Musik unter dem Namen eines andern aufgeführt wäre, würde man schon zur Tagesordnung darüber gegangen sein. Aber weil es eben

Richard Wagners Sohn ist, erwartet man berechtigterweise vor allem Musik, die als moderne Musik genossen und beurteilt werden darf. Was man in der Albert Halle hörte, ist Musik, die lange vor Siegfried Wagner komponiert wurde. Die musikalische Welt sollte ein Recht haben von Siegfried Wagner solche Musik zu beanspruchen, die in ihrer Substanz, die in Beschaffenheit und Gliederung zum mindesten etwas neuartig Erfundenes etwas originell Gedachtes aufzuweisen vermag. Diese Attribute im Sinne modernen Musikschaffens, sind in Siegfried Wagners bisheriger Musik nicht zu entdecken. Wohl gibt es Stellen, wo er zeigt, dass er den Satz beherrscht und mitunter auch geistvoll plaudern kann, doch im grossen und ganzen sind diese Opern-Fragmente ermüdend für den Hörer und bieten nichts Ausserordentliches. Auch sind wir der Ansicht, dass Siegfried Wagner seinen Librettisten wechseln sollte. Was der Vater konnte, das hat sich nicht diesfällig auf den Sohn vererbt. Siegfried Wagner braucht vor allem Inspiration, die ihm etwa ein tüchtiger, poetisch veranlagter Librettist bieten könnte.

Die englische leichtgeschürzte Muse, fristet ihr Leben von österreichischen und deutschen Talenten. Das Dreigestirn: Leo Fall, Oskar Straus und Franz Lehar, beherrschen noch immer das Repertoir der lustigen Muse. Der allerjüngste Erfolg gehört Leo Fall, dessen „Lieber Augustin" unter dem englisch-französischen Titel: „Princess Caprice" im Shaftesbury Theatre zur Aufführung kam. Man kokettiert in London mit Vorliebe mit Paris und unsere französisch geneigten Engländer haben sogar in neuester Zeit ein Wort erfunden, das diesen intimen Gefühlen würdigsten Ausdruck verleihen soll. Man spricht jetzt in London viel von einer Entente-Musicale. Wohin das noch führen wird, getrauen sich viele nicht einmal zu denken, geschweige davon zu sprechen. Doch auf unseren Fall zurück zu kommen, müssen wir mit aufrichtigem Vergnügen konstatieren, dass Leo Fall in seinem neuesten Werk auf der ganzen Linie siegte. Seine Operettenpoesie — wenn es eine solche wirklich gibt — hat noch nie vorher so zum Herzen gesprochen, wie in diesem seinem neusten Opus. Seine herrlich erfundenen Melodien, gepaart mit einer Instrumentation, die an Feinheit und edler Grazie nicht überboten werden kann, nahm das dichtbesetzte Haus im Sturm gefangen. Was auszusetzen wäre und was uns aufrichtig verdriesst, das sind die immer gleichartigen analogen Libretti, die diesen reizend erfundenen Ideen als Unterlage dienen. Immer dieselbe Geschichte. Im ersten Akt will Er nicht. Im zweiten Akt will Sie nicht. Und da es nur drei Akte gibt, findet sich immer ein Weg mit gleichen Mitteln, dass dann Beide wollen und die Geschichte zu Ende ist. Ob es jetzt die lustige Witwe oder die reichste von den Dollarprinzessinen ist, ob es der Graf von Luxemburg oder der tapferste Soldat ist, das bleibt sich am Ende immer gleich. Das Synonyme der Ideen, die Gliederungen der einzelnen Szenen erinnern immer an das Affenhaus im Zoologischen Garten. Es ist gleichsam der immerwährende einerleie Kampf eines Hosen-Kavaliers. Mit der Zeit wird einem dieses läppische Machwerk, das als Libretto ausgegeben wird, denn doch zu dumm. Ist es nicht jammerschade, dass für derlei Früchte und abgedroschene Handlung, die Musik eines Talentes von dem Kaliber eines Leo Fall hilfreiche Hand bieten soll? Man sollte doch einmal den Versuch machen, ein solches Libretto ohne Musik aufzuführen! Was würde das Publikum dazu sagen? — Es wäre hoch an der Zeit, die Operette zu veredeln, zumal solche Talente zur Verfügung stehen wie Fall, Straus und Lehár! — Leo Fall mit seinem starken Talent, mit seiner graziösen Erfindungsweise, mit seiner Meisterschaft in Kleinmalerei und Instrumentierungskunst, könnte uns eine wirkliche, eine echte Komische Oper schaffen.

Gerade jetzt fühlen wir die Notwendigkeit einer neuen echten komischen Oper umsomehr, als unsere beiden Opernhäuser sich zu überbieten scheinen in der Aufführung von Rossinis noch immer beliebtem „Barbier". Kann man sich eine krassere Anomalie denken, als die Tetrazzini in der Rolle der „Rosina"? Dagegen sind die Rosinen Hammersteins süsser! Dort singt Felice Lyn das schlaue Mägdelein. Nun sie hat Beides: Jugend und Koloratur. Sollte sich Leo Fall entschliessen eine echte komische Oper zu schreiben, dann ist er des Dankes jeden Opernfreundes sicher. Mit seinem Talent und einem guten „Buch" steht ein grosser Erfolg in sicherer Aussicht. Das wäre dann die eigentliche und richtige Veredelung der im Niedergang begriffenen Operette!

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Altenburg Während der abgelaufenen Spielzeit wurde in unserem Hof-Theater ernstlich nach Vervollkommnung gestrebt. Wenn auch aus naheliegenden Gründen wir nicht mit erstklassigen Leistungen großer Hofbühnen rechnen dürfen, so muß doch betont werden, daß Herr Hofrat Stury ebenso wie sein musikalischer Berater, Herr Hofkapellmeister R. Groß, mit den meist jungen aufstrebenden Bühnenkräften — fünf von fünfzehn Mitgliedern des Solopersonals waren Anfänger — recht Erfreuliches erstrebt und erreicht hat. Unter vierunddreißig aufgeführten Opern und Operetten erschienen als wertvolle Neuheiten die einaktigen Opern „Gringoire" von I. Brüll und „Versiegelt" von L. Blech, das Schäferspiel „Die Maienkönigin" von Chr. W. von Gluck und die komische Oper „Der Barbier von Bagdad" von P. Cornelius in der Bearbeitung von F. Mottl. Neu einstudiert waren Mozarts Jugendoper „Bastien und Bastienne", Lortzings „Die beiden Schützen" und Kretschmers große Oper „Die Folkunger". Einige auswärtige Größen traten als Gäste in ihren Glanzrollen hier auf: Die Kammersängerin Frau Böhm van Endert vom königl. Opernhaus in Berlin als Elsa in „Lohengrin" und Margarethe in Gounods gleichnamiger Oper, die Kammersängerin Frau M. von Frenckell-Nast von der Hofoper in Dresden als Mignon und als Mimi in Puccinis „Bohème", die Hofopernsängerin Frl. Seebe aus Dresden als Martha in „Tiefland", Herr Kammersänger Goritz aus Neuyork als Wolfram in „Tannhäuser", Wilh. Tell und als Werner Kirchhofer im „Trompeter", Herr Kase vom Stadttheater in Leipzig als Figaro in „Figaros Hochzeit", als Belamy im „Glöckchen des Eremiten" und als Donner in „Rheingold" und Herr Hofopernsänger Bechstein aus München als Mime im „Siegfried". Denen schlossen sich viele kleinere Größen mit Gastrollen an. In der musikalischen Leitung zeichnete sich Herr Hofkapellmeister R. Gross durch Fleiß und künstlerisches Temperament aus, auch der zweite Kapellmeister, Herr Greschler, hat sich als strebsamer Musiker sehr beliebt gemacht. Von den hiesigen Einzelkräften der Oper sind die Damen Frl. Heisig und Frl. von Neudegg und die Herren Papsdorf und Pastor mit besonderer Anerkennung ihrer Leistungen zu nennen.

E. Rödger

Dessau Im Bereiche der Oper entwickelte sich noch kurz vor Torschluss ein sehr regsames Leben. Nachdem am 16. April Wagners „Tristan und Isolde" mit Adolf Löltgen (Dresden) — übrigens der beste Tristan, der mir bis jetzt begegnete — und Frau Schabbel-Zoder (München) in den Titelpartien in Szene gegangen war, brachten der 21. April Mozarts „Don Giovanni" mit Frau Schabbel-Zoder als Donna Anna und der 24. April Puccinis „Madame Butterfly", in der Estelle Wendworth als Cho-Cho-San gastierte. Entgegen der sonstigen Gepflogenheit, Wagners „Ring des Nibelungen" als ungeteiltes Ganzes zu geben, erschienen am 25, bezw. 30. April der „Siegfried" und „Die Götterdämmerung". Adolf Löltgen (Dresden) war in beiden ein prächtiger Siegfried, Alice Guszalewicz-Köln eine imponierende Brünnhilde. Als Hagen war Lèon Rains-Dresden gewonnen worden und als Gutrune Anni Gura-Hummel (Berlin). Zwischen beide Aufführungen stellte sich Beethovens „Fidelio", Cilla Tolli aus Hamburg sang den Fidelio, Elisabeth Léclair aus Berlin die Marceline. Beide Künstlerinnen wurden daraufhin von der nächsten Spielzeit an die hiesige Hofoper verpflichtet.

Ernst Hamann

Dortmund Mitte Mai hat unser Stadttheater seine achtmonatige Saison beendet. Die letzten Wochen brachten uns noch, freilich etwas sehr post festum, die „Elektra" von Rich. Strauss in sehr anerkennenswerter Ausführung. Früher schon sind bei uns „Salome" und „Rosenkavalier" erschienen. Recht regen Eifer zeigte unsere Bühnenleitung im Herausbringen von Neuheiten. „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari, „Der Arzt wider Willen" von Gounod, „Flauto solo" von E. d'Albert, „Die Königskinder" von Humperdinck, „Othello" von Verdi, „Der Kuhreigen" von Kienzl, „Stella maris" von Alfr. Kaiser, dazu noch fünf — freilich zum Teil recht

banale — Operettennovitäten, mit denen unsere Bühne vom Standpunkte des Geschäftsmannes dem Geschmacke mancher ihrer Besucher glaubt entgegenkommen zu müssen. Aus dem Verbande der Oper sind mit Schluss der Saison ausgeschieden: die Altistin Frl. Kluge, der sehr tüchtige Tenorist Scherer und der hier ebenfalls geschätzte Baritonist Reisinger. Der bisherige Vertreter des Heldentenorfaches Wildbrunn bleibt, obschon die Kritik die Notwendigkeit einer wirklich ausreichenden Besetzung dieses Faches immer wieder betont hat. Fr.

Hannover Vom 26. Mai bis 4. Juni fand in der kgl. Oper eine Festspielwoche statt, die neben einigen Schauspielvorstellungen 6 Opernfestspiele umfasste. Den Reigen eröffnete „Lohengrin" in völlig neuer Ausstattung, die Bühnenbilder von grosser Naturtreue und poesievollster Stimmung enthielt. Miller (Wien) sang mit kraftvoller, gut geschulter Stimme und echt menschlicher Auffassung den Lohengrin, Bischof (Berlin) übertrieb stark in der Tongebung, fesselte aber durch lebensvolles Spiel. Die übrigen Rollen waren mit unseren Kräften — Frau Walleni (Elsa), Fräulein Kappel (Ortrud) und Moest (König) und Fleischer (Heerrufer) künstlerisch-vollwerdig besetzt. Karl Gille leitete die sehr sicher gehende harmonisch abgerundete Vorstellung. — Nicht so günstig verlief die Freischütz-Aufführung unter Leitung Weigmanns. Nur Frau Hafgreen-Waag (Mannheim) als Agathe, Fräulein Garden und Herr Moest als Ännchen und Kaspar hinterliessen einer Festspielaufführung würdige Eindrücke. Battisti (Max) war stimmlich matt, zwischen Orchester und Sängern kamen verschiedentlich Schwankungen vor. — Restlos vollendete Aufführungen boten die nächsten Festopern. „Tristan und Isolde" mit Alfred von Bary (Dresden) als Tristan, Ottilie Metzger (Hamburg) als Brangäne, Gertrud Kappel, Rudolf Moest und Franz Kronen von unsrer Oper als Isolde, Marke und Kurwenal schufen ein Solisten-Ensemble von hervorragender Güte. Die neue Ausstattung, die den Stil jener längstvergangnen Zeiten mit grosser Treue trifft, vervollständigte die weihevolle Stimmung der Vorstellung; in Strauss' „Rosenkavalier" fesselte Paul Bender (München) als Ochs von Lerchenau durch sein prächtiges Spiel und seinen gediegenen Gesang; er bildete mit Gertrud Kappel, Anni Walleni, Franz Kronen und Katharina Garden ein köstliches Ensemble. In der Don Juan-Aufführung war John Forsell aus Stockholm in der Titelrolle dank seiner eleganten Erscheinung und seines herrlichen Gesanges der Mittelpunkt des Interesses. Ungenügend für eine Festspieloper erwiesen sich Hedy Iracima-Brügelmann (Stuttgart) und Margarete Ober (Berlin), dagegen standen Rudolf Moest (Leporello) und Katharina Garden auf hoher künstlerischer Stufe. Alle diese Vorstellungen fanden unter Karl Gilles hochmusikalischer und überlegen-sicherer Leitung statt, der auch die Schlussvorstellung, „Die Meistersinger", herrlich interpretierte. Neben unseren Opernmitgliedern — Moest (Sachs) Paul (Beckmesser) und Seydel (David), die ausnahmslos bedeutende, für die betreffenden Rollen gleichsam typische Leistungen hinstellten, wirkten Elisabeth Boehm-van Endert als liebreizendes, stimmfrisches Evchen, Heinrich Hensel als jugendfrischer, stimmlich glänzender Walter von Stolzing und Karl Braun (Wien) als echt patriarchalischer, mit herrlicher Baßstimme begabter Pogner. Der Besuch der Vorstellungen war bis auf diejenige des „Freischütz" sehr gut; „Tristan" und „Die Meistersinger" waren völlig ausverkauft. L. Wuthmann

Konzerte

Dessau Der 6. Kammermusikabend vermittelte zwei seltener gehörte Kammermusikwerke: Franz Schuberts Quintett für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli, op. 163, C dur, und Beethovens Trio für Klavier, Violine und Violincello, op. 1, Nr. 3, die sich beide einer schönen Wiedergabe erfreuten. Mit drei Schubertliedern sang sich Hanns Nietan tief in die Herzen seiner Hörer hinein. Die schöne, weiche und warme Tenorstimme, der von hoher Intelligenz und tiefstem seelischen Empfinden zeugende fein abgeklärte Vortrag, beides einte sich zu schönstem Bunde und liess einen künstlerischen Vollgenuss erstehen. Am 11. Mai vermitteltete Generaldirektor Mikorey mit der Hofkapelle ausser Abonnement noch ein Extra-Konzert, in der als Hauptwerk Beethovens „Pastorale" in gediegenster Art der Ausführung erklang. Eva Plaschke von der Osten (Dresden) erwies sich mit einer Arie aus Ponchiellis „La Gioconda" und etlichen Liedergaben als eine treffliche Sängerin und Konzertmeister Bruno Ahner-München mit einem Violinkonzert (op. 10) von Carl Bleyle als ein gediegener Geiger, der nicht nur über eine brillante Technik verfügt, sondern auch seinen Tönen Wärme und Innigkeit des Empfindens einzuhauchen versteht. Den glänzenden Beschluss des Abends machte Webers „Aufforderung zum Tanz" in Weingartners Bearbeitung.

Ernst Hamann

Freiburg i. B. Ich muß ziemlich im Zeitraum und in den Ereignissen zurückgreifen, um im Anschluß an meinen ersten Bericht die Leser auf dem Laufenden zu erhalten, hoffe aber, daß es mir unter einem Festlegen des Hauptsächlichsten gelingen wird, ein getreues Spiegelbild des hiesigen Konzertlebens im folgenden weiterzugeben. Der November des Vorjahres brachte als Fortsetzung einen sehr gut ausgeführten Kammermusik-Abend mit dem Anna Hegner-Quartett und mit Jul. Weismann, als energischem, stilechten Beethovenspieler (Sonate op. 30, 2 C moll). Die Quartett-Vereinigung zeichnete sich durch eine sehr gute Wiedergabe des Es dur-Quartettes op. 127 von Beethoven rühmlich aus. In einem eigenen Liederabend gab das Künstlerpaar Holm Proben von seinem respektablen Können. Wir werden den sympathischen Sängern wohl wieder einmal mit einem großzügigeren Programm begegnen. Im zweiten Künstlerkonzert hörten wir Edith von Voigtländer als Geigerin und die Altistin Frl. Emma Haußer. Auch dieses Programm hatte unter Eintönigkeit zu leiden: es gab uns 3 Sonaten und 4 Liedervorträge. Für die G dur-Sonate von Beethoven (op. 96) fehlt der Künstlerin der große, markige Joachim-Ton. Am besten spielte sie das Allegretto der Sonate op. 105 von Schumann. Dieser mit anmutiger Empfindung vorgetragene Satz ließ uns statt der Sonaten etliche wirksame Solostücke (Ernst, Damrosch, Wieniawski) wünschen. Bei der Altistin überwiegt die Gewissenhaftigkeit die künstlerische Inspiration. Wie man aber Lieder, oder was man als solche zu bezeichnen beliebt, wie die vier „Stimmungsbilder" von Clara Röhmeyer zur Aufführung bringen kann, ist uns nicht gut begreiflich. Die sind höchstens als wertvolle Reminiszenzen-Sammlung von Schubert bis Brahms von einigem Interesse. Zwei ernst zu nehmende, und ihre Kunst ernst auffassende Herren: Fritz Masbach und Rummel-Schott (Klavier, Gesang) hatten in ihrem eigenen Konzert einen bedeutenden künstlerischen Erfolg. Der Sänger, Herr Schott, verfügt über einen voluminösen, gründlich durchgebildeten und sonoren hohen Baß, der Pianist, Herr Masbach stellte seine Leistungen in künstlerischer Vollreife hin. Sehr schön fielen die drei Michelangelo-Lieder von Hugo Wolf aus, und als eine vorzüglich deklamatorisch-musikalische Leistung erschien „Wotans Abschied". Herr Masbach spielte Mozart, Chopin und Liszt; den letzteren uns am meisten zu dank. In einem französischen Liederabend führte uns Mad. Yvette Guilbert Chansons und ernstere Gesänge vor. Ihre Singkunst ist passée, aber ihr Charakterisierungsvermögen, durch das sie allein zu interessieren vermag, ist ganz bedeutend. Ernstes und Heiteres, Sentimentales und Humoristisches wechselte wirksam ab und gab ein Bild von der französischen Kunst im leichteren Genre. Mr. Ferrari begleitete gewandt am Flügel, und Mr. Fleury zeigte sich in einer Flötenfantasie von Blaret, dann in den Variationen für Flöte von Mozart als ein tüchtiger Vertreter seines Instrumentes und als geschmackvoller Musiker, der sich hier einen Sonderbeifall holte. Das in der musikalischen Welt sehr gut angeschriebene Klingler-Quartett, konzertierte in Freiburg Ende November mit großem Erfolg. Diese Vereinigung verfügt über vier vorzügliche Spieler, die in diesem Konzert Brahms, op. 51 Nr. 1 in C moll, ein Streichtrio (Divertimento) von Mozart, und das Quartett op. 18, 5 von Beethoven, interessant und gediegen zugleich wiederzugeben verstanden haben. — Auch Terpsichoren haben wir gehuldigt. Rita Sacchetto, die graziöse Tänzerin, agierte Chopin und Liszt; dann gab sie noch spanische und andere Tänze zum besten. Die ziemlich nüchterne Festhalle war nicht der richtige Rahmen für die eleganten und poesievollen Tanzdarbietungen der Sacchetto. Der Pianist an diesem Abend, Herr David Sapirstein ist kein . . . Rubinstein. — Seine Tanz-Accompagnements sind routiniert, aber seine Solovorträge hätten eher durch etliche Nummern der Tanzkünstlerin ersetzt werden können. Chopin würde diesem Herrn, der die G moll-Ballade greulich zurichtete, etwas minder Angenehmes gesagt haben.

Mit dem Dezember 1911 setzten die Vereins-Konzerte ein, die in diesem konzertarmen Monat die alleinigen Träger der musikalischen Veranstaltungen vorstellen. Als erste rückte die Concordia (Männerchor) an. Das zahlreiche Konzertpublikum bekam sehr gut gesungene Chöre, darunter das schöne „Nachtlied" von Friedr. Hegar, und von demselben: „Morgen

im Walde" zu hören. Auch die übrigen Chöre kamen mit schönem Gelingen heraus. Die Solistin des Abends, Frl. Margarethe Gaede, ist eine musikalisch-intelligente und wohlgeübte Sängerin, die Julius Weismanns „Kinderlieder" mit sinniger Empfindung zum Vortrag brachte. Wir möchten diese, manchmal an die köstliche Art eines Grieg erinnernden Lieder der singenden Damenwelt bestens empfohlen haben. Sie leuchteten, Sonnenstrahlen gleich, in den Saal. Der Komponist wurde durch lebhaften Beifall ausgezeichnet. Am Klavier war als weitere Solokraft Frau Thomas San-Galli, beschäftigt. Die Rigoletto-Paraphrase (bella figlia) von Liszt, war gelungen im Vortrag; dagegen gab es in der G moll-Ballade von Chopin Entgleisungen und Verzeichnungen, die unmöglich gut geheißen werden können. Der Oratorien-Verein gab sein erstes Vereinskonzert mit einem umfangreichen, gediegenen und interessant-inhaltreichen Programm. Chöre, Orgelvorträge (Domorganist Hamm aus Basel), Instrumentales. Die Chöre unter Leitung von Musikdirektor Beines waren sehr gut und klangschön, tadellos in der Intonierung und mit deutlicher Textgebung. Frau Erler-Schnaudt aus München kann uns auch nachträglich zu keinem besonderen Lobe begeistern. Ihr Vortrag müßte mehr Schwung haben. Herr Direktor Beines, der sich verdienstvoll als Chorleiter bewährte, spielte als Solonummer den Violinpart der A dur-Sonate für Violine und Orgel von Händel. Im folgenden dritten und letzten großen Vereinskonzerte des alten Jahres trat der Freiburger Männergesang-Verein auf. Auch hier ist ein voller Erfolg zu verzeichnen, der in der virtuosen Wiedergabe (unter Leitung des Herrn Musikdirektor Adam) des Hegarschen Chores „Schlafwandel", gipfelte. Schön gebracht waren namentlich die Volkschöre, in diesem reichhaltigen Programm. Es waren dies tüchtige und gut musikalische Leistungen, die mit Recht eine allgemein beifällige Aufnahme gefunden haben. Nach der Weihnachtspause setzte die Saison wieder ein, und brachte als ihr Erstes ein Klavierkonzert, mit Leopold Godowsky als Solisten. Neben einer unfehlbaren Tecknik finden wir bei diesem eminenten Künstler noch verschiedene andere hervorragende Eigenschaften. Vor allem eine vollendete Kunst des Anschlages, eine phänomenal entwickelte linke Hand, und feingeistigen, gehaltvollen Vortrag. Gleich in der Eingangsnummer: Beethoven-Sonate (op. 81a, les adieux) kam die Tonsprache, namentlich bei der „Abwesenheit", edel zu Wort. Dann kamen noch, glänzend ausgeführt: Chopins F moll-Fantasie, und das Impromptu in Fis dur, op. 36; beiden gewann Herr Godowsky die schönsten Eindrücke ab. Die Liszt-Nummern: Konzertetüde, au bord d'une source und die Campanella, waren vornehm virtuos gehalten. Das Anpassungsvermögen Godowskys an Epoche, Stilart und Toninhalt ist staunenswert. Er ist ein Tonkünstler ersten Ranges, von dem auch in ihrem Fache wohl Erfahrene noch etwas lernen können, z. B. was eine subtile Behandlung des Klavierpedales, der Mittelstimme und der dynamischen Effekte betrifft. Einzelnes in Godowskys Spiel erinnerte an den unvergeßlichen Anton Rubinstein. Im ersten Künstlerkonzert der 2. Serie trat ein Trio auf: die Herren Pauer, Wending und Saal. Programm: Trio von Brahms, Beethoven, op. 30 2, und Dvorák, op. 65, Trio F moll. Pauer war geistig seinen beiden Partnern über; Wendings Ton ist in der Höhe spitz und zu wenig tragend. Voller und schöner klang der Celloton Saals, der einen tüchtigen Musiker stellte. Eine Veranstaltung, die uns Ende Januar d. J. geboten wurde, konnte jedem Freunde der intimeren Tonkunst Freude bereiten. Ein künstlerisches Ensemble, wie man ihm nicht bald wieder in dieser Vollendung und Abklärung begegnen wird, das Pariser Quartett Lucien Capet, riss Alle zu einer ehrlichen Bewunderung hin. Technisch, geistig, dynamisch, in der subtilsten Vortragskunst waren die vier Spieler — eine Seele. Es war schlechthin gesagt: vollendet. Das Mozart-Quartett war prachtvoll; glänzend und mit Esprit kam ein Debussy-Quartett (op. 10 in G moll) heraus. Im ersten Rasoumoffsky-Quartett (Beethoven, op. 59, 1) zeichnete sich der Cellist, Mr. Marcel Casadesus, vorteilhaft aus. Die Pariser Herren konnten mit dem demonstrativen Beifall zufrieden sein und wahrnehmen, daß man bei uns die große und echte Kunst im vollen Umfange zu schätzen und zu würdigen versteht.

Victor Em. von Mussa

Mannheim Der Musikverein, dessen Hauptaufgabe die Pflege grosser Tonformen ist, brachte im ersten Konzert die dramatische Legende „Fausts Verdammung" von H. Berlioz, eine jener sinfonisch-chorischen Schöpfungen, welche den Ruhm des geistvollen Franzosen in der musikalischen Welt begründeten. Bei Berlioz geht alles ins Grosse, Riesenhafte; aber es fehlen ihm auch nicht die zart-duftigen Farben des Lyrikers. Seine Phantasie ist schrankenlos. In glühender Pracht malt er mit seinem Orchester. All diese Attribute der Berliozschen Kunst treten in der Aufführung aufs deutlichste hervor; vom ersten bis zum letzten Takte wurde das Interesse der Hörer rege erhalten. Glanzvoll löst das Orchester seine Riesenaufgabe mit den verwickelsten Problemen. Mit Hingabe und Energie sang der Chor; präzis kamen die Einsätze, innig erklangen die lyrischen Partien, machtvoll gesteigert jene Stelle, wo Berlioz die Massen aufbietet. Dem Gretchen lieh Frau Lilly Hafgren-Waag ihre herrlichsten Töne, die „Stimme von oben" war zweckentsprechend Frl. Therese Waidmann zugewiesen, den Faust zeichnete realistisch Franz Bartling, dem Mephistopheles verhalf Wilhelm Fenten zu tiefster Wirkung. Anerkannt muss wieder die Bereitwilligkeit des Lehrergesangvereins werden, der den Männerchor verstärkte. Hofkapellmeister Bodanzky hielt mit starker Hand den weitspurigen Ausdrucksapparat zusammen.

Besondere Umstände liessen für das zweite Konzert die Wahl eines grossen Werkes nicht zu und es wurde deshalb zu einem Liederabend des Meistersänger Prof. Messchaert gebeten, dessen ergreifende Kunst der Durchdringung und Gestaltung seiner Vorlagen, wenn auch der ehemalige Glanz des Baritons nicht mehr vorhanden ist, noch heute wie früher bewundert werden muss. Und in der Tat: seine mustergültige Interpretation von Liedern von Schumann, Brahms und Schubert erhob sich zur Offenbarung eines gottbegnadeten Künstlers. Stilvoll vertrat den Klavierpart Hr. Friedrich Taussig.

Frommer Gewohnheit treu hatte der Musikverein sein drittes Konzert auch in diesem Jahre auf Karfreitag angesetzt und hierzu Werke ernst-religiösen Charakters in das Programm gestellt: die Kantate „Ich gehe und suche mit Verlangen" für Sopran und Bass, Orgel, Orchester und Continuo von J. S. Bach und das „Requiem" von Mozart. In der Kantate ist als instrumentales Einleitungsstück der Schlußsatz des Klavierkonzertes in E dur benutzt, dem Bach die klanggesättigte Oboe d'amore hinzugefügt hat; leider fehlte aber in diesem Abschnitte das charakteristische Instrument. Auffallend musste auch erscheinen, dass die Orgel, die doch konzertierenden Charakter in der Kantate trägt, fehlte. Einen wichtigen Teil der Begleitung vertritt das Cembalo, das von Hrn. Friedr. Taussig sehr gewandt behandelt wurde. Die Soli sangen Frau Hafgren-Waag und Wilhelm Fenten, die insbesondere an jenen Stellen tiefsten Eindruck erzeugten, wo der Sopran die Choralmelodie „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" führt und der Bass „in fast glühend zu nennenden Weisen" die Bibelworte singt „Dich hab' ich je und je geliebt". Sehr weihevoll wurde das Requiem durchgeführt. Zu den bereits genannten Solisten traten noch Frl. Jane Freund (Alt) und Franz Bartling (Tenor). Chor, Orchester und Orgel (Raimund Schmidpeter) mussten in jeder Hinsicht befriedigen.

Einen wesentlichen Faktor im Mannheimer Musikleben bildet der Philharmonische Verein. Neben der Sammlung und Einstudierung orchestraler Kräfte besteht seine Stärke in der Gewinnung von Solisten von aussergewöhnlicher Bedeutung. Der Verein darf auf eine tatenreiche Vergangenheit zurückblicken und immer vor- und aufwärts geht sein Weg.

Im ersten Konzert waren Willy Burmester und der Tenorist Leon Laffitte von der Brüsseler Oper erschienen. Ersterer spielte das Bruchsche E dur-Konzert mit Orchester und eine Reihe eigener Bearbeitungen kleinerer Stücke von Gluck, Mozart, Haydn, Tschaikowsky usw. Das Publikum wollte mit seinen Ovationen kein Ende finden, trotzdem der Künstler schon zwei Zugaben dargeboten hatte. Ähnlich wurde auch der Tenorist mit seiner temperamentvollen Vortragsweise gefeiert; er sang zwei Arien von Puccini und mehrere Dreingaben. Strotzende Gesundheit in Auffassung und Ausführung charakterisieren seine Vorträge. Das Orchester begleitete trefflich die Solisten und erwarb sich in den selbständigen grösseren Stücken — Es dur-Sinfonie von Mozart und Alceste-Ouvertüre von Gluck — ungeteilte Anerkennung. Dirigent ist Raimund Schmidpeter.

Im zweiten Konzert imponierte wieder Julia Culp mit Liedern von Schubert und Brahms und ebenso der junge Pianist Jascha Spiwakowski mit seinen temperamentvollen Vorträgen. Im dritten Konzert sang Frau Ilona Durigo (Budapest) Lieder von Beethoven, Schubert, Schumann und Strauss, feinfühlig von Schmidpeter begleitet. Die Aufgabe der Künstlerin war, durch die Verschiedenartigkeit der einzelnen Stücke bedingt, nicht gerade einfach; aber Stimme und Schulung, beide gleich vorzüglich, stehen im Dienste einer vornehmen Kunst. Das Capet-Streichquartett aus Paris stellte sich mit dem C dur

Quartett aus op. 59 von Beethoven und dem Gmoll-Quartett von Claude Debussy vor. Die beiden, die schärfsten Gegensätze bildenden Stücke erfuhren technisch eine geradezu vollendete Wiedergabe. Der Heroismus der Beethovenschen Schöpfung erhob sich mitunter zu orchestraler Wirkung und griff ins Gebiet des Sinfonischen über — — aber es war gleichwohl keine deutsche sondern französische Musik mit all' ihren liebenswürdigen Attributen, ohne aufwühlende Leidenschaft. Temperamentvoll erzählten die geistvollen Franzosen, was ihr kühner Landsmann Debussy in seinem Gmoll-Quartett aufgezeichnet.

Im Schlusskonzert erwarb sich das unter der tüchtigen Leitung des Kapellmeisters Schmidpeter stehende Orchester mit der Jugendsinfonie R. Wagners und der Faust-Ouvertüre Spohrs reiche Anerkennung. Eugen Ysaye spielte unvergleichlich schön das Gdur-Konzert von Mozart und das Dmoll-Konzert von Vieuxtemps. Dem nicht endenwollenden Beifallsjubel entsprach der Künstler mit der Dreingabe der „Habanaise" von Saint-Saëns.

Der Lehrergesangverein (Leitung: Musikdirektor C. Weidt) verzeichnete mit Werken von Brahms („Rinaldo" und „Rhapsodie") sowie mit Chören von Hans Wagner („Werden"), Richard Wetz („Gesang des Lebens") — Solisten waren Emil Pinks-Leipzig und Frau Anna Erler-Schnaudt — und später mit Werken von Schubert, Joseph Reiter, Ernst Wendel, Karl Bleyle, Richard Heuberger, A. v. Othegraven und C. Lafite ehrenvolle Erfolge. Weniger konnte die Sopranistin Elsa Hensel-Schweitzer aus Wiesbaden der strengen Kritik genügen. Viel Freude dagegen bereitete der talentvolle Geiger J. Sommer.

Der Liederkranz unter Hofkapellmeister Lederers Führung brachte Orchesterchöre von O. Fried, H. Zöllner, M. Bruch u. a. zu Gehör und hatte auch mit seinen Solisten meistens Glück.

Vortreffliche Pflege erfährt die instrumentale Kammermusik durch den neuen Konzertverein, der die Böhmen, das Rosé-Quartett und die Klingler hierher brachte, und das Trio Lederer-Hesse-Müller.

Fast unübersehbar ist die Reihe der Männergesangvereinskonzerte, die durchweg gutgewählte Stücke mit Verständnis zur Ausführung brachten, und der Solistenkonzerte. Es seien nur folgende Namen besonders genannt: Frau Milly Hagemann, Otto Voss und Fritz Hirt, Fr. Lamond, Elly Ney, Zweygberg, Herm. Gura, Fritz Häckel, Brodersen und Cortolezis, Arno Landmann, E. L. von Wolzogen, Willy Rehberg, C. Friedberg, Mayer-Mahr (Phil. Scharwenka-Abend der Hochschule für Musik).

Eine Gustav Mahler-Feier veranstaltete der Philharmonische Verein am 10. und 11. Mai unter Leitung von Hofkapellmeister Bodanzky. Mit fast übermenschlicher Anstrengung löste dieser seine Aufgabe. Wie wenige durfte gerade er hierfür geeignet erscheinen, er als dankbarer und intelligenter Schüler Mahlers und begeistertster Verehrer von dessen Kunst. Bereitwillig standen zur Verfügung: aus Mannheim der Musikverein, der Verein für klassische Kirchenmusik, der Hoftheaterchor, ein Kinderchor, aus Karlsruhe der Hoftheaterchor und die beiden Hoftheaterorchester Mannheim und Karlsruhe. Als vorbereitende Dirigenten machten sich verdient die Herren Kapellmeister Schmiedpeter und Taussig, Chordirektor Erdmann und Oberlehrer Heiss. Stattlich war die Zahl der Solisten: Gertrude Foerstel (Wien), Martha Winternitz-Dorda (Hamburg), Anna Erler-Schnaudt (München) Frau Cahier (Wien), Braun-Günther (München), Nicola Geisse-Winkel (Wiesbaden), Wilhelm Fenten (Mannheim) und Bartling (Mannheim). Der erste Festtag vermittelte einleitend die vierte Sinfonie. Sie ist von allen Sinfonien Mahlers die am wenigsten umfangreiche. Ein heiterer Zug geht durchs ganze, trotzdem auch ein Totentanz (2. Satz) in dem Werke Platz gefunden. Das Orchester spielte ideal-schön, Frau Winternitz-Dorda sang die Sopranpartie, Hofkonzertmusiker Damann-Karlsruhe spielte mit süssestem Ton die Solovioline. Im „Lied von der Erde", das der Gdur-Sinfonie folgte, traten als Solisten auf Frau Charles Cahier (Alt) und Günther-Braun (Tenor). Ergreifend sang Frau Cahier, so dass Günther-Braun ihr gegenüber oftmals einen sehr schweren Stand hatte In richtiger Würdigung der „Verhältnisse" hatte die Vereinsleitung gebeten, am ersten Tage vom üblichen Beifall abzusehen. Desto machtvoller setzte derselbe am zweiten Tage und namentlich am Schluss nach der Achten Sinfonie ein.

Karl August Krauss

Waldenburg Sich durchringend durch mancherlei Schwierigkeiten und Fährnisse hat das Musikleben des Niederschlesischen Industriebezirks, das sich vorwiegend auf die Stadt Waldenburg konzentriert, in den letzten Jahren eine achtunggebietende Vorwärtsentwicklung genommen. Der Reigen der letztwinterlichen namenswerten künstlerischen Taten wurde durch einen grossangelegten Georg Schumannabend beschlossen und gekrönt. Die Waldenburger Bergkapelle unter Max Kadens verständnisvoller Leitung, hatte ihn veranstaltet und so dem Berliner Meister einen grossen Erfolg erspielt. Das Publikum feierte Schumann, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Dirigent, Klaviersolist und Liederbegleiter gekommen war, mit spontanem Jubel. Das Beste und Interessanteste bot Schumann der Instrumentalkomponist, als solcher er zwar nicht in der grossen Form der Sinfonie oder sinfonischen Dichtung sein Können nachwies, als vielmehr in dem gefälligen Gewande der Serenade, der Suite und Ouvertüre. Er hat grosse Freude am Melodischen, das er meisterlich in einen imposanten Formenreichtum kleidet. Mit Absicht geht er der herrschenden Mode aus dem Wege und gibt sich, dem das Orchester als vielmöglichstes Ausdrucksmittel dient, ganz als Eigener. Oft deutet er die epische Form nur an, um dem Zauber des Lyrischen nicht Einbusse zu tun. Der originelle Wurf, dem vielfach ein Zug ins Komische und Satirische eigen ist, redete seine deutlichste Sprache in der wundervollen „Serenade" für grosses Orchester op. 34. Es ist unmöglich, auf das Viel der humorvollen, lyrischen und herben Schönheiten dieses Werkes, das Kapellmeister Kaden trefflich herausarbeitete, hier eingehen zu können. Nur das eine sei gesagt (man denke z. B. an den zweiten Satz — nächtlicher Spuk — oder den dritten — Ständchen —): das Werk verdient viel gehört zu werden. Hier hat der Dirigent ein dankbares Stück, mit dem er das Publikum köstlich unterhalten kann, denn es atmet seltene unmittelbare Frische und humorsatte Würze. Die „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema" für grosses Orchester op. 30 sind mehr ein kontrapunktisches Kunststück. Hier erweist sich Georg Schumann, der dies Opus und auch die Ouvertüre „Lebensfreude" op. 54 selbst dirigierte, als souveräner Beherrscher und Kenner der Wirkungsmöglichkeiten einzelner Instrumentengruppen. Grossen Schwung trägt die melodische Linie der „Lebensfreude", welcher Ouvertüre der Meister das bekannte Volkslied „Freut euch des Lebens", allerdings nur in geschmackvoller Andeutung, unterlegt hat. Das mit äusseren Effekten stark gekleidete und an melodischen Schönheiten reiche Werk entfachte die Begeisterung des Konzertsaales bis aufs Äusserste. Es war der beste Abschluss für einen solchen beifalls- und ehrenreichen Abend.

Der Liederkomponist Georg Schumann bot uns vier mehr einfache Lieder aus op. 35 und 48 dar, u. a. das empfehlenswerte „Vergissmeinnicht", die er am Klavier der Sopranistin Elfriede Surek-Breslau begleitete. Die Sängerin, die an stimmlicher Indisposition litt, schien mir nicht die geeignete Interpretin dieser Lieder. Sie ging nicht tief genug in diese feine Lyrik ein, im Gegenteil zu ihrem Begleiter, der so fast mehr interessierte als sie. Sein Können als Klavierkünstler liess Georg Schumann in eigenen Kompositionen glänzen, nämlich einer Gavotte in Amoll und zwei Harzbildern, „An der Ilse" und „Von Hackelberend, dem wilden Jäger." Ein technisch auf der Höhe Stehender und im feinen Stile Bewanderter zog er ganz und gar in seinen Bann. Das war vornehme Kunst, kompositionell wie interpretativ. Mit dem glänzend verlaufenen Georg Schumannabend hat die rührige Bergkapelle (diesmal 46 Mann stark) einen interessanten Beitrag zur lokalen Musikgeschichte des Waldenburger Industriebezirks geliefert. Dank dem Veranstalter: Max Kaden und dem von Berlin eigens hergekommenen Meister Schumann!

Die drei vorangegangenen Sinfoniekonzerte der Waldenburger Bergkapelle boten ausser einer Lisztfeier mit der Bergsinfonie, der XIII. Ungarischen Rhapsodie, dem grandiosen Esdur-Klavier-Konzert, sowie einem einsätzigen von Rimsky-Korsakow Liszt gewidmeten Klavierkonzerte (beide gespielt von der jungen Amerikanerin Wymir Pile), klassische und moderne Musik. Beethovens „Fünfte" erstand wieder nach langer Zeit, nach der Louis Persinger, ein respektabler ernster junger Geiger, Mozarts Violinkonzert op. 268 und Sains-Saëns Capriccio stilvoll spielte. Gounod und Glazunow tauchten mit zwei wenig zeitgemässen Versuchen, mit welchen sie das Marionettenspiel faksimilierten, auf. Auch Tschaikowskys „Pathetische" wurde aus ihrem Dornröschenschlafe aufgeweckt und machte Kadens schwungvoller Art zu dirigieren alle Ehre, wogegen als Neulinge D'Albert mit seiner Ouvertüre „Improvisator" und Max Schillings mit dem Vorspiel zum 3. Akte des „Pfeifertags" hier als Neulinge sich angenehm bekannt machten. Die Amerikanerin Elleann Tainter Schmidt glaubte mit ihrem uneben gebildeten Bühnensopran zu imponieren, was ihr aber nicht im mindesten gelang.

Die Kammermusik hatte sich keiner liebevollen Pflege zu erfreuen. Nur zwei Abende machten mit den Trios und Quar-

tetten von Haydn (op. 74 Nr. 3), Beethoven (op. 11 und 59), Dvořák (Adur und Duncky-Trio op. 90) bekannt, dargeboten vom einheimischen Kammermusikensemble und dem Breslauer Wittenberg-Quartett. Zu diesen Künstlern gesellte sich der immer noch jugendlichreife Raoul v. Koczalski mit einem langen Programm die Namen Beethoven, Chopin, Saint-Saënt, Liszt und seines eigenen.

Reicher wurde das vokale Gebiet bedacht. Die Namen der Sänger und Sängerinnen mit eigenen Liederabenden lohnt nicht anzuführen. Der grosse Lehrergesangverein konzertierte mit grossem Beifall mit Wagners „Liebeswahl der Apostel", Liszt „An die Künstler" und kleineren Gesängen von Grell und Silcher. Der „Sängerklub" gab drei gelungene Konzerte, und der Hochwaldsängergau (ca. 850 Sänger) sang sich mit Massenchören gut ein. Zum erstenmal vor die Öffentlichkeit trat der Musikverein in Bad Salzbrunn (Leiter Dr. Flemming) mit einem besseren Chorkonzert. Die beiden Waldenburger Chorvereine (gemischt) suchten sich zu überbieten mit Beethovens „Neunter" und Mendelssohns „Elias" unter Dr. Muskat und der Ad. Lorenzschen „Jungfrau von Orleans" unter Max Helbig. Auch eine Reihe Volkskonzerte, subventioniert durch die Sadt Waldenburg, gabs zu hören. In Gottesberg versuchte der dortige „Gemischte Chor" mit einem Beethoven-Wagnerabende unter Kantor Fichtner sein künstlerisches Glück und mit Gelingen. Das wäre nun geradezu genug für ein Industriegebiet von ca. 175000 Menschen!

Valentin Ludwig

Wien Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete am 19. April unter der Leitung seines rührigen Dirigenten, Hofopernkapellmeisters Salius Lehnert ein sehr interessantes Berlioz-Konzert. Den Anfang machte die 1831 in Rom (nach einem Roman von Walther Scott) komponierte Rob-Roy-Ouvertüre, welche bei der Pariser Uraufführung völlig durchfiel, worauf Berlioz die zu eben dieser benutzte (abschriftliche) Partitur verbrannte, während das Original-Manuskript erhalten blieb und nach langen Jahren in der Bibliothek des Pariser Conservatoire aufgefunden wurde. Es erschien sodann in der von Herrn de Malherbe (Archivar des Pariser Conservatoire) und F. Weingartner redigierten Gesamtausgabe der Werke Berlioz' erstmalig in Druck und folgten bald darauf — 1900 — zwei bedeutsame Erstaufführungen in Berlin (und damit für Deutschland überhaupt) durch Rich. Strauss und in Wien durch G. Mahler. Es war nun vom Kapellmeister Lehnert jedenfalls ein glücklicher Gedanke, die merkwürdige, fast gar nicht bekannte Ouvertüre in Erinnerung zu bringen, schon deshalb, weil in ihr das Hauptthema der berühmten Harold-Sinfonie enthalten, umrankt von allerlei romantischen Beiwerk, das freilich durch die geistreiche, echt Berliozsche Instrumentation noch mehr fesselt, als durch die nicht eben nicht erstklassige Art der Erfindung.

Es folgten die zwei hier schon öfter gehörten stimmungsvollen, namentlich durch die Orchesterbegleitung bedeutsamen Sologesänge „La captive" und „L'absence", mit edler Hingebung und daher entsprechend grossem Beifall von Frau Luise Botstieber vorgetragen. Am meisten gespannt war man natürlich auf die Haupt- und Schlussnummer, das durch Exzentrizität wohl in seiner Art einzige lyrische Monodrama, welches überdies für Wien völlig neu war: „Lelio" oder „Die Rückkehr ins Leben", Epilog zur „Sinfonie fantastique". Der leitende Gedanke ist — wie vielleicht nicht allen Lesern bekannt — folgender: Lelio, der Held des Liebesdramas (der Komponist selbst) erwacht aus seinen quälenden Opiumträumen. Das Hochgericht, der Hexensabbat waren nur Visionen, er lebt noch mit seiner verzehrenden Liebe in der Brust.

Um diese zu verbannen — ich folge hier der ausgezeichneten Analyse Richard Pohls, des vielleicht besten Berlioz-Kenners, der je gelebt — also, um wieder zu sich zu kommen, versenkt sich der Künstler in Goethe, Shakespeare, in Erinnerungen an Italien, — aber das Bild der Geliebten will nicht weichen. — Eine Reihe von Monologen (im Konzert des Orchestervereines vom Hofschauspieler Franz Hölbling — leider nicht ganz deutlich — gesprochen) bildet die poetische Verbindung zwischen den einzelnen Musikstücken: „Der Fischer" von Goethe, „Geisterchor" (Hamlet-Fantasie) „Räuberlied" „Hymne des Glücks", „Äolsharfe". Alle diese Stücke hört Lelio nur in der Phantasie, für eine szenische Aufführung — die Berlioz ursprünglich plante — ist daher vorgeschrieben, dass der Komponist, durch einen Schauspieler dargestellt, allein auf der Bühne erscheint, das Monodram spricht und dass die Musikstücke hinter einem Vorhang von einem unsichtbaren Orchester gespielt werde.

Jetzt aber kehrt der Dichter-Komponist in die Wirklichkeit zurück. Er lässt Lelio ausrufen: „Doch warum gebe ich mich diesen Täuschungen hin! Sie können nicht die rechte Versöhnung mit dem Leben herbeiführen. Der Tod will mich nicht — so will ich denn leben — möge die erhabene Kunst, der ich die einzigen Lichtblicke meines Lebens verdanke, mich trösten und mir Führerin sein durch die Einöde des Lebens. — Und so will ich denn wieder komponieren, wäre es auch nur für mich und zwar einen heiteren Stoff, der alle düsteren Farben ausschliesst!"

Er wählt Shakespeares „Sturm" und versenkt sich in eine Phantasie, in der Miranda lächelt, Fernando seufzt, Prospero droht, auch Caliban erscheint und die Chöre der Luftgeister auf den Wogen sich schaukeln. — Der Vorhang hebt sich — man sieht das Orchester, den Chor, das Klavier wie in einem Konzertsaal aufgestellt. Lelio wendet sich an die Ausführenden und hält eine kurze ermahnende Rede; dann besteigt er das Podium, ergreift den Dirigentenstab und die Fantasie wird aufgeführt. Der in Text und Musik völlig italienisch gehaltene Chor schliesst perdendosi mit einem „Miranda addio!"

Für Berlioz' Biographie ein höchst bemerkenswertes Stück, künstlerisch als Ganzes freilich durchaus unhaltbar. Dabei verleugnet sich aber in vielen Einzelheiten nicht des genialen Tondichters berückende Ausdruckskunst. Obenan wäre vielleicht der Geisterchor zu nennen, in dem besonders durch die Orchesterbegleitung wunderbar getroffen schaurigen Kolorit ein würdiges Seitenstück zum furchtbaren Hinrichtungsmarsch der Sinfonie fantastique. Poetisch wirkt es auch wie das Hauptleitmotiv der letzten (die „double fixe idée") gleich zu Anfang wiederholt melodramatisch anklingt. Zu einem schneidigen $^6/_8$ Rhythmus — vielleicht mit Absicht von P. Cornelius zu seiner zweiten (Ddur-)Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" benutzt, — stürmt das — textlich zynisch-freche — Räuberlied vorbei, während der Gesang das Glückes wie von verzehrender Sehnsucht erfüllt erscheint und aus der „Äolsharfe" (nämlich dem so betitelten Stück) die zartesten intimsten musikalischen Wellenbewegungen heraus zu hören sind. Nur die Sturm-Fantasie selbst, die doch das künstlerische Ergebnis des Ganzen, eine ethische Läuterung in der Seele des Tondichters vorstellen soll, könnte im Kolorit edler gehalten sein, sie wirkt sogar, abgesehen von den auch hier nicht fehlenden genialen orchestralen Einzelheiten etwas monoton.

Alles in Allem aber doch eine sehr interessante — wie schon gesagt: zunächst biographisch bedeutsame Tonschöpfung, mit welcher uns bekannt gemacht zu haben, wir Herrn Kapellmeister Lehnert nur herzlich danken können. Ein weiterer Dank gebührt der sorgfältig einstudierten Aufführung, an welcher sich als Solosänger die Herren L. Riedinger und Rob. Wyss, am Klavier (zur vierhändigen Begleitung der Goethe-Ballade) die Herren Severin und Grünwald, endlich der Chor des Singvereines beteiligten. Die schwierigste, aber auch dankbarste Aufgabe — nämlich die Orchesterpartie — wurde von den wackeren Musikern prächtig gelöst, es galt wohl vor Allem ihr der lebhafte, einmütige Beifall.

Das vierte (letzte) Konzert der Wiener Singakademie, welche unter ihrem neuen Dirigenten, Hofopernkapellmeister Bruno Walter, einen ganz ungeahnten, mächtigen Aufschwung genommen, erfreute am 12. Mai Mittags durch eine wohl als mustergültig zu bezeichnende Aufführung von Mozarts Requiem: Eine harmonisch frisch zusammenstimmendes Soloquartett: Damen Margarete Löwe (Berlin) Flora Kalbeck, Herren G. Maikl, Rich. Mayr (letztere beide Mitglieder der Wiener Hofoper) vereinigten sich mit dem sorgfältig einstudierten, besonders in bezug auf Aussprache und Phrasierung vorzüglich disziplinierten, jetzt sehr stattlichen Chor der Singakademie (verstärkt durch den hiesigen akademischen Gesangverein) und dem unübertrefflichen philharmonischen Orchester, um einmal wieder all' die wunderbaren, melodischen, harmonischen, modulatorischen und sonstigen Schönheiten von Mozarts hehrem Schwanengesang zu aller Bewusstsein zu bringen. Schöner stimmungsvoller konnte wirklich die Konzertsaison nicht ausklingen.

Übrigens hielt man während der Aufführung selbst wie in der Kirche mit jedem Beifallszeichen taktvoll zurück; um so unwiderstehlicher brach sich der Applaus nach Schluss des Ganzen Bahn.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

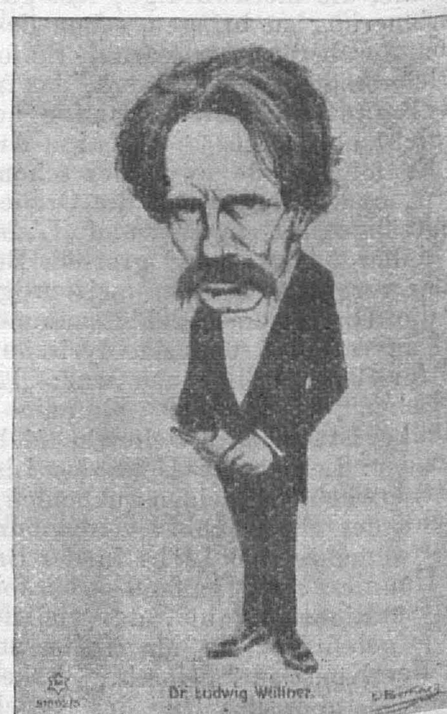
Musiker-Porträtkarten und Musiker-Karrikaturen sind bei Breitkopf & Härtel in Berlin (Potsdamerstrasse 21) erschienen. Den Katalog erhält man kostenlos vom Verlage. Proben der Karrikaturen geben wir in diesem Hefte: Wagner als Dirigent, Artur Nikisch, Brahms und der Bettler, F. Mottl und L. Wüllner. Jede Karte kostet 15 Pfennige.











Über eine wiederentdeckte Orchesterbearbeitung Richard Wagners berichtet Dr. Alfred Einstein in den „Münchner Neuesten Nachrichten". Er schreibt dort u. a.: Vor einer Reihe von Wochen wurde mir als ein Autograph Giacomo Rossinis eine Notenhandschrift gezeigt, deren entzückend feine, bei allem Streben nach äusserster Raumersparnis so klare und erfreuliche Notenschrift auf den ersten Blick als die eines Grösseren — Richard Wagners zu erkennen war. Der Irrtum, es handle sich um ein Autograph Rossinis, hatte seine Stütze an dem einstigen Besitzer der Handschrift (die heute Eigentum des Antiquariats Rosenthal in München ist), Wagners erstem Tannhäuser, Joseph Tichatscheck, der, offenbar erst in späteren Lebensjahren, auf dem Umschlag bemerkt hat: er habe „diese Notenhandschrift von Rossini vom Theaterkapellmeister Conradin Kreutzer anno 1820 in Wien erhalten." Nun enthält das Manuskript allerdings eine Komposition Rossinis, aber nicht in seiner Handschrift: das hätte sich schon aus der von der gleichen Hand wie die Noten herrührenden deutschen Aufschrift über

der Partitur „Die Seemänner. Duett von Rossini“ schliessen lassen. Dies Duett bildet das Schlußstück einer Sammlung von zwölf Gesangsstücken mit Klavierbegleitung, die Rossini aus Albumblättern zusammengestellt und anno 1835 zuerst hat erscheinen lassen, der Soirees musicales. Unser Duett, dessen Text von dem Grafen C. Pepoli stammt, ist den beiden einstigen Sternen von S. Carlo und der Pariser Grossen Oper gewidmet, dem Tenoristen Rubini und dem Bassisten Tamburini, und schwerlich vor 1832 entstanden: auch die Jahreszahl 1830 in Tichatschecks Notiz könnte also kaum den Tatsachen entsprechen, gesetzt auch, Kreutzer wäre schon vor der Drucklegung der Soirées im Besitz einer Abschrift des Duetts gewesen. Wie Tichatscheck im übrigen zu der Handschrift gekommen ist, lässt sich nicht sagen: Sollte er es wirklich ganz vergessen haben, wenn er sie aus Wagners eigenen Händen empfangen hätte? Wagner hat sich nur die zeilenreiche Partitur, in der zur gewöhnlichen Schar der Holzbläser die kleine Flöte tritt, und in der die Blechbläser sich aus vier Hörnern, zwei Trompeten und drei Posaunen zusammensetzen, sondern auch sämtliche Stimmen selber geschrieben: 24 einzelne Blätter, die erste Geige doppelt! zu einer Zeit also, wo ihm noch keine „Kanzlei“ zur Verfügung stand! In der Tat fällt diese Instrumentation des Rossinischen Duetts in sein 25. Lebensjahr, ins erste Jahr seiner Rigaer Kapellmeistertätigkeit. Am 19. März (31. deutscher Zeitrechnung) 1838 veranstaltete der Meister im Schwarzhäuptersaale zu Riga ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert, in dem er seine Kolumbus- und Rule-Britannia-Ouverture zur Aufführung brachte. Im zweiten Teil dieses Konzerts, zwischem Concertino auf dem Kontrabass und einer Rezitation des Liedes von der Glocke, sind auch „Die Seemänner, Duett aus den Soirées musicales von Rossini, instrumentiert von Richard Wagner, vorgetragen von den Herren Janson und Günther“ zum ersten und wohl auch einzigen Male erklungen.

Die letzte Komposition E. T. A. Hoffmanns veröffentlicht Hans v. Müller im zweiten Juniheft der „Musik“. Das Werk, ein vierstimmiger Männerchor, der sich „Türkische Musik“ betitelt, vertont eine milde politische Satire von Friedrich Förster, dem Parteigänger Jahns. Hoffmann hat den Chor für die von LudwigBerger begründete „Jüngere Liedertafel zu Berlin“ verfaßt, der er angehörte.

Ein amerikanischer Reporter hat den Geiger Jan Kubelik interviewt und reproduziert nun dessen Aussprüche, lose aneinander gereiht, im „Musical American“. Kubelik sagt: Das Klavier ist das unmusikalischeste aller Instrumente und der Violine höchstens mechanisch überlegen; denn die Saiten der Geige berühren die Finger des Künstlers und verdolmetschen seine Empfindungen. — Ich glaube, daß Sarasate einer der größten unter den toten Geigern war. Er hatte allerdings nicht den großen Zug, aber er spielte zum Beispiel Mendelssohn vollendet. — Ich schwärme nicht sehr für den Phonographen, besonders wo es sich um Violinspieler handelt; denn er gibt ein unwahres Bild des Künstlers. — Meine liebste Opernsängerin ist Emmy Destinn, die übrigens meine Landsmännin ist. — Unter den Sängern mag ich Burrian, Caruso und Bonci am liebsten, und zwar in der Reihenfolge, wie ich sie genannt habe. — Meine liebsten Komponisten sind Mozart, Bach, Beethoven; dann — in weitem Abstand — Tschaikowsky und Brahms. — Ich glaube, eine der vollkommendsten Sachen, die je für die Violine geschrieben wurden, ist Mendelssohns Konzert; mein Liebling aber ist die „Chaconne“. — Ich glaube an Erblichkeit und bin sicher, daß ich einfach deshalb besser spiele als mein Vater, weil ich bessere Entwicklungsmöglichkeiten hatte; aber ich bin zum Geiger geboren und rechne mit Sicherheit darauf, daß meine Zwillinge Musiker werden.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Die Bayreuther Bühnenfestspiele im Juli und August sehen zwei Aufführungen des Ringes, sieben Aufführungen des Parsifal und fünf Aufführungen der Meistersinger vor. In die Orchesterleitung werden sich Dr. Hans Richter, Dr. Karl Muck, Michael Balling und Siegfried Wagner teilen, der auch die Regie und Inszenierung leitet. Die neuen Dekorationen zu Hundings Saal und Mimes Felsenhöhle sind nach Skizzen von Siegfried Wagner von Prof. Brückner in Koburg gemalt.

Berlin. Für die Kurfürsten-Oper ist Hofkapellmeister Cortolezis (München) engagiert worden. Ebenso ist Kapellmeister Rudolf Schüller von der Komischen Oper auf die Dauer von zwei Jahren für die Kurfürsten-Oper verpflichtet worden.

— In den Vorstand der Berliner Mozartgemeinde sind Geheimrat Hermann Kretzschmar, Prof. Karl Klingler und Prof. Karl Krebs eingetreten. Im Oktober will der Verein in der Philharmonie Mozarts C moll-Messe aufführen.

— Die im Jahre 1903 gegründete, durch zahlreiche Konzerte in ganz Deutschland, Österreich und Holland vorteilhaft bekannt gewordene Berliner Barthsche Madrigal Vereinigung ist für die kommende Saison zu 10 Konzerten in Posen und Westpreußen (Posen, Preuß. Stargard, Danzig Marienburg, Marienwerder, Elbing u. a. O.) verpflichtet worden, ferner zu Konzerten in Malchin in Meckl., Magdeburg, Görlitz, Darmstadt, Augsburg und München, in diesen beiden Städten schon zum vierten Male. Am 7. Oktober wird sie im ersten Konzert des Berliner Philharmonischen Chores mitwirken und im Dezember 1912 und im Februar 1913 zwei eigene Konzerte in der Berliner Singakademie veranstalten.

Brandenburg a. H. Dem durch die Veranstaltung und Leitung der philharmonischen Konzerte über Brandenburg hinaus bekannt gewordenen Organisten der St. Katharinen-Kirche und Direktor des Konservatoriums der Musik Walther Schmidt ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

Dresden. D'Alberts neue Oper „Die toten Augen“ sollte nach Berliner Meldungen im November am Dresdner Hoftheater die Uraufführung erleben. Wie uns der Jungdeutsche Verlag mitteilt, greifen diese Nachrichten den Ereignissen vor. D'Albert wird die Partitur frühestens am Ende der nächsten Winterspielzeit fertig haben. Bis jetzt ist über die Uraufführung nach keiner Seite hin verhandelt worden.

— Der im vorigen Jahre gegründete hiesige Bachverein gedenkt im nächsten Herbst und Winter folgende Aufführungen zu veranstalten: im Herbst ein geistliches Kantatenkonzert mit Orchester (Programm: Es erhub sich ein Streit von Bach u. a.), am 1. Advent die Aufführung des Weihnachtsoratoriums. Für den Februar ist ein weltliches Konzert im Vereinshause in Aussicht genommen, und für den Karfreitag wiederum die Mitwirkung in der Matthäuspassion.

Graz. Von einer neuen Erfindung auf dem Gebiet des Klavierbaues, wird aus Graz berichtet. Es handelt sich um ein Klavier mit Streichton, also ein Streich-Klavier, durch welches nunmehr die Lösung des Problems geglückt ist, einen natürlichen Streichton, wie ihn Violine, Viola, Cello und Baß erzeugen, durch Tastendruck oder auf mechanische Weise zu erzielen. Die ersten Versuche machte man schon vor ungefähr 200 Jahren; aber erst jetzt hat man eine Konstruktion gefunden, welche die zwei Hauptерfordernisse, nämlich elastischen Roßhaar-Streichbogen und Stimmhaltung der Saiten erfüllt. Die meisten Erfinder bedienten sich eines Streichbandes; das durch Andrücken an die Saiten diese zum Ertönen brachte. Dadurch war wohl die Stimmhaltung gewährleistet, aber das Streichband bewährte sich nicht, während wiederum die Stimmhaltung nicht erzielt wurde, wenn man die Saiten an das Streichband führte. Das neue Streichklavier spielt nicht nur Soli, wie z. B. Violine, Cello, sondern auch Quartette, auch ist es mit einem Hammerklavier zu verbinden.

Kattowitz. Die Hauptdarbietungen der zweiten Saisonhälfte reihen sich so aneinander: Der Meistersche Gesangverein (G. von Lüpke) gab im Februar einen Bach-Brahms-Abend a cappella unter solistischer Mitwirkung von Adrienne von Kraus-Osborne. Die unverkürzte Wiedergabe der Motette „Jesu meine Freude“ von Bach erntete reichen Beifall. Sehr sauber wurden die Frauenchöre „Schwesterlein“ und „Trennung“ vorgetragen. Brahms war ferner vertreten mit den gemischten Chören: „Fahr' wohl“, „Der Falke“ und „Das Mädchen“, die allerdings teilweise die gewohnte Präzision vermissen ließen. Frau von Kraus sang Brahms mit faszinierendem Elan. Der Verein brachte dann noch einen Kammermusik-Abend (Alte Musik), bei welchem Wanda Landowska, Eva Leßmann, Richard Fischer und der einheimische Geiger Artur Brandenburg vorzüglich abschnitten. Eine Bravourleistung war dann die Aufführung von Berlioz' „Faust Verdammung“. Der Männerchor war durch den Königshütter Lehrergesangverein verstärkt. Orchester: Die Breslauer Philharmoniker; Solisten: Anton Bürger (Faust), Alfred Kase (Mephisto), Meta Geyer-Dierich-Kattowitz (Gretchen). Die Aufführung hinterließ einen grandiosen Eindruck. Musikdirektor Otto Wynen vermittelte noch einen Abend mit Teresa Carreño, der die Meisterin wieder in unvermindertem Glanze erscheinen ließ; ferner einen

Abend mit Kompositionen von M. Reger, bei dem außer dem Komponisten Frau Schauer-Bergmann, Herr A. Schmuller und Herr Musikdirektor Wynen mitwirkten.

Kristiania. Der „Norsk Musik Forlag" schreibt uns: Eine Notiz, welche in letzter Zeit in der Musikpresse Deutschlands zirkuliert hat, berichtet, daß „das hochkultivierte Norwegen bisher keine einzige Oper von Richard Wagner kannte" und daß „Nun zum ersten Male ein deutsches Werk (sic!), Wagners „Lohengrin", in Kristiania gegeben werde". Diese Notiz verdient eine Berichtigung. Zunächst hat das Nationaltheater bisher nicht, wie die Notiz meldet, nur drei Opern, sondern fünfzehn aufgeführt. Dann war die soeben abgeschlossene Reihe der Aufführungen von Wagners „Lohengrin" mit dem norwegischen Sänger und dem dänischen Kammersänger in der Titelpartie alternierend, durchaus nicht die erste Aufführung einer Wagner-Oper in Kristiania. Von Wagners Werken brachte das Nationaltheater vor 10 Jahren Aufführungen vom „Fliegenden Holländer", bei welcher Frau Oselio-Björnson als Senta mitwirkte. In einem andern Theater Kristianias erreichte vor über 25 Jahren „Lohengrin" eine Reihe von Aufführungen, und schon im Jahre 1877 wurde im „Kristiania-Theater" — damals die Hauptszene der Stadt — Wagners „Tannhäuser" mit großem Erfolg aufgeführt. Von anderen Opern wurde eine große Anzahl in Kristiania aufgeführt — von Glucks „Orpheus", Mozarts „Don Juan", „Figaros Hochzeit" und Beethovens „Fidelio" bis zu Humperdinks „Hänsel und Gretel." Besitzt Kristiania noch nicht eine feste Oper, so bringen doch zwei von den Bühnen der Stadt in jeder Saison mehrere klassische und moderne (hier am meisten italienische) Opern zur Aufführung. Kristiania liegt also in musikalischer Hinsicht doch nicht so weit „hinter den Bergen", wie der Verfasser der irrtümlichen Notiz zu glauben scheint. O. S.

Leipzig. Der Universitätssängerverein zu St. Pauli, an dessen Spitze Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes steht, feiert am 6. Juli sein neunzigjähriges Bestehen durch ein Jubiläumskonzert im Festsaal des Zentraltheaters. Als Solisten wirken: Frau Kammersängerin Noordewier-Reddingius, Kammersänger Pinks und Kammersänger Wünschmann.

— Am 1. Juli wird der „Leipziger Orchesterverein" im Saale des städtischen Kaufhauses die Ouvertüre und einige Arien aus E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine" aufführen. Das Werk ist dadurch besonders interessant, daß es den Gipfel der kompositorischen Leistungen des allbekannten Erzählers darstellt, von dessen musikalischen Fähigkeiten nur den Spezialforschern näheres bekannt ist. Das höchst reizvolle Werk, dessen Textbuch Fouqué nach seiner gleichnamigen Märchenerzählung verfaßt hat, ist im Jahre 1817 dreiundzwanzigmal im Kgl. Schauspielhause zu Berlin mit großem Erfolge aufgeführt worden, verschwand aber vom Spielplan, als das Schauspielhaus im selben Jahre mit den dazu gehörigen Dekorationen abbrannte.

— Die mit der Ausstellung verbundenen, im Feurich-Saal stattfindenden Vorführungen aus den Werken der Musikpädagogischen Ausstellung nehmen den geplanten Fortgang und erfreuen sich lebhaften Interesses und Zuspruchs. Außer der Eröffnungs-Matinee am 19. Mai waren bisher ein Musik-Abend am 5. Juni, ferner Matinees am 9. und 16. Juni. Die nächsten Veranstaltungen werden am 1. Juli und 5. Juli sein. Außerdem finden pädagogische Vorträge am 30. Juni und 7. Juli statt. Nähere Auskunft erteilt die Musikalienhandlung J. H. Robolsky, Schulstraße 1.

London. Oskar Hammerstein hat den Plan, die Londoner Oper weiterzuführen, endgültig aufgegeben weil das bescheidene Musikinteresse in der Londoner Bevölkerung ein ständiges Operntheater in der Fünfmillionenstadt unmöglich macht, und er wird im kommenden Jahre wieder in Neuyork Opern aufführen.

Mailand. Der italienische Komponist Baron Franchetti dessen Opern „Columbus" und „Germania" auch bei uns bekannt geworden sind, hat seine Beziehungen zu dem Verlagshause Ricordi abgebrochen und einen Vertrag mit dem Verlag Sonzogno geschlossen. Der Baron schreibt für Sonzogno eine Oper in orientalischem Milieu, zu einem Libretto von Luigi Illica. Der Titel der neuen Oper ist „Macbuleh". Franchetti hat bereits die ersten beiden Akte geschrieben, und die Oper soll im Laufe des nächsten Jahres zur ersten Aufführung gelangen. Auch Mascagni ist mit neuen Werken beschäftigt. Seine „Parisina", deren Text bekanntlich von Gabriele d'Annunzio herrührt, ist der Vollendung nahe, und der Komponist hat dieser Tage in Rom im Freundeskreise das Schlußduett des letzten Aktes vorgespielt und den üblichen stürmischen Beifall entfesselt. Nach der „Parisina" will der Maestro ein anderes tragisches Werk

von d'Annunzio, „Die Rose von Zypern", komponieren. Die Heldin dieser Oper ist in der Liebe die größte Rivalin der Königin von Zypern, die die Nebenbuhlerin, um sich ihrer zu entledigen, zum Tode verurteilt, und zwar soll sie durch Blumenduft getötet werden. Schöne Mädchen, die große Sträuße von Zypernrosen tragen, nähern sich der Rivalin der Königin und schließen immer engere Kreise um sie, bis sie durch das süße Gift der Rosen den Tod findet.

Paris. In den Kellern der Pariser Nationalakademie für Musik, in den Gewölben der Großen Oper, versammelte sich kürzlich eine auserlesene Gesellschaft, die gekommen war, um in Gegenwart des Unterstaatssekretärs der schönen Künste einer ungewöhnlichen Zeremonie beizuwohnen: der Beisetzung der Stimmen. Aber die Feierlichkeit trug keinerlei düsteren Charakter, ja sie wurde mehrfach durch lauten Beifall unterbrochen: was man hier beisetzte, waren neue Schätze des Museums der Stimme, Grammophonplatten, die dazu bestimmt sind, der späteren Nachwelt Kunde zu geben von den Leistungen der Gesangskunst und der Musik im 20. Jahrhundert. Die Platten waren durch glasartige Gehäuse sorgsam gegeneinander geschieden, in Pergament verpackt und wie wirkliche Mumien mit Bändern umschnürt. So setzte man sie in den Urnen feierlich bei, in denen sie ruhen sollen, bis spätere Geschlechter sie einst wieder zu Klang und Leben erwecken. Die beigesetzten Platten enthielten phonographische Aufnahmen von Caruso, Amato, dem Tenor Franz, dem Baß Chaliapine, von Geraldine Farrar, der Sembrich, der Tetrazzini und zahlreichen anderen bekannten Sängern und Sängerinnen. Schon einmal, im Jahre 1907, sind auf diese Weise in den Katakomben der Großen Oper Stimmen beigesetzt worden, worunter sich damals Platten von Scotti, Battistini, der Patti, der Melba, der Schumann-Heink, von Selma Kurz, Emma Calvé und auch Aufnahmen vom Violinspiel Kubeliks befanden.

Sagan. Das musikalische Ehrendoktorat der amerikanischen Universität Milton ist dem Musikdirektor Fritz Lubrich in Sagan mit Rücksicht auf seine Verdienste um die deutsch-amerikanische Kirchenmusik verliehen worden.

Sondershausen. Die Franz Liszt-Gesellschaft wird im September in Sondershausen ein Musikfest veranstalten.

Wien. Anläßlich der Musikwoche in Wien hat die k. k. Hofbibliothek auf Anregung ihres Leiters Hofrat Prof. Dr. Karabacek eine Reihe erlesner Objekte von zum Teil unschätzbarem Wert, seltene Drucke, Manuskripte und Autographen, zu einer eigenen Austellung vereinigt. Wie bekannt, birgt der Barockprachtbau der Wiener Hofbibliothek den schönsten Bibliotheksaal der Welt, das Meisterwerk Fischer v. Erlachs. In diesem Saale, befindet sich die etwa ein Drittel des Raumes einnehmende Ausstellung. In ihr befinden sich Seltenheiten allerersten Ranges: so ein Papyrus mit einem Fragment aus Euripides' „Orestes", niedergeschrieben etwa um die Zeit Christi; ein erster Versuch des Notendrucks von Johannes Gerson aus dem Jahre 1473 (Inkunabel); ein Epithalamion (Hochzeitsgesang) von Orlando di Lasso zur Vermählung Herzog Wilhelms V. von Bayern mit Renate von Lothringen (Notenhandschrift mit Federzeichnungen geschmückt); ein Miserere von Erzherzog (später Kaiser) Ferdinand III., komponiert 1637; Claudio Monteverdi (1567—1643), Originalmanuskript seiner Oper „Il ritorno d'Ulisse"; Kaiser Leopold I., eigenhändig geschriebene Partitur eines Hymnus aus dem Ende des 17. Jahrh.; Kaiser Karl VI., gleichfalls eigenhändige Partitur eines vierstimmigen Miserere; verschiedene Originalpartituren von Gluck, Piccini, Friedemann Bach, Michael Haydn, Salieri, ferner von Josef Haydn das Originalmanuskript der österreichischen Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser", mit dem Imprimatur des Grafen Sauran, dat. 28. Jänner 1797. Mozarts Handschrift des „Requiem" wirkt durch einen chronologischen Irrtum ergreifend; der mit dem Tode ringende wußte um den bevorstehenden Jahreswechsel und schrieb 1792; allein am 5. Dezember des Vorjahres hatte er die Augen für immer geschlossen. Auch von Beethoven wird eine Kostbarkeit allerersten Ranges die Austellung zieren: die Originalhandschrift seines Violinkonzertes (op. 61). Auf einer Reinschrift seiner Frühlingssonate (für Klavier und Violine, op. 96) findet sich mit Rotstift die Bemerkung von des Meisters Hand: „Der Kopist, der die 3 und 6 hineingemacht, ist ein Esel." Originalmanuskripte von Schubert, Meyerbeer, Paganini, Cherubini mit der Partitur seiner heute vergessenen Oper „Faniska" und Liszt schließen sich an, ferner von Anton Bruckner die eigenhändige Handschrift seiner 9. Sinfonie.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Carisch & Jänichen, Mailand:

Cajani, G., op. 21. 8 petits Morceaux caracteristiques pour Piano. Cah. I[r] (No. 1 à 4), Cah. II[e] (No. 5 à 8) à M. 2.— n.
Harthan, Hans, op. 81. Six Morceaux pour Piano M. 2.50.
Serpieri, Edoardo, Composizioni per Pianoforte. No. 7. Domanda (Frage) M. 1.30. No. 8. Risposta (Antwort) M. 2.—.
Signorini, A. Ricci, A Nervi. Impressioni e Rimembranze 5 Pezzi per Pianoforte M. 3.— n.
— Papiol dal „Re Orso" di Arrigo Boito. Ritratto Musicale per Grande Orchestra. Partitura M. 12.— n.
Tarenghi, M., op 59. No. 1. Andante elegiaco (2 Viol., Viola, V.-Cello, C.-Basso) Part. M. 2.— n.
— op. 59. No. 2 Aria all' antica (2 Viol., Viola, V.-Cello, C.-Basso) Part. M. 2.— n.

A. Coppenraths Verlag (H. Pawelek), Regensburg:

Erb, M. J., Méditation für Orgel und Violoncello M. 1.80.

Verlag der Finnischen Literaturgesellschaft, Helsingfors:

Finnische Volksmelodien II. Serie: Weltliche Liedmelodien Heft 12 M. 2.40.
— — IV. Serie: Runenmelodien. I. Runenmelodien aus Ingermanland. 940 Melodien. M. 8.—.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 29. Juni Nachmittag 1/2 2 Uhr

Orlandus Lassus: Kyrie und Gloria. Moritz Hauptmann: Herr, wer wird wohnen in deinem Haus.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

„Gastdirigenten"

Von August Richard

Der „Gastdirigent" ist auf den Konzertprogrammen und Theaterzetteln unsrer heutigen Zeit keine Ausnahme, keine Seltenheit, sondern eine ganz alltägliche Erscheinung und deshalb dürfte sich eine genauere Untersuchung dieser für unser ganzes musikalisches Leben nicht uninteressanten Tatsache, eine eingehendere kritische Wertung, deren Vorzüge und Nachteile gewiß verlohnen. Zu einer solch umfassenden Erörterung dieser wichtigen Frage fehlt indessen hier der Raum und mir die Zeit: ich beschränke mich deshalb für heute darauf, nur einige Anregungen ganz allgemeiner Art zu geben, wie sie sich dem aufmerksamen Beobachter unserer heutigen musikalischen Verhältnisse fast von selbst in die Feder drängen.

Die Frage, ob die Gastdirigenten eine Sitte oder Unsitte in dem öffentlichen Musikleben unsrer Zeit bedeuten, läßt sich jedenfalls von sehr verschiedenen Seiten beleuchten, auf sehr verschiedene Weise beantworten.

Ich schalte zunächst aus diesen meinen Betrachtungen ausdrücklich jene „Pultvirtuosen" aus, die in rücksichtsloser Gleichgültigkeit gegen das von ihnen zu interpretierende Kunstwerk lediglich sich selbst in den Vordergrund zu drängen und ihre häufig recht unbedeutende Persönlichkeit durch allerlei äußere Mätzchen und eitle Posen zu maskieren pflegen; denn solche „Pultvirtuosen" sind unter allen Umständen zweifellos ein schwerer Schaden für jedes künstlerisch ernsthaftes Musikleben. Ich ziehe dagegen nur den wahren und vornehmen Dirigenten in seiner Eigenschaft als „Gastdirigenten" in Orchester- und Chorkonzerten und beim Theater in den Bereich meiner heutigen Darlegungen.

Ein „Gastdirigent" wird zumeist eingeladen werden, die Leitung eines großen Musikfestes oder der jetzt so sehr in Mode gekommenen „Opernfestspiele" zu übernehmen, einer solchen Veranstaltung den Glanz seines berühmten Namens zu leihen und so eine Anziehungskraft, eine „Attraktion" für das große Publikum zu bilden. Dagegen wäre ja wohl im Prinzip eigentlich nichts einzuwenden, vorausgesetzt, daß es sich um einen in der Tat bedeutenden Künstler als Dirigenten, um eine völlig ausreichende,

gründliche musikalische Vorbereitung und um eine wirkliche festliche Veranlassung im besten Sinn des Wortes handelt. Es wird unter diesen Umständen gewiß mit Freuden zu begrüßen sein, wenn ein solch allgemein anerkannter Künstler als Gastdirigent die Kraft seiner Persönlichkeit zu gunsten eines großen wertvollen, aber nur selten aufgeführten Werkes oder eines ganz besonders hervorragenden, aber noch nicht genügend bekannten Komponisten einsetzt, oder wenn der Gastdirigent selbst vielleicht noch zugleich als Komponist ein eigenes neues Werk unter seiner Leitung zur ersten Aufführung bringt.

Weniger erfreulich gestaltet sich die Sache schon, wenn der Gastdirigent auf solchen künstlerischen Ehrgeiz verzichtend nur altbewährte „Schlager" auf sein Programm setzt, um sich damit einen billigen Erfolg bei der großen Menge zu sichern. Was haben Werke wie die große Leonoren-Ouvertüre, die Ouvertüren zu Tannhäuser oder gar etwa Freischütz, das Meistersinger-Vorspiel bei Musikfesten für einen anderen Zweck denn als „Paradepferd" von den betreffenden Dirigenten „vorgeritten" zu werden? Aber selbst wenn man dieses künstlerische Bedenken zurückstellen wollte, erhebt sich sofort die weitere Frage mehr technischer Art: findet bei solchen Musikfesten stets auch die nötige Anzahl Proben statt, um dem Gastdirigenten die Möglichkeit zu geben, seine Auffassung und seine Wünsche den Ausführenden eingehend genug übermitteln, den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit den aufzuführenden Werken aufdrücken zu können? Diese Frage dürfte wohl in den meisten Fällen zu verneinen sein! Wie oft müssen eine, höchstens zwei Proben dem Gastdirigenten für ein „Musikfest" genügen! Wie soll da die unbedingt notwendige eingehende Verständigung zwischen Orchester und Dirigenten erreicht werden können! Ist der die Vorbereitungen leitende einheimische Kapellmeister mit der Auffassung und den besonderen Wünschen des betreffenden Gastdirigenten sehr wohl vertraut, ist das Orchester gut, intelligent, folgsam und leicht lenkbar, dann mags vielleicht noch gehen. Ist aber das Orchester ein weniger gewandter, schwerfälliger und — wie dies sehr häufig geschieht — aus verschiedenen ungleichwertigen Teilen zusammengesetzter Körper, so werden bedeutend mehr Proben unbedingt nötig sein. Immerhin hats der Gastdirigent auch hier stets wenigstens noch mit Berufsmusikern zu tun, die er vielleicht bei der Aufführung durch die suggestive Macht seiner Persönlichkeit beleben, erheben und mit sich fortreißen kann.

Ganz besonders schwierig aber wird die Lage des Gastdirigenten einem doch zumeist nur aus Dilettanten bestehenden Chor gegenüber. Hier sind eben die engen, nur durch jahrelanges Zusammen-Musizieren gewonnenen Beziehungen, nicht zu unterschätzen auch die persönlichen Beziehungen zwischen einem Dirigenten und seinem Chor, von ausschlaggebender Bedeutung: Die Gewohnheit spielt hier eine große Rolle. Meines Erachtens wird ein Chor selbst bei einer sehr reichlichen Anzahl von Proben unter einem Gastdirigenten selten so gut und sicher singen wie unter seinem eigentlichen Dirigenten, auch dann selbst, wenn dieser als Künstler hinter dem betreffenden Gastdirigenten zurückstehen sollte.

In manchen Fällen mag es vielleicht hier und dort möglich sein, auf Grund vieler und eingehender Proben gewisse künstlerische und persönliche Beziehungen wenigstens einigermaßen zwischen einem besonders guten Chor und einem besonders erfahrenen, geschickten Gastdirigenten zu knüpfen, ganz ausgeschlossen scheint mir dies aber beim Gastdirigenten am Theater. In unserem heutigen Theater-Großbetriebe ist ja das Wort „Probe" überhaupt ein recht seltener Begriff geworden. Bei „Opernfestspielen" werden ja zumeist nur die „erfolgreichsten Kassenstücke der Saison" aufgeführt, die „gehen" oder „sitzen", wie man zu sagen pflegt. Daß gleichwohl solche Zugstücke, zumal wenn sie mit fremden Solisten und womöglich noch mit einem Gastdirigenten neu aufgeputzt als „Festspiele" gelten wollen, unter allen Umständen mindestens einer Verständigungsprobe bedürfen, leuchtet einem Theaterdirektor nur selten ein, wie ja auch zum Beispiel die Wagnerschen Werke gerade an unsern größten Bühnen trotz wechselnder Besetzung der Hauptrollen und wechselnder musikalischer Leitung selbst bei sogenannten Festspielen nur selten einer Orchesterprobe für würdig gehalten werden. Kommt nun ein routinierter Theaterkapellmeister als Gastdirigent an das Pult, so wird es ihm bei musikalisch sicheren Solisten, einem gut geschulten Chor und Orchester wohl gelingen über alle Klippen und Fährnisse glücklich hinwegzuschwimmen, besonders dann, wenn er darauf verzichtet, der Aufführung eine persönliche, seine eigene Note zu geben und im übrigen so dirigiert, wie die Solisten und der Chor zu singen, das Orchester zu spielen gewohnt sind. Wehe aber dem Konzertdirigenten, der als Gastdirigent ans Theater kommt und unbekannt mit der ganz andersartigen, nur durch jahrelange, praktische Tätigkeit zu gewinnenden Technik des Operndirigierens, unbekannt mit den Schwächen und Vorzügen des ihm unterstellten, überaus komplizierten Apparates glaubt als Alleinherrscher wie im Konzertsaal so auch hier beim Theater seine Auffassung, seine Vortragsschattierungen und dergleichen ohne weiteres den Ausführenden übermitteln zu können. Auch mit den besten Kräften wird in solchen Fällen die Gefahr des „Umschmeißens" nicht ganz zu bannen sein, und in der Tat haben ja schon weltberühmte Konzertdirigenten als Theaterkapellmeister recht „eigenartige" Erfahrungen in dieser Hinsicht machen müssen.

Ein Bedenken moralischer Art gegen die Gastdirigenten kann hier zum Schluß nur kurz noch erwähnt werden: Wenn der Gastdirigent als Künstler hinter dem einheimischen Kapellmeister zurücksteht, warum braucht man ihn dann? Wenn er diesen aber bei weitem übertrifft, muß dann nicht bis zu einem gewissen Grade unbedingt das Ansehen, die Bedeutung und der Einfluß des einheimischen Dirigenten empfindlichen Schaden leiden?

Fasse ich diese flüchtigen Bemerkungen kurz zusammen, so ergibt sich: Unter gewissen vorhin erwähnten, besonders glücklichen Bedingungen kann der „Gastdirigent" als Leiter von Orchesterkonzerten mit Freude begrüßt werden, als Leiter von Chorkonzerten ist er nur mit den größten Einschränkungen gutzuheißen, als Leiter von Theatervorstellungen aber in den allermeisten Fällen abzulehnen.

Ob diese meine Anregungen mehr oder weniger Zustimmung finden werden, ist für mich nur von nebensächlicher Bedeutung; wenn sie zur weiteren Erörterung dieser für unser öffentliches Musikleben wichtigen Frage anregen könnten, so haben sie zunächst ihren Zweck schon erfüllt.

Die nächste Nummer erscheint am 4. Juli; Inserate müssen bis spätestens Montag den 1. Juli eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 27 — Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes — Verlag von Gebrüder Reinecke, Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16 — Donnerstag, den 4. Juli 1912

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.
— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Carl Reinecke als Klavierspieler

Von **Karl Klanert**

Carl Reinecke hat eine Reihe von Kompositionen geschrieben, die neben Meisterwerken der klassischen und romantischen Periode sehr wohl bestehen können: die Konzerte in Cdur und Fismoll für Klavier, die den Manen Brahms gewidmete Violoncell-Sonate, die tiefschürfende Sinfonie in Gmoll usw. Soweit denn überhaupt etwas bleibend genannt werden darf, so werden wir uns gern an den Reinecke erinnern, der ganz sein Eigenes gab: Kraft, Entschlossenheit, Grazie, Humor.



Wie selten schreiben unsere modernen Komponisten Werke, die man anmutig oder humorvoll nennen könnte. Vielfach ist es ein vergebliches Bemühen, pathetisch zu reden, oft ein Ringen nach dem Heroischen, Tragischen oder Düsteren. Man hat gar oft den Eindruck des stark Reflektierten; denn es fehlten dem Komponisten die Gedanken, Selbsterkenntnis und Beherrschung. Viele kultivieren die grossen Formen; aber sie täten besser, ihrem Gedankenkreise entsprechend sich mit der Meisterschaft im Kleinen zu begnügen. Ganz besonders unangenehm fällt die überladene Begleitung zu modernen Konzerten auf; es sind oft eher Konzerte „gegen" als „für" das Klavier. Es scheint, dass die Mozartsche Feinkunst abhanden kommen will; denn dem modernen Empfinden erscheint das Naive und Gesunde nicht mehr zu behagen. Wozu das Aufwenden von so grossen Mitteln? Das Zeichen des Genies war doch immer: Neues mit einfachen Mitteln hervorbringen. Noch lange wird es dauern, dass uns Beethoven mit seinem kleinen Orchester vermöge seiner Gedanken und herrlichen Formen mehr zu sagen hat als viele moderne Komponisten, die oft genug Veranlassung haben, hinter einem Riesenorchester ihre Gedankenarmut zu verbergen. „Viel Lärm um nichts!" Gerade für unsere Zeit täte es not, neben den oft gehörten Meisterwerken der klassischen und romantischen Schule auch diejenigen von Draeseke, Volkmann, Reinecke, Klughardt, Woyrsch, Götz, Dietrich, Herzogenberg usw. mehr zu Gehör zu bringen.

Eine ganz auffallende Erscheinung unserer Tage ist ferner das **Zurückgehen der Hausmusik**. Vielfach lässt man, statt selbst tätig zu sein, durch Apparate verschiedenster Art ein Programm herunterspielen, ganz und gar den Wert der eigenen Reproduktion verkennend. Einen Teil der Schuld an diesem Übel trifft auch die modernen Komponisten, welche oft ganz unnötig schwer schreiben, vielfach in unbequemen Tonarten.

Schon in den 70er Jahren fiel Carl Reinecke auf, als er mitteilte, ein Klavierkonzert in Cdur geschrieben zu haben. Er war einer von denen, die es verstanden haben, sich dem Charakter der Instrumente anzupassen. Oftmals klingt seine Musik an Schuman an, oft auch redet sie eine eigene Sprache, die einen nordischen Akzent hat.

Aber auch von der Seite des ausübenden Musikers lässt sich Reinecke in sehr bemerkenswerterweise betrachten. Man möge sich erinnern, wie unser Meister selbst die Gebilde seines schöpferischen Geistes und jene seiner Gewährsmänner verkörpert hat. Wir denken an den Pianisten Reinecke, der der bedeutendste Mozartinterpret seiner Zeit und einer der feinsinnigsten Klavierspieler überhaupt war. Der Ruhm der reproduzierenden Künstler ist meist dahin mit dem letzten Tone, den sie verklingen liessen. Nur auf dem Wege der Erinnerung oder mit Hilfe der Phantasie kann das Bild ihres Wirkens wieder aufgebaut werden.

Noch lebt der Klavierspieler Reinecke in unserem

Gedächtnis. Es sind noch viele da, welche von dem Zauber seines Spieles, ganz besonders wenn er Mozart vortrug, wundersam ergriffen wurden. Es soll aber in diesen Zeilen festgelegt werden, worin die Eigenart seines Spieles beruhte. Zunächst interessiert uns die Frage, aus welcher Schule er hervorging. Die Zeit seiner Lehre erhält eine besondere Wichtigkeit, und die Persönlichkeit des Künstlers gibt uns Anhaltepunkte, sowie seine grosse, schlanke Gestalt, die langfingerige Hand von grosser Spannweite, der feine Humor, das ruhige, bestimmte Wesen, das allzeit Gütige und Versöhnliche seines Charakters. Ohne Frage hat das allgemeine Naturell Reineckes auch in seinem Spiele Ausdruck gefunden. Auch aus seinen Programmen können wir wichtige Schlüsse ziehen. Gerne spielte er Erard und Blüthner. (In den letzten 15 Jahren seines Lebens standen in seinem Musikzimmer zwei Blüthnerflügel, im Arbeitszimmer ein Irmler-Flügel.) Reineckes Spiel war nicht das eines gewaltigen Tastenhelden, auch nicht eine klangdünne Reproduktion nach Chopins Manier, sondern ein durchaus gesundes, kraftvolles Spiel, gepaart mit Temperament, Anmut und Humor. Seine Technik versagte nie bis ins hohe Alter hinein; sie war diktiert von einem entschlossenen, feinfühligen, abgeklärten Geiste und wurde von einer langfingerigen, graziösen Hand ausgeübt.

Sein einziger Lehrer war sein Vater (Joh. Peter Reinecke), der den Knaben vom 5. Jahre an nach Studienwerken von W. A. Müller, A. E. Müller, Müller-Löhlein, J. N. Hummel unterrichtete. Grundlegend wurden auch Kompositionen von Pleyl, Kuhlau, Dussek, Haydn, Mozart und Beethoven. Dass nebenher musikalisches Gefühl und Auffassungsvermögen geweckt wurden, ist selbstverständlich, wie auch tägliche Übungen im prima-vista- und Partiturspiel vorgenommen wurden. Sehr wichtig für die Entwicklung des Gehörs war das Violinspiel, welches nach Rode und Baillot getrieben wurde.

Als besonders wichtig muss hervorgehoben werden, dass die wissenschaftliche Bildung mit der künstlerischen Hand in Hand ging. Der Privatunterricht erstreckte sich auf alle realen Fächer sowie Deutsch, Latein, Französisch und Englisch. Die harmonische Bildung war die nötige Grundlage für den Künstler Reinecke, der allmählich mit grösseren Aufgaben an die Öffentlichkeit trat, so mit Beethovens Cmoll-Konzert, Webers Konzertstück, Mendelssohns Gmoll-Konzert, desselben Serenade und Allegro giocoso, den Variationen „La ci darem la mano“ von Chopin sowie seinem eigenen Konzertstück in Gmoll. Vorzügliche Spieler wie Clara Wieck, Fr. Liszt, Dreyschock, Lafont, Gebrüder Eichhorn und Ole Bull wirkten anregend auf ihn. 1847 wurde Reinecke Hofpianist des Königs Christian VIII. von Dänemark. Der König veranlasste ihn 1848 zur Rückkehr nach Altona, wobei er zum Besten der verwundeten Krieger konzertierte. Bald spielte er auch im Gewandhause zu Leipzig (das eigene Konzertstück op. 33, den Aufschwung von Schumann, ein Notturno von Chopin und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn). In diese Zeit fällt auch der Besuch bei Fr. Liszt in Weimar. 1849 konzertierten beide in Bremen, (Liszt spielte seine Don Juan-Fantasie und mit Reinecke die Var. über den Marsch aus Preciosa von Moscheles und Mendelssohn); später wurde Reinecke von Jenny Lind und Clara Schumann zur Mitwirkung in Bremer Konzerten gebeten.

1851 treffen wir Reinecke in Paris, im Saale Henry Herz ein Konzert gebend, das ihm sehr anerkennende Worte Liszts im Journal „La Musique“ eintrug. Es heisst dort: „M. Reinecke est un pianiste des plus distingués, qui s'est fait entendre cet hiver, à plusieurs concerts du „Gewandhaus“, à Leipzig, où le public, accoutumé aux plus excellentes exécutions, l'à justement acceueilli avec l'estime et la sympathie qui lui sont dues. D'un caractère dont la douceur semble être la seule expansion, il apporte dans son art le sentiment intelligent et profond plutôt qu'agissant de Schiller. Il prend les idées à leurs racines, mais il en connaît et les fleurs et les fruits. En combien l'impression passionée tendrait-elle à se les approprier, est un secret que, comme Schiller, il paraît vouloir se garder à lui-même. Nous connaissons de lui des trios, des quatuors qui, riches de forme et élevés de sentiment ont pour cachet principal une allure noble et contenue.“

Auf Liszts Wunsch gab R. seinen Töchtern Blandine und Cosima Klavierunterricht, und Hector Berlioz lud ihn zum Solospiel in einem der von ihm geleiteten Konzerte ein. Die folgenden Jahre weilte Reinecke wieder in Bremen, dann in Cöln, (Lehrer a. d. Rhein. Musikschule) bis die Berufung nach Barmen erfolgte. 1854 berief ihn die Universität Breslau zu ihrem Musikdirektor, bis er kurz darauf die durch Jul. Rietz Fortgang nach Dresden frei gewordene Stellung als Gewandhauskapellmeister in Leipzig übernahm.

Es war im Jahre 1860, wo er auch als Lehrer für Komposition und Klavierspiel am Kgl. Konservatorium Betätigung fand. Alljährlich hatte er einmal als Solist im Gewandhause hervorzutreten. So musste er trotz gesteigerter Inanspruchnahme seiner Kräfte Zeit gewinnen, sein Klavierspiel zu pflegen, um sich auch als Kammermusikspieler zu bewähren. Vielfach unternahm er auch Konzertreisen nach England, der Schweiz, Dänemark, Holland, Russland, ganz zu schweigen von der Mitwirkung bei Musikfesten und anderen Konzerten.

Reineckes Repertoir bestand in den Konzerten in C, c, G und Es von Beethoven, d, D, c, A, B von Mozart, Mendelssohn, d und g, sowie Cappriccio brillant und Serenade, d von J. S. Bach, Weber, Konzertstück und Konzert in Es, Schumann, Konzert in a und Konzertstück in G. Ganz besonders glücklich war R. in der Interpretation eigener Werke, namentlich in seinen schönen Konzerten. Einen einzig dastehenden Eindruck verstand R. mit Werken von Mozart hervorzubringen.

Wir kommen nun zur Charakteristik seines Spieles. Es ist selbstverständlich, dass der in allen Künsten der Kompositionstechnik bewanderte Musiker seinen Aufgaben in musikalischer Beziehung nichts schuldig blieb, ja er fesselte dermassen in seinem Vortrage, dass man durchaus gebannt wurde. „Was wären wir Künstler ohne Sinnlichkeit!“ sagte er einmal zu mir. Neben äusserster Präzision im Rhythmischen konnte man an seinem Spiele eine sorgfältig abgewogene Dynamik wahrnehmen. Garnicht vertragen konnte er hartes Fortespiel. Oft finden wir da in seinen Werken ein ma dolce verzeichnet. Gerne erinnert sich der Schreiber dieser Zeilen der Konzerte, in denen R. Mozart spielte, so im Jahre 1893 in Halberstadt (Mozart Bdur), 1907 bei der Mozartfeier im Gewandhaus (Doppelkonzert in Es von Mozart).

Es seien jetzt diejenigen Werke angeführt, die der Herausgeber dieser Zeilen bei R. studierte: Konzerte von Hummel in a, von Moscheles in g, von Mozart in D, c, B, von Beethoven in C, G, c, Esdur, Schumann a, Brahms d

und seine eigenen in C, h und Fismoll. Auch in den bewegtesten Allegrosätzen brachte R. die Vorzüge seines Spieles: Ruhe, Klarheit, Frische und Grazie zur Geltung. Gegen einen falschen Ton war er im Grunde nicht so empfindlich als gegen Verstösse gegen Rhythmik, Dynamik und Auffassung (Phrasierung). Er liebte es, neben dem Schüler sitzend zu dirigieren, diejenigen Melodien, welche den Orchesterinstrumenten anvertraut waren, in der höheren Oktave auf dem Flügel anzudeuten. Stark fesselte Reinecke mit dem Vortrage des Beethovenschen Cmoll-Konzertes in Moskau. Die Kritik über dieses Konzert lobt namentlich den schönen gesunden Klavierton, das unvergleichlich zarte Piano (fast konsequent ohne Zuhilfenahme des II. Pedales und) statt oftmals zu hörender geschmackloser Raffiniertheit erhabene Einfachheit und Unterordnung der Technik unter den Gedanken. Überhaupt kam es ihm darauf an, dass die Technik nicht als Selbstzweck diene. Seiner Meinung nach musste man wohl imstande sein, alle Werke von den Alten bis auf die Modernen technisch zu bewältigen, im übrigen aber beim öffentlichen Vortrage nur zu solchen Stücken sich entschliessen, deren Inhalt bedeutend ist.

Man wird durch diesen idealen Standpunkt an Joseph Joachim erinnert, der bis in sein hohes Alter hinein das grosse Publikum noch immer zu interessieren wusste, obwohl seine Technik nachgelassen hatte, oder an die kürzlich verstorbene herrliche Geigerin Neruda. Gerade durch die musikalische Art zu interpretieren, sind beide Meister noch heute Norm. Es waren Ereignisse im Kunstleben, wenn man Joachim Beethoven und Reinecke Mozart spielen hören konnte. Höchst charakteristisch für beide Meister war die Behandlung der Kadenzen, die wie tatsächliche Improvisationen erklangen und deren sie selbst meisterhaft mehrere schufen. Oftmals hört man die Virtuosen unserer Tage in den Kadenzen ihr Bestes geben, da sie oft gern solche wählen, die möglichst brillant und effektvoll sind. Dass die gerade bei Beethoven oft vorkommende Bezeichnung „ma simplice" befolgt wird, wird immer seltener. Die eingehende Bezeichnung der Reineckeschen Kadenzen lässt ungefähr erkennen, wie sie gespielt werden sollten, so ganz als momentane Eingebung, bald ruhiger, bald leidenschaftlicher. Ein besonderer Genuss war es, die wundervoll klare Ausführung der Vorschläge, Triller, Arpeggien usw. durch Reinecke anzuhören. So erklangen das berühmte Rondo alla Turca aus Mozarts Adur-Sonate oder das elegische Fismoll-Andante aus dessen Adur-Konzert unnachahmlich. Die betreffende Verzierung war stets der Phrase angepasst bzw. dem Ausdrucke. Sein instinktives Gewichtsspiel gestattete ihm derartiges. Und nun zu den cantabilen Stellen! Wenn jemand auf dem Klavier zu singen verstand, so war es Reinecke, was auch auf seinen meisterhaften Pedalgebrauch, das von ihm streng geforderte Legato sowie den äusserst feinfühligen Anschlag zurückzuführen war (singendes Druckspiel). Seine Deklamation war ganz die Behandlung einer Melodie durch die Singstimme. Sehr empfindlich war er gegen Verstösse dieser Art. Während er an Clara Schumanns Spiel oft derartiges tadelte, lobte er an Liszts Vortrag das sinngemässe, feinfühlige Parlando.

R. bevorzugte den Tiefsitz am Flügel, wie er auch für eine tiefe Einstellung des Gelenkes sowie natürliche Krümmung der Fingerwurzeln war. Ausserordentlich kraftvoll war sein Anschlag im f und ff, doch nie artete er ins Harte aus. Wie er als Mensch schlicht und einfach war, so konnte er sich auch in seiner Kunst nicht anders als simplice geben.

Menschliches und Künstlerisches hielten sich im Wesen Reineckes die Wage. Vielfach findet man die Meinung verbreitet, dass man einem Künstler moralische und andere Schwächen verzeihen müsse. Weit gefehlt! Wie kann derjenige der kindlichen Naivetät eines Mozart gerecht werden, in dessen Herz kein Kindessinn Platz hat! Nur dem edlen Menschen wird es gelingen durch seine vollendete Kunst den ethischen Gehalt der Meisterwerke voll zu erschöpfen. Reinecke war ein solcher Charakter; in seinem Herzen schlug ein warmes begeistertes Herz für die natürliche Schönheit der echten Kunst. Mit feinem Takte hatte der amtierende Geistliche bei der Trauerfeier für Carl Reinecke das Schriftwort gewählt: „Selig sind, die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen", wohl wissend, dass der Verstorbene nicht nur ein grosser Künstler sondern auch ein edler Mensch war. Der erfahrene Dirigent R., der so oft die gefeitersten Virtuosen und Sänger mit dem Orchester und am Klavier begleitete hatte, konnte dem Schüler natürlich in jeder Beziehung die besten Ratschläge geben. Gegen das Auswendigspielen war er ganz und gar. Sind doch alle Künstler, so meinte er, nur Menschen, die das Gedächtnis einmal im Stiche lassen kann und in welche Verlegenheit geraten Dirigent und Orchester dadurch! Zur Benutzung beim öffentlichen Spiel hatte sich Reinecke die Klavierstimme zum Krönungskonzerte von Mozart so eng auf viellinigem Papier aufgeschreiben, dass er nur bei Tuttisätzen oder längerer Pause umzuwenden hatte; eines Umblätterers bedurfte er also nicht. Wie sehr der Meister auf gute Fingersätze hielt, ist seinen Schülern am meisten bekannt. Überhaupt ruhten seine Blicke grösstenteils auf den Händen des Spielers. Selbst bei den schnellsten Passagen entging seinem Auge kaum ein falscher Fingersatz. Seine allezeit gut gestimmte Seele ermüdete kaum beim Anhören selbst dilletantischen Klavierspiels. Sein sonnig-heiteres Wesen liess ihn über vieles Unangenehme hinwegkommen. Wirklich traurig fand ich den Meister nur einmal in langen Jahren, bei der Erkrankung einer geliebten Tochter.

Bis ins hohe Alter hinein fand R. Zeit und Lust, mit seinem Rat Jung und Alt beizustehen, ja an wirklichen Meisterwerken konnte er sich trotz oftmaligen Anhörens immer wieder erfreuen. Nie kehrte der Verfasser dieser Zeilen aus einer Klavierstunde bei dem Meister zurück, die ihn innerlich nicht freier und glücklicher gemacht hätte. Als Mensch konnte der Schüler mindestens ebensoviel profitieren wie in künstlerischer Beziehung. In welches Schwanken würde nicht auch der Jünger geraten, wenn er die moralische Seite seines Meisters nicht ebenso schätzen kann wie die künstlerische. Allem Feministischen in der Kunst war er abhold. War sein Klavierton schon weich und von grösster Modulation, so verstand er durch seinen musikalischen Instinkt stets den richtigen Ausdruck und damit den erforderlichen Anschlag zu finden. Vom Pianotone verlangte er mit Nachdruck Tragfähigkeit und für die Grundtöne höchste Deutlichkeit. Besonders wohltuend war die schonende, aufmunternde Art, dem Schüler einen Tadel zu sagen.

Bei der Beurteilung Carl Reineckes als Pianist darf seine unvergleichliche Art, am Klavier den Gesang zu begleiten, nicht übergangen werden. Vermöge seines poesievollen Spieles war er einer der Wenigen, die es

verstanden, das Begleiten zu einer Kunst zu erheben. Nicht nur, dass er sich dem Volumen der einzelnen Stimmen anpasste und unterordnete, sondern dass er vor allem an selbständigen Episoden, Nachspielen, Einleitungen usw. den ganzen Zauber seiner musikalischen Persönlichkeit schlicht und herzlich ausbreitete und an leidenschaftlichen Stellen feurig hervortrat. Ganz unvergesslich wird es mir sein, als ich den Meister an einem jour fix die Klavierpartie seines „Dornröschen" spielen hören durfte und ein andermal die Kreutzersonate im Verein mit Alfred Krasselt.

Gross war die Zahl seiner Schüler. Viele bedeutende Spieler haben seine Belehrungen und Anregungen empfangen, so Perabo, Joseffy, Fiedler, Rehberg, Winding, Mary Wurm, Dora Schirmacher, Anna Mehlig, Quast, Becker, Maas, v. Bose usw.

Das Kind Reinecke, unter Anleitung seines Vaters gebildet, mag ein gesundes, echt musikalisches Spiel von jugendlicher Auffassung gehabt haben. Bedeutenden Einfluss gewannen auf ihn die Romantiker und auch Liszt. Durch erstere wurde R.s Klavierspiel auf die Bachsche Schule hingeleitet. Da er niemals oder nur auf kürzeste Zeit Schüler eines hervorragenden Pianisten gewesen ist, so entwickelte sich seine besondere Eigenart mehr auf Grnud seiner musikalischen Natur. Zu dieser Eigenart verhalf ihm auch sein Naturell, da sein Spiel einerseits schwungvoll und leidenschaftlich, andererseits graziös und anmutig war. Da R. zu allen Zeiten die Herausarbeitung des musikalischen Gehaltes der Tonwerke Hauptsache blieb, so darf man ihn den Virtuosen nicht zurechnen. Bis in sein hohes Alter hinein hatte sich R. eine zuverlässige Technik erhalten. Die Glanzperiode seines Spieles war zu einer Zeit, da Liszt, Rubinstein, Bülow, Taussig, Clara Schumann und Dreyschock die musikalische Welt entzückten. Als eine aussergewöhnliche Erscheinung muss er darum angesehen werden, weil er sich ganz dem Virtuosentume fern hielt und sich ganz in den Dienst des echt Musikalischen stellte. Gerade unserer Zeit, reich an grossen Technikern auf allen Instrumenten, dürfte er mit seinem Freunde Joachim als Ideal gelten.



Über Rousseaus Beziehungen zur Musik

schreibt cand. phil. Wilhelm Findeisen in der „Pauliner-Zeitung":

Der 28. Juni 1912 war der 200. Geburtstag Jean Jacques Rousseaus, eines der hervorragendsten Geister Frankreichs. Jeder Gebildete ist von seinem Lebensgang, seinem Wirken und seiner Bedeutung unterrichtet. Hier möchte ich aber unternehmen, die Leistungen dieses vielseitigen Mannes auf dem Gebiete der Musik zu würdigen, von welcher Seite der „geistige Vater der französischen Revolution" nur Wenigen bekannt sein dürfte. Anfangs glaubte er, auf diesem Bereiche der Kunst sich einen dauernden Namen und Einfluß erwerben zu können. Daß bei ihm, bei dem das Gefühl und das Empfinden über alles galt, schon von Jugend auf eine ausgesprochene Neigung zur Musik vorherrschte, verwundert nicht. In seinen „Bekenntnissen" berichtet er, daß er als achtjähriger Knabe es liebte, seine Tante singen zu hören, und er ist überzeugt, daß er ihr den Geschmack oder vielmehr die Leidenschaft für die Musik verdankt, die sich in seinem späteren Leben so stark entwickeln sollte. Frau von Warens, bei der der junge Rousseau ein zweites Heim fand, ließ ihm außer einer trefflichen Erziehung auch Musikunterricht erteilen. Freilich der Erfolg war recht gering, und erst als er von seinem Aufenthalte in Italien zurückkehrte, zeigte er starkes Interesse für Musik. Über drei Dezennien hindurch hat er sich ihr gewidmet. Mit beispielslosem Eifer betrieb er dies Studium. Er äußerte sich darüber folgendermaßen: „Die Opern Rameaus begannen von sich hören zu machen. Durch Zufall hörte ich von seinem Traktat über die Harmonie sprechen und ich hatte nicht eher Ruhe, bis ich dieses Buch erworben hatte. Infolge eines andern Zufalls wurde ich krank; während dieser Zeit verschlang ich nun mit größter Gier dieses Buch. Die Kantate von Bernier, mit der ich mich befaßte, ging mir gar nicht aus dem Kopf." Nach zweijährigem Studium gab er schon selbst Musikunterricht, hauptsächlich wohl in Gesang und Klavier. Er zählte zu Schülerinnen Frauen, die zu den besten Kreisen des Landes gehörten. Freilich, der Erfolg seines Unterrichts wird nicht sehr bedeutend gewesen sein. Mit dem savoyischen Edelmann M. de Conzié sprach er während der Stunde über Literatur und las mit ihm den Briefwechsel Voltaires mit Friedrich dem Großen. Für seine Weiterentwicklung auf dem Gebiete der Musik war von Einfluß auf Rousseau der Organist und Abbé Palais. Kompositionsstunden erteilte ihm der Abbé Blanchard in Besançon. Nebenbei beschäftigte er sich mit der Geschichte der Musik. Als 22jähriger junger Mann wagte er es, ein Konzert zu geben. Daß er bei seinem Erstlingsversuche Fiasko machte, ist nicht zu verwundern. „Ich war so eingenommen von diesem Konzert, daß ich mich tagsüber und auch während der Nacht mit nichts Anderem befaßte, und noch mehr beschäftigte mich die Frage, wie die Noten, woher die Mitwirkenden und die Instrumente erhalten. „Mama" sang, außerdem ein gewisser Caton, der Tanzlehrer Roche und sein Sohn spielten Geige, der Piemontese Canavas spielte Cello und der Abbé Palais begleitete auf dem Klavier; ich hatte die Ehre, die Musik zu leiten, nicht vergessen hatte ich dabei den Taktstock. Man kann nun beurteilen, wie das alles schön ausfiel."

Nach einem fehlgeschlagenen Versuche, sich als ausübender Pädagog bei den Söhnen des Herrn von Mably seinen Lebensunterhalt zu verdienen, warf er sich wieder eifrig der Musik in die Arme. Im Herbst des Jahres 1741 nun machte er sich mit einer von ihm erfundenen Notenschrift, deren Einführung eine Umwälzung in der Musik im Gefolge haben sollte, und nur mit wenig Barmitteln in der Tasche auf den Weg nach Paris. Er unterbreitete sein neues System der Akademie der Wissenschaften und im August 1742 hatte er auch die Ehre, seinen Entwurf der Akademie vorzulesen. Das Resultat der anschließenden Konferenzen war aber, daß seine Erfindung nicht neu, nicht zweckmäßig und nützlich sei. Ich komme auf Rousseaus Notenschreibweise in kurzen Zügen später zu sprechen. Nach meiner Ansicht ist sie einfach und gar nicht so unübersichtlich, als man vielleicht annimmt. Bemerkenswert ist es, daß er ganz fundamentale Zeichen anwendet. Ob Rousseaus Schreibweise aber zweckmäßig ist und unsern modernen Ansprüchen genügen würde, bezweifle ich, andernfalls hätte man gewiß schon längst davon Gebrauch gemacht. Er hielt aber große Stücke auf seine Erfindung. Was die Ursache ist, daß man sich gleich anfangs passiv gegen sein System verhielt, ist nicht schwer zu sagen. Es saßen drei Examinatoren über die

Notenschrift zu Gericht, von denen keiner eine rechte Ahnung hatte, was Musik ist. Einen stichhaltigen Grund erhielt er nur von dem schon erwähnten Rameau. Um zu beweisen, daß seine Methode erfaßbar und leicht verständlich sei, gab Rousseau einer jungen Amerikanerin freien Unterricht und er berichtet, daß sie imstande gewesen sei, schon nach drei Monaten seine Schreibweise zu entziffern und vom Blatte besser zu singen als er selbst. „Der Erfolg war also frappant, wurde aber ignoriert; ein andrer hätte sicherlich Zeitungen damit gefüllt; etwas Talent nützliche Dinge zu erfinden hatte ich, aber keins, sie zur rechten Geltung zu bringen," so äußerte er sich über seinen Mißerfolg. Trotzdem arbeitete er an seiner Erfindung weiter, und wer tiefer in die Geheimnisse von Rousseaus Notensystem einzudringen wünscht, dem empfehle ich, seine „Dissertation über die moderne Musik" zu lesen, wo auch zahlreiche Proben seiner Schreibweise abgebildet sind. Ich beschränke mich hier darauf, nur in kurzen Umrissen einiges Wenige davon zu geben in anbetracht des mir zu Gebote stehenden Raumes.

Rousseau wundert sich am Eingange seiner Darstellung, daß man noch immer den komplizierten Apparat des uns bekannten Notensystems herumschleppt. „Die Menge von Linien, Schlüsseln, Transpositionen, Kreuzen, B-Vorzeichen, Auflösungszeichen, einfachem und zusammengesetztem Zeitmaß, ganzen, halben, viertel Noten usw., ganzen, halben, viertel Pausen usw. macht eine Menge komplizierter Zeichen notwendig, woraus folgende zwei Hauptnachteile entstehen: 1. eine solche Notenschrift macht nötig, sich bei der Erlernung mit einem dicken Buche zu beschäftigen, 2. überlastet sie stark das Gedächtnis. Die Schwierigkeit dieses alten Systems liegt mehr in der Beachtung der Regeln, nicht so sehr in ihrer Ausübung". Dafür führt Rousseau nun folgende Änderungen ein: Die fünf Notenlinien wirft er über Bord, eine andere Einteilung der Takte wendet er an. An Stelle der Noten führt er Zahlen ein, dergestalt, daß für die sieben Grundtöne die Zahlen 1 bis 7 treten; die obere, bzw. untere Oktave wird durch einen Punkt über, bzw. unter der Zahl gekennzeichnet. Das Kreuz wird durch einen von links nach rechts aufsteigenden kleinen Strich durch den Kopf der Zahl angedeutet, das B-Vorzeichen durch einen solchen von links nach rechts sich neigenden. Eine ganze Note wird durch ihre Zahl wiedergegeben und ist eingeschlossen von den Taktstrichen. Die vielen Taktmaße vereinfacht er auf zwei: er kennt nur ein solches mit 2 Zeiten (marschartig) ein solches mit 3 Zeiten (walzermäßig). Gekennzeichnet wird das Taktmaß durch eine vor der Notenreihe stehende, durch eine vertikale Doppellinie getrennte, größer zu schreibende 2 oder 3. Schließlich möchte ich noch erwähnen, daß Rousseau die Pausen darstellt durch Nullen und in bestimmter Anordnung zu setzende Punkte. Die Fermate ist ausgedrückt durch einen Halbkreis über der Zahl.

Zollte man seiner Notenschrift keinen Beifall, so fand er doch verdiente Anerkennung mit seiner Oper „Der Dorfwahrsager", die auch vor Ludwig XV. in Fontainebleau aufgeführt wurde (1752). Mit Eifer stürzte er sich auch in den musikalischen Streit jener Tage und bekämpfte mit Grimm, einem Freunde Diderots, den schlechten französischen Geschmack. Mit seinem „Briefe über die französische Musik" griff er in schärfster Weise die französische Musik an und empfahl, bei den Italienern in die Schule zu gehen. Sonderbar ist es, daß sich Rousseau in jener Zeit, wo er schon auf literarischem Gebiete Ruhm geerntet hatte, seinen Unterhalt nicht als Schriftsteller oder Komponist, sondern als Notenschreiber verdiente! Der berühmte Schriftsteller Rousseau verschaffte nun dem mittelmäßigen Notenschreiber zahlreiche Kunden, denn jeder wollte von dem genialen Sonderling Abschriften haben.

Für ein volles Verständnis für Rousseau und sein Werk ist es auch nötig, seine ausgedehnte Tätigkeit auf dem Gebiete der Musik zu verfolgen. Sie wird uns ihn leichter faßbar machen, und ein Werk, wie die Nouvelle Héloise in ihren bezaubernden lyrischen Ergüssen und ihrer das ganze Gefühl beherrschenden Sprache, muß seine Entstehung neben Anderen dem Reiche der Musik und der in ihm widerspiegelnden Gefühlsart mit verdanken.



Aus der Leipziger Musikpädagogischen Ausstellung

(Fortsetzung)

Vierhändige Klaviermusik

Als das Leichteste, was an vierhändiger Klaviermusik in der Ausstellung ausliegt, sind die beiden Hefte „Vierhändige melodische Klavierstücke" von Arnoldo Sartorio zu erwähnen (op. 239, jedes Heft M. 1.50, Gebrüder Reinecke). Es ist erstaunlich, was ihr Verfasser mit wenigen Mitteln geleistet hat — trotz der Beschränkung, die er sich selbst auferlegt hat, den Primoteil im Umfang von nur fünf Tönen zu belassen. (Hiervon weicht er nur insofern ab, als er mitunter, aber nur bei Beginn neuer Abschnitte, die ganze Hand um ein geringes fortrücken lässt; indes vermeidet er jegliches Untersetzen.) Die Stücke sind ebenso gefällig wie förderlich und zum Gebrauch neben jeder Klavierschule zu empfehlen. Ebenfalls noch auf der Unterstufe, wenn auch schon erheblich später, sind je zwei andere Hefte desselben Tonsetzers, „Aus Frühlingstagen" op. 235 und „Waldbilder" op. 236 (jedes Heft M. 1.50, ebenda) zu verwenden. Die ersten weisen im Primoteil noch lediglich Oktaven für die beiden Hände auf, die zweiten meiden diese Einfachheit mitunter. In diesen beiden Werken, wo dem Komponisten die Hände nicht mehr so wie bei dem hier zuerst angezeigten gebunden sind, gießt er ein Füllhorn eindringlicher und doch nicht geradezu gewöhnlicher Melodien aus. Ein geschickter Lehrer wird den fehlenden Fingersatz leicht nachtragen können.

Den am Anfang genannten Heften von Sartorio sind die „Wanderbilder" op. 18 von Alfred Rose (M. 1.50, Bisping) an die Seite zu stellen, da die Primopartie ebenfalls auf den Umfang von fünf Tönen angewiesen ist. Nur sind sie — wenigstens durchschnittlich — etwas schwieriger als die Tonstücke von Sartorio gesetzt. Als stufenweise wohlgeordnete, mit Fingersatz und guter Phrasierung bezeichnete Stücke verdienen auch die „Wanderbilder" Roses viel Beachtung.

Zu einer unteren Mittelstufe führt uns Léon d'Ourville mit dem mir vorliegenden 1. Heft seiner „Soirées musicales" (Schott) hinüber, das, von dem teilweise ersichtlichen Geläufigkeitszweck abgesehen, vornehmlich dem rhythmischen Gefühl gute Dienste leisten wird. Dem Inhalt und der Schwierigkeit nach auf ungefähr derselben Stufe steht das Heftchen „Zu Zweien am Klavier" (M. 2.—, Bisping), das Ludvig Schytte zum Verfasser hat, eigenartig deshalb, weil es ausdrücklich für zwei Spieler auf gleicher Stufe geschrieben ist, so dass der Schüler auch den Secondoteil übernehmen kann. Das Heft enthält sehr frische, anregende Stücke.

Als schon schwieriger, aber noch auf einer gemäßigten Mittelstufe stehend, geben sich die dreizehn „Suites modernes" von W. Goldner (No. I, op. 38; No. II, op. 39; No. III, op. 40; No. IV, op. 41; No. V, op. 42; No. VI, op. 49; No. VII (Lebensbilder) op. 55; No. VIII (Waldszenen) op. 58; No. IX (pittoresque) op. 59; No. X (romantique) op. 61; No. XI (mélodique) op. 63; No. XII (hebraique) op. 64; No. XIII (Hochzeitsmusik) op. 65; jede Nummer M. 3.— [außer der ersten, die M. 2.— kostet], Fr. Schuberth jr.). In der Form fein abgerundet, musikalisch und im Klaviersatz vortrefflich, sind sie nicht bloß für den Unterricht, sondern auch als vornehme Haus- und Unterhaltungsmusik sehr zu empfehlen. Hat der Komponist, der ganz aus der romantischen Schule hervorgegangen ist, auch nicht sehr

viel Eigenes zu vergeben, so freut man sich doch, noch so zarter, keuscher Klangpoesie lauschen zu können.

Willige und verständige Spieler verlangt ein Heftchen von Heinrich G. Noren, betitelt „Tonbilder für die reifere Jugend" (op. 40, M. 2.—; Bisping). Im ganzen nimmt ihr Tonsetzer zwar Rücksicht auf die Auffassungsfähigkeit der Jugend, doch läßt er den modernen Komponisten deutlich genug hindurchschimmern. Ich möchte die Stücke besonders erwachsenen Klavierspiellernenden in die Hand gedrückt sehen.

Den Abschluß der Besprechungen vierhändiger Klaviermusik möge die kurze Erwähnung von Carl Reineckes „Musik zu Andersens Märchen vom Schweinehirten" bilden (op. 286, drei Hefte zu je M. 2.—; Breitkopf & Härtel). Es bedarf kaum des Hinweises darauf, daß kein anderer eine Märchenmusik echter und überzeugender zu schreiben vermochte als der Kinderliederkomponist. Wahrscheinlich ist die liebenswürdige Musik auch mit für den Unterricht berechnet; wenigstens hält sie sich durchweg auf einer ziemlich gleichmäßigen mittleren Schwierigkeitsstufe, und zwar sind zu ihrem Vortrag zwei gleiche Spieler vonnöten. Als Suite wiedergegeben, wird sie sich den Dank solcher Hörer einbringen, die die Wahrhaftigkeit auch in der Musik lieben.

Zweihändige Klavierunterrichtsmusik
Neuausgaben

Ganz besonders anregend ist die Einsicht in die von Theodor Wiehmayer besorgte „Neue instruktive Ausgabe" von klassischen und romantischen Klavierwerken (Einheitspreis für den Band, M. 1.50; Heinrichshofen, Magdeburg). Verdeutlichung und Vereinfachung der Bezeichnungsweise, das ist es in kurzen Worten, was der Herausgeber in anerkennenswerter Weise anstrebt. Als eine solche Verdeutlichung ist es vor allem anzusehen, daß er den Bogen als Legatobogen überhaupt wegläßt und nur noch als Halte- oder Artikulationsbogen gelten läßt. An Stelle des Phrasierungsbogens tritt der Strich für eine schärfere, der Halbstrich für eine schwächere Trennung der Phrasen. Ein wenig verzwickter aber auch deutlicher als bisher ist die Pedalbezeichnung geworden. Eins hat mich indes sehr befremdet. Es steht in den folgenden Sätzen des Vorworts: „Daß die bisher unternommenen Versuche, eine solche [mustergültige] Phrasierung durchzuführen, erfolglos geblieben sind, lag hauptsächlich an dem Bestreben, die Phrasierungsfrage auf wissenschaftlichem Wege zu lösen. An den so entstandenen „Phrasierungsausgaben" ist höchstens zu lernen, wie man's nicht machen soll; sie liefern den besten Beweis dafür, daß die Lösung des Problems nicht dem mit allen Mitteln der Wissenschaft ausgerüsteten Musikgelehrten, sondern einzig und allein einem praktisch gebildeten Musiker vorbehalten ist, der über ein von Natur feines, durch gründliches und andauerndes Studium der großen Meister geschärftes musikalisches Sprachgefühl verfügt."

Es ist offenbar, daß sich diese Worte gegen Hugo Riemann wenden. Wer aber in dieser Sache einigermaßen klar sieht, für den schlagen die Worte ihren eigenen Schreiber: Er muß nämlich beobachten, wie Wiehmayer selbst auf Schritt und Tritt an Riemann oder dessen Nachfolger anknüpft. Nur ein paar Punkte können hier berührt werden: Schon Riemann betont seit langen Jahren die Beseitigung des Legatobogens (behält allerdings den Phrasierungsbogen noch bei). „Legatovortrag gilt als selbstverständlich, wo nicht anders gefordert ist!" Schon Riemann hat den Phrasierungsstrich (das „Lesezeichen") eingeführt, allerdings nur zur Gliederung der Phrasen in Motive. Es duldet keinen Zweifel: Riemann hat den Stein ins Rollen gebracht und Wiehmayer erhält ihn mit andern in Bewegung. Der Hieb gegen den „mit allen Mitteln der Wissenschaft ausgerüsteten Musikgelehrten" sitzt also ganz und gar nicht, um so weniger, als mancher praktische Musiker den Leipziger Musikgelehrten um sein Verständnis für die praktische Musik beneiden könnte. Obgleich wir wohl in Wiehmayer den praktischen Musiker suchen sollen, dem es „einzig und allein vorbehalten ist" usw., so hat er übrigens sicherlich noch nicht das letzte Wort in der Phrasierungsfrage gesprochen. Das wird schon allein dadurch bewiesen, daß sicher auch mancher praktische Musiker Einzelheiten der Ausgabe Wiehmayers anders auffassen würde. Ob sich in der Phrasierungsfrage überhaupt je eine unbedingte Einigung erzielen lassen wird? Nachdem ich mir diese Dinge von der Leber geredet habe, stehe ich trotz allem nicht an, die neue Ausgabe angelegentlichst zu empfehlen. Bisher sind Werke von Bach, Mendelssohn (Ausgew. Lieder ohne Worte), Schubert (Impromptus op. 90, 142), Chopin (Nocturnes) und Beethoven (Sonaten), endlich Sonatinen und kleine Stücke für die Jugend erschienen. In Vorbereitung sind Sonaten und Stücke von Haydn und Mozart. (Von Wiehmayer rührt auch eine beachtenswerte Ausgabe der täglichen Studien von Tausig her, die umgearbeitet, mit Varianten und Anmerkungen versehen ist.) Unter dieser Abteilung von Neuausgaben seien gleich zwei von Alfred Rose zusammengestellte Sammlungen, „30 leichte Sonatinen, Rondos und andere Stücke" (M. 1.50, Bisping, Münster) und „45 Sonatinen, Sonaten, Rondos und andere Stücke" (M. 2.—; gebd. M. 3.—, ebenda) mit erwähnt. Man kennt die beliebten Sonatinensammlungen anderer Verlagshäuser. Was den beiden angeführten einen besonderen Vorrang verleiht, ist nicht bloß, daß sich der Herausgeber auch ein wenig in der älteren Literatur umgesehen hat (erwähnt seien nur die Namen Durante, Frescobaldi, Boccherini, Wagenseil, Kirnberger, Paradies, Padre Martini, Rameau, Couperin und Zipoli) sondern daß er mitten im Stück außer den sonstigen sorgfältigen Bezeichnungen auch solche für die Form angebracht hat — eine große Hilfe für das musikalische Verständnis des Schülers.

Noch seien hier Walter Niemanns „Frobergeriana", eine Auswahl von Klavierstücken aus J. J. Frobergers Suiten, angeführt, deren zweite verbesserte Auflage vor kurzer Zeit bei Simrock erschien (M. 1.50). Der Herausgeber, der sich um die musikalische Renaissance mit Wort und Tat bekanntlich schon sehr verdienstlich gemacht hat, ist mit dieser neuesten Veröffentlichung seiner eigenen Forderung gefolgt, nur solche Musik, welcher über ihre Zeit hinaus Lebensfähigkeit innewohne, habe Anspruch darauf, aus dem Staube der Archive herausgeholt zu werden. Die an erster Stelle stehende deutschsinnige Suite „Auff die Mayerin" rechtfertigt allein die Ausgabe, die zudem mit großer Sorgfalt und Liebe veranstaltet ist.

Unterrichtsmusik

Auf die in der Ausstellung ausliegende Unterrichtsmusik, worunter ich hier beim Unterrichten zu verwendende „Stücke" verstehen möchte, soll aus Raumrücksichten nur mit aller Kürze eingegangen werden. Im ganzen sei dabei der Weg vom Leichtesten zum Schwereren eingehalten, ein Grundsatz, der aber nicht durchaus schulmeisterlich durchgeführt werden kann und aus Zweckmäßigkeitsgründen auch nicht durchgeführt werden soll.

Zum Leichtesten vom Leichten gehört J. Stökles „Musikalisches Bilderbuch" (30 instruktive Klavierstücke im Umfange von 5, 6 (und 7) Tönen, 4 Hefte zu je M. 1.20, Simrock). Das mir vorliegende 1. Heft macht mir von der Geschicklichkeit des Komponisten einen vorteilhaften Eindruck. Etwas, aber nur etwas fortgeschrittener braucht der Schüler zu sein, um das erste Heft der „Albumblätter für die Jugend" von demselben Verfasser (20 kleine instruktive Klavierstücke in fortschreitender Schwierigkeit, 4 Hefte zu je M. 1.—, ebenda) bewältigen zu können, das ebenso sehr aus dem Verständnis für die Jugend herausgeschrieben ist wie jenes „Bilderbuch".

Etwas mehr als Stöckles Stücke sehen es die in einem von Arnoldo Sartorio komponierten „Jugendalbum" enthaltenen 15 leichten und melodiösen Unterhaltungsstücke auf äußeren Wohlklang ab (3 Hefte zu je M. 1.20, Simrock). Während diese noch sämtlich in beiden Notensystemen den Violinschlüssel aufweisen, machen die „Sechs Klavierstücke" von Sartorio (op. 34, Fingersatz von Carl Reinecke, in einem Heft M. 2.—, auch einzeln, Gebrüder Reinecke) schon vom Baßschlüssel für die linke Hand Gebrauch. Für den fortgeschrittenen Elementarschüler ist das sehr brauchbarer und gefälliger Unterrichtsstoff.

Eine Sammlung leichter Stücke in fortschreitender Anordnung aus der Feder verschiedener Tonsetzer ist mit dem Titel „Notenmappe des Klavierschülers" ausgelegt (4 Teile zu je 2 Heften, der letzte Teil zu vier Händen, Schott). Der mir vorliegende erste Teil, der auf der untersten Stufe einsetzt, enthält Stücke, deren Verfassernamen zum Teil von hellem Klang auf dem Gebiet der Unterrichtsmusik sind. Um nur einige zu nennen, sei C. Gurlitts, Emil Krauses, E. Parlows, Biehls und Sartorios gedacht. Ein paar einzelne Stücke anderer Tonsetzer verstimmen mich ein wenig wegen ihres allzu großen „Wohlklangs".

Weitere hübsche Beiträge zur Unterstufe bis zur angehenden unteren Mittelstufe gewährt Emil Söchting in seinem „Jugendalbum" (zwanzig leichte Klavierstücke, op. 112, 2 Hefte zu je M. 1.—, Heinrichshofen). Musikalisch stehen sie wesentlich höher als seine kürzlich hier angezeigten Etüden.

Recht frische und ursprüngliche Töne schlägt P. Zilchers „Album joyeux" an (op. 87, 12 petits morceaux, M. 1.50, Bosworth). Trotz ihrer leichten Eingänglichkeit in die Kindesseele sind die Stückchen doch immer noch gute Musik. Etwas mehr an der Oberfläche bleiben die im selben Verlage erschienenen „Heiteren

Szenen" von Louis Rée (op. 34a, M. 1.20) haften, die man aber immerhin noch durchgehen lassen kann. Der kräftige Stich wird sehr zur Erleichterung beim Unterricht dienen.

„Jugendträumereien" betitelt sich ein Heft von Ludwig Scharnke (10 kleine Stücke M. 1.20, einzeln je M. —.50, Gebrüder Reinecke). Melodisch fein erfunden und empfunden und vortrefflich klaviermässig gesetzt ist es geeignet, sich bei der Jugend viele Freunde zu verschaffen. „Großes Geheimnis" (No. 1), „Die kleine Ballerine" (No. 3), „Schlummerlied" (No. 4), „Kuckuckslied" (No. 5) und „Abendstimmung" (No. 9) machen den gefälligsten Eindruck auf den Hörer. Das Heft sei zur Beachtung sehr empfohlen.

Ins Ohr fallend, aber nicht gerade tiefgründig dem Inhalte nach sind „6 leichte poetische Tonbilder" von Ernst Heuser (M. 1.—, Bisping). Einen musikalisch reiferen Schüler verlangen schon — wenigstens zum Teil — die beiden Hefte „Lust und Leid" von Lucien de Flagny (op. 35, jedes M. 1.20, Simrock). Vieles ist darin musikalisch hübsch erfunden, jedoch nicht immer pädagogisch wohl bedacht. Gerade umgekehrt verhält sich das bei Fritz Marquardt, der „Vier Kinderstücke" (op. 15, M. 1.50, ebenda) und eine „Kleine Suite" (op. 10, M. 1.50, ebenda) vorlegt: Nach erziehlicher Seite beachtenswert, inhaltlich jedoch teilweise wenig bedeutend.

In jeder Beziehung vorzüglich sind jedoch Corn. Gurlitts „Albumblätter für die Jugend" (Op. 101, bearbeitet von Kuhlstrom, Schott) und desselben „35 Etudes faciles" (op. 130, ebenda, „Etüden" im Sinne von Vortragsstudien) zu bezeichnen. Obgleich beide Bändchen schon auf einer gemäßigten Mittelstufe zu verwenden sind, ist das zweite doch ohne Oktaven geschrieben und ist für Kinder und Spieler mit kleinen Händen deshalb sehr geeignet. Sehr wünschenswert ist es, dass dieser anregende und förderliche Unterrichtsstoff recht häufig beim Unterricht benutzt werde.

Von J. Stöckle liegt weiter das erste Heft „Miniaturen" (drei Hefte zu je M. 1.—, Simrock) und Märchenbilder (zwei Hefte zu je M. 1.50, ebenda) vor. Den besseren Eindruck machen mir die letzten, in denen er mehr Erfindung als in den ersten äußert. In den „Miniaturen" steht übrigens ein „Wanderlied", das nicht formgerecht abschliesst. Zwar kommt der Tonsetzer wieder nach der Anfangstonart (F dur) zurück, doch besitzt diese am Schluß zweifellos Dominantbedeutung. Der Form wie dem Inhalt nach jedoch feinst abgerundete zehn Klavierstücke sind in einem Heft von Bernhard Wolff, „Kleine Erzählungen" betitelt, enthalten (op. 173, M. 2.—; Gebr. Reinecke). Der Schwierigkeitsgrad dieser kleinen Sammlung ist ungefähr der von R. Schumanns Jugendalbum (eine höhere Unterstufe), dem es inhaltlich auch sehr ähnelt.

Stellenweise etwas moderner, aber mit Mäßigung, geberdet sich Heinrich G. Noren in seinen Heften „Lieblinge der Jugend" (op. 21, M. 1.—, Bisping) und „Miniaturen" (op. 41, M. 1.—, ebenda). Jenes ist das von beiden am frischsten und ursprünglichsten empfundene. Beide stehen auf anständiger, musikalischer Höhe; beim zweiten muß man leider den Fingersatz vermissen.

Wieder vollständig im kindlichen Gesichtskreis bewegen sich die zehn kleinen Klavierstücke op. 33 von Ernst Baeker, die „Frohe Jugend" betitelt sind (zwei Hefte zu je M. 1.50, Pabst). Lustige Musik, mit der sich die klavierspielende Kinderwelt leicht befreunden wird.

Mit den zuletzt genannten und den ersten folgenden Tonstücken stehen wir an der Schwelle, die von der Unterstufe zu einer unteren Mittelstufe hinüberführt. Aus dem Verlag Bisping sind hier anzuführen: „Kleine Erholungen" von G. Lazarus (op. 118, M. 1.—; sechs sehr gefällige und sorgfältigst bezeichnete Stückchen), „Aus der Jugendzeit" von Wilh. Kruse (op. 26, M. 1.50), „Schlichte Weisen" von Max Bisping (M. 1.25) und „Zehn moderne Vortragsstudien von Ludvig Schytte (M. 2.—), von denen die ersten beiden sehr brauchbare, wohlanständige Unterrichtsmusik bieten, der letzte aber am reizvollsten zu gestalten versteht.

Nicht bloß als hübsch erfunden, sondern auch sehr sorgfältig gesetzt erscheinen mir Mart. Freys „Wanderskizzen" (op. 23, M. 2.—, Breitkopf & Härtel). Sie werden sehr erziehlich zu wirken vermögen, ein Urteil, wobei ich allerdings von der 3. Nummer, einem Elfentanz, absehen möchte.

Vortreffliche Hefte von der unteren Mittelstufe liegen auch aus dem Verlag von Bosworth & Co. aus: Emil Pauls op. 10, „Kleine Geschichten" (M. 1.50), verrät den feinen Takt des musikalischen Erziehers und offenbart viel sinnige Wesensart; sehr anregend werden die fast durchgängig von prickelndem Reiz erfüllten „Impressions" (op. 89, M. 1.50) und „Wald- und Flur-Skizzen", (op. 102, M. 1.—) von Paul Zilcher (von ihm auch „Waldbilder", op. 52, bei Schott) und die sich sehr ähnlich gebende „Bunte Reihe" von Fr. Zureich (op. 7, M. 1.50) wirken, und ihnen schließt sich E. J. Bremner mit seinen „Jugenderinnerungen" (M. 1.50), Zilcher gegenüber nur mit einem kräftigerem Gefühlseinschlag, ziemlich gleichgesinnt an.

Nur kurz sei hier gleich noch einiger verstorbener Meister der Kleinkunst gedacht: Da liegt Theodor Kullaks „Kinderleben" in einer vorzüglichen Ausgabe Th. Wiehmayers aus (op. 62 und 81, je M. 1.50, Heinrichshofen). Der Verlag Fr. Schuberth jr. erinnert mit drei Heften „Fliegende Blättchen" (je M. 2.—) an einen anderen zu Unrecht arg vernachlässigten Kleinkünstler, an den Kieler Tonsetzer C. P. Grädener, der sich denen, die ihn noch nicht kennen, in jenen Stückchen als überzeugungstreuer Anhänger Schumanns und Mendelssohns vorstellt und dabei doch noch genug des Eigenen aufzuweisen hat, um Beachtung beanspruchen zu dürfen. Und als dritter im Bunde ist Theodor Kirchner zu nennen, der glücklicherweise, wenn auch spät genug, die verdiente Anerkennung gefunden hat. Von ihm bringt Simrock „Neue Kinderszenen" (op. 55, M. 4.—), die zwar technisch keine hohen Anforderungen stellen, denen man aber mit viel Liebe und Verständnis entgegenkommen muß, um ihnen auch nur einigermaßen gerecht zu werden. Endlich liegen „Zwei Sonatinen" von einem andern schon verstorbenen Tonsetzer aus, dessen Name allerdings hauptsächlich als Klavierlehrer von Klang war. Es sind Kompositionen des erst vor kurzer Zeit dahingeschiedenen Leipziger Konservatoriumslehrers Alois Reckendorf, die Pabst verlegt hat (op. 24, je M. 1.50): zwei sehr glücklich auf den Unterricht hingearbeitete, dem kindlichen Verständnis entgegenkommende Arbeiten.

Einen vortrefflichen Eindruck machen auch die „Albumblätter für kleine und grosse Leute" von M. Meyer-Olbersleben (op. 11, 1. Heft M. 1.80, 2. Heft M. 2.20, Fr. Schuberth jr.), Stücke, die fast durchgängig auf einen sinnigen, ja träumerischen Grundton in schumannscher Art gestimmt sind. Da sie dabei recht melodisch klingen, werden die Schüler gern danach greifen.

Von ähnlichem Gepräge sind die beiden Hefte „Lyrica" von Arnold Krug (op. 72, Schott), während M. Moszkowski in den ebenda erschienenen „Dix Pièces mignonnes" (3 Hefte) einen salonmäßigeren Ton anschlägt, der aber trotz allem vornehm genug bleibt, um die Stücke als gute Unterrichtsmusik empfehlen zu können.

Hier ist auch „Ein kleines Skizzenbuch" von Bruno Oscar Klein anzuschließen, in denen sich sein Komponist — wenigstens nach den drei mir daraus vorliegenden Stücken (Nr. 2, Märchen, M. —.60, No. 3, Valse noble, M. —,80; No. 6, Gavotte et Musette, M. 1.—; Arthur P. Schmidt, Leipzig) — als feiner Tondichter bekundet. Besonders das duftige „Märchen" ist sehr reizvoll, während mir das Hauptthema der Gavotte als ein wenig zu ohrenfällig erscheint.

Als op. 384 liegt von Charles Bohm eine klangvolle „Petite Suite" vor (6 Nummern zu je M. 1.—; Simrock). Daß seine Muse gern ein bekanntes Alltagsmäntelchen trägt, weiß man; ebenso ist es verständlich, daß einem bei einer so großen Schreibseligkeit auch mal etwas ganz Bekanntes mit in die Feder schlüpfen kann: In ein Stück „Die Wachparade" (aus „Erzählungen am Klavier für die Jugend", 12 Nummern, je M. 1.—; Simrock) sind aus dem ruhigen Satz der Adur-Sinfonie von Beethoven eine ganze Anzahl Takte fast wörtlich übernommen worden.

Noch hat Simrock eine ganze Anzahl Tonstücke von Ludvig Schytte ausgestellt, die in einer Mittelklasse verwendet werden können. Ich hatte in die folgenden Einblick: „Valse mignonne", „Was die Quelle singt" und „Aus alter Zeit" (No. 8, 10 und 11 aus den Miniaturen op. 79; je M. 1.—), „Am Springbrunnen" und „Tarantella" No. 6 und 11 aus „Zwölf Klavierstücke" op. 80, je M. 1.50). Auf Schyttes Klaviersatz hier noch näher einzugehen, erübrigt sich. Die genannten Stücke klingen alle gut. „Aus alter Zeit" muß mit viel Vorsicht und sehr fein gespielt werden, um nicht gewöhnlich zu wirken.

Emil Kronke sei mit einer gefälligen „Berceuse" (op. 33 No. 1, M. —.80; Arthur P. Schmidt) erwähnt. Sie ist jedoch nur solchen Spielern anzuvertrauen, die über große Spannungsfähigkeit der Hände verfügen.

Zwei eigenartige Werkchen hat Pabst erst neuerdings verlegt: „Zwei kleine Präludien und Fugen" von Richard Wintzer (mit Benutzung der Kinderlieder: „Ein Männlein steht im Walde", und „Wer ist in unserm Hühnerhaus", op. 22, je M. —.80). Wer seinen Schülern neben den leichteren Fugen von Bach ein paar unterhaltsame neueren Ursprungs vorlegen will, der gebe ihnen diese knapp erfundenen und klar durchgeführten Stücke unter die Hände.

Einen gewissen Salonstil, der sich aber hinsichtlich der Klangwirkung noch in erlaubten, vornehmen Grenzen hält, schlägt Clemens Schmalstich in seiner „Suite de Carnaval" an (op. 27, 1. Marche des Marionettes, 2. Gavotte Rococo, 3. Scherzino, 4. Air de Ballet, 5. Tarantella, einzeln je M. 1. 50, Simrock). Die Stücke stellen alle ziemlich gleichmäßig die Anforderungen einer mittleren Lernstufe an den Schüler und empfehlen sich nicht zuletzt auch durch ihren verständigen Klaviersatz.

Ein ähnlicher ist Alfred Bortz in seinen „3 Tanz-Capricen" (op. 7, 1. Deutscher Tanz, 2. Mazurka, 3. Im Zirkus, je M. 1,50, ebenda). Nur ist er pädagogisch nicht so bedenklich wie der eben genannte. Was aber die Klangfreudigkeit anlangt, so übertrifft er jenen darin sogar und überschreitet damit beinahe die Schwelle des Statthaften. Am besten und am wenigsten aufdringlich erscheint mir die zweite Nummer des Werkes. Die Sachen gehören unter die Stücke, die schwerer klingen als sie sind: Ihr Schwierigkeitsgrad ist dabei ein mittlerer.

Wenig befreunden konnte ich mich mit den ersten drei Werken von Carl Hirn (op. 1, 1. Etude, 2. Scherzino, 3. Elfentanz, 4. Musette, 5. Capriccio, M. 3,—; op. 2, 1. Valse mignonne, 2. Valse des Marionettes, 3. Valse Grotesque; M. 2.50 op. 3, Drei Miniaturen, M. 2.—, ebenda). Der Tonsetzer hat zwar eine ganze Anzahl hübscher Einfälle; leider ist er aber von der Sucht gepackt, diese hin und wieder mit Pfeffer ganz absonderlicher Art — mit unbegründet hineinplatzenden fremdartigen einzelnen Noten oder ganzen Harmonien, auch ewiger modulatorischer Unruhe — zu würzen. Was er damit erreicht, ist, daß er an gute Kost gewöhnten den Appetit nach seinen weiteren Kompositionen nimmt. Daß Hirn etwas anderes kann, wenn er will, beweist er mit dem Scherzino aus op. 1.

Dr. Max Unger

Rundschau

Oper

Cassel Im Mai d. J. erschien auf unserer Königlichen Bühne zum ersten Male die Oper „Samson und Dalila" von Saint-Saëns, die bekanntlich schon 1877 in Weimar ihre Uraufführung erlebt hat. Sie war hier glänzend ausgestattet, von Herrn Regisseur Ehrl ausgezeichnet inszeniert und in den Titelpartien durch unsern Heldentenor Herrn Brandenberger und unsere Altistin Frl. Herper tüchtig besetzt. Einen bedeutenden Eindruck hinterließ besonders im zweiten Akte die große Duoszene zwischen Samson und Dalila mit der berühmten, häufig auch im Konzert gesungenen Arie: „Ach siehe mich vor Wonne beben." Auch zwei längst bekannte Operetten gingen kürzlich zum ersten Male über die hiesige Königliche Bühne: „Die Geisha" von Sidney Jones und „Die schöne Galathea" von Suppé. In den letzten Wochen sah unsere Hofbühne eine größere Anzahl Gäste, so in Aufführungen von R. Wagners „Meistersingern" Frau Boehm van Endert vom Königl. Opernhause in Berlin als Eva, Herrn Kammersänger Schütz aus Wiesbaden als Hans Sachs, Herrn Arensen vom Stadttheater in Essen als Stolzing und in der gleichen Rolle Herrn William Miller vom k. k. Hofoperntheater in Wien, der darin hier große Triumphe feierte, ferner Frau Ottilie Metzger aus Hamburg als „Carmen", Frl. Bartram, eine Tochter des hiesigen Buffonisten Robert Bartram, als Feldmarschallin im „Rosenkavalier", Herrn Papsdorf vom Hoftheater in Altenburg als „Tannhäuser" und „Lohengrin" und in denselben Rollen sowie als Don José in „Carmen" Herrn Edgar Richter vom Stadttheater in Klagenfurt, Sohn des bekannten Wagner-Dirigenten Hans Richter. Die beiden letztgenannten Gäste bewarben sich um das an unserm Hoftheater demnächst frei werdende Fach des Heldentenors. Im Juni d. J. feierte der Königl. Opernsänger Herr Robert Bartram sein 25 jähriges Jubiläum als Mitglied des Casseler Hoftheaters. Er nahm von Anfang an durch seine wohlklingende und zu Herzen gehende Baritonstimme das Publikum für sich ein und hat sich die ihm zu teil gewordene Gunst bis heute erhalten. Bis 1900 vertrat er erfolgreich vorwiegend das Fach des lyrischen Baritons, z. B. als Jäger im „Nachtlager", Wolfram im „Tannhäuser", „Don Juan", Hunold im „Rattenfänger", Graf v. Liebenau im „Waffenschmied", Werner Kirchhofer im „Trompeter" usw. Danach wandte er sich den Bufforollen zu und erzielte bis auf den heutigen Tag in den Lortzingschen Opern (Kellermeister, Adelhof, van Bett, Baculus), als Bartolo in Rossinis „Barbier" und in vielen anderen Rollen glänzende Erfolge. Zu Bartrams besten Leistungen in der letzten Spielzeit gehört der Baron von Lerchenau im „Rosenkavalier". Zu seinen tüchtigen gesanglichen Leistungen gesellt sich sein schauspielerisches Geschick; daher ist diesem Künstler hier auch ein Teil der Opernregie übertragen. Von der Vielseitigkeit seines Könnens erhält man ein Bild, wenn man erfährt, daß er hier an unserm Hoftheater von 1887 bis 1912 im Ganzen 2816 mal aufgetreten ist, 2373 mal in Opern und 443 mal in Schauspielen. Die Theaterferien begannen hier am 15. Juni.

Prof. Dr. Hoebel

Gera Das Opernensemble des Stadttheaters zu Leipzig gab drei Gastspiele, nämlich den „Musikanten" von Bittner und Mozarts „Figaro" unter Kapellmeister Pollaks Leitung, sowie „Martha" von Flotow unter Kapellmeister Conrad. Dem Bittnerschen Werke stand man trotz guter Besetzung etwas fremd gegenüber, Figaro erfüllte aber alle Hörer mit heller Freude, auch Martha hatte dank guter Solokräfte, ihren Reiz nicht verloren; auf den Chor aber mußte man darin fast verzichten, da sein größter Teil an demselben Abend dienstlich an die heimatliche Bühne gebunden war. Recht wirkungsvoll führte uns die Leipziger Operette „Wiener Blut" von Joh. Strauß unter Kapellm. Findeisens Leitung vor. Das Operettenensemble des Dresdner Residenztheaters brachte die „kleine Freundin" von Oskar Straus und „Heimliche Liebe" von Paul Ottenheimer. Diesen modernen Werken ist melodischer Reiz und bei so künstlerischer Wiedergabe, wie sie hier geschah, eine gewisse Wirkung nicht abzusprechen, an dramatischer Geschlossenheit könnten aber, unsrer Ansicht nach, die neuen Macher vom alten Strauß noch manches lernen. Die Chemnitzer Oper führte die „Regimentstochter" von Donizetti und Mascagnis „Cavalleria" vor und konnte namentlich mit ersterem Werke das gute Andenken, das sie von früher hier besitzt, aufs neue befestigen.

Paul Müller

Halle a. S. In unserer Oper herrschte den April hindurch bis zum Schluß der Saison ein ungemein reges Leben. Eugen d'Alberts „Verschenkte Frau" fand bei der Erstaufführnng zwar keine enthusiastische, wohl aber eine recht freundliche Aufnahme. Eine Fülle reizender, liebenswürdiger Einfälle steckt in der Partitur. Überall ist die leicht gestaltende Hand zu erkennen, überall ein lebhafter Sinn für Farben und hohe Begabung für musikalische Charakteristik zu konstatieren. Rein erfinderisch ist nicht alles vornehm und originell. Der Meisterwurf gelang dem Komponisten noch nicht. Viel Liebe und Sorgfalt hatte man auf die Einstudierung verwandt. Ed. Mörike dirigierte, Albine Nagel war eine ganz ausgezeichnete Beatrice. In einer Neueinstudierung von d'Alberts „Tiefland" unter Alfred Elsmanns umsichtiger Leitung leisteten Margarete Bruger-Drevs als Martha, Otto Lähnemann als Pedro und Viktor vom Horst als Sebastiano Hervorragendes. Erstmalig erschien auf unserer Bühne Rich. Heubergers reizend melodiöse, fein instrumentierte Operette „Der Opernball" und gefiel dank frischer, flotter Aufführung sehr. Wie immer tat sich unsere Soubrette Marie Hausmann, ein entzückendes Spieltalent, besonders hervor. Eine Siegfried-Aufführung gewann hohes Interesse durch das Doppelgastspiel von Walter Soomer-(Dresden) und Rud. Bechstein-(München). Otto Lähnemann darf jetzt den Siegfried zu seinen besten Rollen zählen. Aus dem Verbande unserer Oper scheiden bedeutende Kräfte aus, so die hochdramat. Sopranistin Stefanie Preismann, der Spieltenor Wilh. Kayser, der Heldentenor Otto Lähnemann, die Kammersängerin Albine Nagel und Kapellmeister Eduard Mörike. Ein Gesamtgastspiel der Dessauer Hofoper brachte Strauß' „Elektra" (für Halle zum ersten Male) zur Aufführung. Die Dessauer Hofkapelle mit Gen.-Musikdir. F. Mikorey an der Spitze leistete in bezug auf technische Akkuratesse auch Entfaltung von Klangpracht und Ausdrucksschärfe ausgezeichnetes. Das Bühnenbild (Dekoration von Prof. Hans Frahm-Dessau) spiegelte die Stimmung des Werkes aufs getreueste wieder. Auf der Szene wirkten mit bedeutendem Erfolge Aline Sanden (eine namentlich darstellerisch garnicht zu überbietende Elektra), Lily Hecking (Klytämnesträ) Sophie Wolf (Chrysothemis), Charles Mott (Orest). Auch die kleinen Rollen waren vorzüglich besetzt. Das Werk wurde hier mit sehr gemischten Gefühlen aufgenommen. Den wunderbaren Schönheiten der Erkennungsszene hat sich aber wohl niemand verschließen können.

Paul Klanert

Köln Die erste Spielzeit der Ära Fritz Rémond ist und hat sich, allen Kassandra-Rufen zum Trotz, als recht verheißungsvoll für die künftigen Spielzeiten erwiesen. Rémond ist vor allen Dingen ein guter Geschäftsmann, der einem erfolgreichen Sparsamkeitssystem huldigt. Wie es heißt, soll der diesjährige Abschluß um fast 90 Tausend Mark günstiger gewesen sein als der vorjährige. Unser Theater-Gewaltiger besitzt auf jeden Fall reichen Sinn für das Theatralisch-Wirksame, für pompöse Opernvorstellungen, die die Leute ins Theater hineinzulocken vermögen. In diesem Sinne gestaltete er beispielsweise Meyerbeers noch immer lebensfähige „Afrikanerin" mit einem derartigen Kulissenzauber aus, daß den Berichten weitgereister Theaterbesucher zufolge kaum eine zweite deutsche Bühne solch dekorativen und maschinellen Wunder zur Schau zu bringen vermöchte. Das Schiff im zweiten Akt war entschieden ein kaum zu übertreffendes technisches Meisterwerk, dessen glückliche Lösung nicht zum mindesten das Verdienst unseres Betriebsinspektors Albert Rosenberg ist. Auch unserm hochbegabten Theatermaler Hraby haben wir an Ausstattungswundern viel zu danken. Zu Anfang der nächsten Spielzeit soll mit gleichem Pomp Webers „Oberon" in Szene gehen. Einen ebenfalls großen Kassenerfolg, allerdings nicht in so weitgehendem Maße wie die „Afrikanerin", trug auch der „Rosenkavalier" davon, der in den vorjährigen Festspieldekorationen gegeben wurde. Recht gute Erfolge errangen des weiteren beim Publikum „Der Gefangene der Zarin" von Kaskel, „Der Kuhreigen" von Kienzl und „Der Schmuck der Madonna" von Wolf-Ferrari. Hingegen vermochten „Der Clown" von dem jüngst verstorbenen Pariser Kunstmäzen J. de Camondo und „Der Paria" von Gorter nicht recht sonderlich zu erwärmen, obwohl letzteres Werk auf Grund seiner künstlerischen Werte eine ungleich lebhaftere Anteilnahme verdient hätte. Auch einige sehr interessante Gastspiele wies die verflossene Spielzeit auf, die Gastspiele Herolds, Perrons, der einen geradezu vorbildlichen Wotan in der Walküre auf die Bretter stellte, Karl Mayers, der sich als Vampyr und Don Juan noch immer unverwüstlich zeigte, und George Baklanoffs, der durch die Noblesse seines Spiels, seine herrliche Stimme und seine genial zurecht gelegten Masken die Zöhörer zu hellem Entzücken hinriß. Von Neueinstudierungen schlug besonders die Gullivansche Operette „Der Mikado" ein, die Direktor Rémond mit Glück auf einen ganz burlesken Ton gestimmt hatte. Im Personalbestande wären einige Veränderungen zu verzeichnen. Kapellmeister Brecher gewinnt immer mehr an Boden, und Oberregisseur Islaub steigert ebenfalls seine Werte von Oper zu Oper. Kammersänger Strätz, der in seinem Rollenfach sehr Verdienstvolles geleistet hat, war insofern fehl am Ort, als man in Herrn Modest Menzinski bereits einen ersten Heldentenor besaß. Für ihn, der an das Stadttheater in Mülhausen in Elsaß geht, wurde Herr Vernon Stiles, der eine fabelhafte Höhe und eine sehr schöne Erscheinung besitzt, verpflichtet. Auch unsre erste Altistin Auguste Müller verläßt uns, um der Leipziger Altistin Frau Grimm-Mittelmann Platz zu machen, und das künstlerische Erbe Frau Finks, unsrer trefflichen Soubrette, die die Kölner Oper mit der neugegründeten Charlottenburger vertauscht, soll Minnie Wolter vom Breslauer Stadttheater antreten. Für den kontraktbrüchig gewordenen Baritonisten Parker hat man den Baritonisten Fritz Braun vom Frankfurter Opernhaus gewonnen. Hoffen wir, daß alle Neulinge überzeugungstreue Priester der Kunst sein werden und wollen. Den Beschluß der Spielzeit bildete eine Aufführung der Straußschen Meisteroperette „Die Fledermaus", die zum besten des Chor- und Ballettfonds gegeben wurde. Bei dieser Gelegenheit freute man sich des Wiedersehens mit einem alten Bekannten, einem ehemaligen Mitgliede der Kölner Oper, dem Tenoristen Reinhold Batz. Der Künstler, der zwischenzeitlich eifrig Stimmstudien betrieben hat, befand sich in glänzendster Verfassung und wurde vom Publikum außerordentlich ausgezeichnet.

Für die Spielzeit 1912/13 sind übrigens folgende Neuheiten und Neueinstudierungen in Aussicht genommen, an Neuheiten: „Ariadne auf Naxos" und „Feuersnot" von Richard Strauß, „Barbarina" von Otto Neitzel, „Stella maris" von Kaiser, „Der Meermann" von Hans Sommer und „Der arme Heinrich" von Hans Pfitzner; an Neueinstudierungen: „Benvenuto Cellini" von Berlioz, „Templer und Jüdin" von Marschner in der Bearbeitung von H. Pfitzner, „Romeo und Julia" von Gounod, „Die weiße Dame" von Boieldieu und „Lohengrin" von Wagner in neuer Inszenierung. Außerdem soll noch das Ballett „Der Schneemann" von Korngold neu aufgeführt werden.

Zur Zeit tönen die Festspiele in unserm Opernhaus. Darüber das nächste Mal.

Fritz Fleck

Konzerte

Aachen Die städtischen Sinfonie-Konzerte erhielten einen würdigen Abschluß durch einen Strauß-Mahler-Abend, der zwar inhaltlich nichts Neues, aber dafür das Bekannte in guter Ausführung brachte. Auch die Solistin des Konzerts Frau Mientje Lauprecht-van Lammen ist uns eine bekannte aber immer wieder gern gehörte Künstlerin. Über die Vorzüge der vierten Sinfonie von Mahler zu reden ist wohl überflüssig. Daß der dritte Satz trotz seiner Schönheiten als zu lang wirkt, ist mir auch dieses Mal wieder aufgefallen, aber ich glaube, daß eine noch eingehendere Ausarbeitung des Vortrags das Interesse in höherem Maße wach halten würde. Dem letzten Satz, der für mein Empfinden des organischen Zusammenhangs mit den vorhergehenden durchaus ermangelt, kann ich kein Interesse abgewinnen.

Das letzte Waldhausen-Konzert erfreute uns mit Beethovens Strichquartetten op. 127, 95 No. 1 und 18 No. 2. Wenn auch die Leistungen sämtlicher Quartett-Vereinigungen, die Anspruch darauf erheben können, Hervorragendes zu leisten, tatsächlich — jede in ihrer Art — so zu sagen unübertrefflich sind, so tragen sie doch alle streng eigentümliche Physiognomien. Das Capet-Streichquartett aus Paris vermittelte uns in jenen Beethovenschen Werken ganz besonders die Möglichkeit intimer Wirkungen. Die Künstler kultivieren ein p und pp — von unsagbarer Feinheit, Schönheit und Deutlichkeit und legen in ähnlicher Weise wie das Klingler-Quartett viel Sorgfalt auf die Phrasierung; und was gerade dieses letzt erwähnte Bestreben zum Verständnis der Werke beiträgt, ist dem Publikum lange noch nicht zur Genüge zum Bewußtsein gekommen. Trotzdem aber speziell die Technik der Streichinstrumente, wegen der Bogenführung, manchmal der Phrasierung erheblichen Widerstand entgegen setzt, sollten die Mehrzahl der Violinisten in dieser Beziehung logischer vortragen.

Die 6 Konzerte des Instrumentalvereins standen auch in diesem Jahr wieder unter der Leitung des städtischen Kapellmeisters Herrn Fritz Dietrich. Es wäre eigentlich wünschenswert, wenn dieser Konzert-Zyklus dem Namen des Vereins entsprechend auch bei der Wahl der Solisten den Instrumentalisten den Vorzug geben, denn die Aachener Konzerte stehen ohnedem schon unter dem Zeichen der Vokalmusik: aber von den 6 Konzerten wiesen 4 den Gesangsleistungen den ersten Platz an. Wenn auch nicht frei von Schwankungen, so war doch die Aufführung von Richard Wagners Liebesmahl der Apostel immerhin eine respektable Chorleistung, der sich Herr Hofopernsänger Kiess aus Aachen als Solist mit viel Geschick eingliederte. Die Lieder „An die ferne Geliebte" hörte ich schon ausdrucksvoller. Herr Heinrich Winkelshoff vom Kölner Opernhaus ist ein äußerst musikalischer Sänger, dessen schmelzend weiches und doch auch wieder der Kraftentwickelung fähiges Organ in Verbindung mit einer ganz vorzüglichen Atemführung eine Tenor-Arie aus der Bohème, die wiederholt werden mußte, und eine Arie aus dem „Bajazzo" völlig mühelos bewältigte. Das waren Leistungen, denen man mit Vergnügen und Interesse von Anfang bis zu Ende folgte. Frau Maria Leffler-Burckard aus Wiesbaden ist bekannt als gute dramatische Sängerin und machte ihrem Ruf mit der Ozean-Arie aus dem Oberon und mit der Arie des Fidelio „Abscheulicher wo eilst du hin" alle Ehre. Frau Elsie Swinton brillierte als geschickte Sängerin in vier lebenden Sprachen; gelinde ausgedrückt etwas zu viel des Guten: sie sang englich, deutsch, französisch und russisch, und das Scherzhafte an der Sache war: was man garnicht verstand — das russisch gesungene Lied — machte den günstigsten Eindruck, es lag ihr entschieden am besten. Am Flügel begleitete Herr Hamilton Harty, der Komponist von fünf der vorgetragenen Lieder; seine vorzügliche Begleitung erweckte mehr Interesse als seine Kompositionen, die man zwar als kompositionstechnisch achtbare Produkte bezeichnen muß, die aber durchaus nichts Bleibendes hinterließen. Miss Eleanor Spencer aus London zeigte sich im Beethovenschen Cmoll-Konzert und in der Sonata appassionata als eine sichere Pianistin mit gutem Anschlag und klarer Technik, ihrer Auffassung fehlt es jedoch noch an Tiefe und Reife. Recht gut gefiel allgemein die jugendliche Geigerin Fräulein Steffi Geyer aus Budapest die mit dem Beethoven-Konzert eine schöne Probe ihres Könnens ablegte. Unter den Orchester-Kompositionen gab es liebe, gute, alte Bekannte: Goldmarks ländliche Hochzeit, Beethovensche Ouvertüren, Liszt, Wagner und Mendelssohn, die Sinfonischen Variationen von Nicodé und anderes, als Neuheiten für Aachen Siegfried Wagners Bärenhäuter-Ouvertüre und die interessante Ddur-Sinfonie von Sgambati.

Die sogenannten „großen" Abonnements-Konzerte mit denen sich Professor Schwickerath als städtischer Musikdirektor

verabschiedete, boten 5 Chorwerke, 3 Orchesterwerke unter Mitwirkung des Chors, Gesangsoli und Solo-Quartette, eine Ouvertüre und 4 Instrumental-Soli. Ungeteilten Beifall fand die diesjährige Wiederholung des Barbier von Bagdad von Peter Cornelius, und mit dieser Aufführung, die aufs neue die Lebensfähigkeit des genialen Werkes im Konzertsaal erwies, besonders die Leistung des Kammersängers Herrn Paul Bender. Es ist nicht leicht, dramatisch zu wirken, und dennoch Konzertsänger zu bleiben: die Art und Weise in der Herr Bender es verstand, beiden Anforderungen gerecht zu werden, darf als unübertrefflich bezeichnet werden. Mit dieser Rolle des Abu-Hassan und mit den Chören, die Professor Schwickerath in jeder Beziehung fein ausgearbeitet hatte, steht und fällt das Werk; daß man aber auch die Nebenrollen gut verteilt hatte, was gerade mit Hinblick auf die hervorragende Güte der beiden Hauptfaktoren recht wertvoll. Die Namen von Frau Emma Bellwidt (Frankfurt) Fräulein Paula Vogl (Weimar), Globerger (München) bürgten für die Abrundung der Gesamtleistung. Wie störend es wirken kann, wenn einzelne Leistungen aus dem Rahmen des Ganzen nach der einen oder der anderen Seite zu herausfallen, zeigte die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach, bei der, abgesehen von den prächtigen Chorleistungen und der Orgelbegleitung des Herrn Stahlhut, nur Herr Raatz-Brockmann (Berlin) auf der Höhe stand; sämtliche andere Solisten erreichten nicht entfernt die Leistung jenes Sängers, der der Partie des Christus sein klangvolles Organ zur Verfügung stellte, und durch die Wärme seines Vortrags außerordentlich angenehm berührte. Ein brillantes Quartett: Frau Noordewier-Reddingius aus Amsterdam, Frau Adrienne von Kraus-Osborn, Dr. Mathäus Römer und Prof. Dr. Felix von Kraus aus München, hatten sich vereint, um Brahmssche Solo-Quartette mit Klavierbegleitung (Prof. Schwickerath) dem Verständnis des Publikums näher zu bringen, und in der neunten Sinfonie mitzuwirken. Das waren Augenblicke in denen man gerne vergaß, daß man in das Konzert gegangen war, um den Kunstgenuß zu analysieren: man hörte eben nur Beethoven und Brahms. Ist es nicht eine Rücksichtslosigkeit sondergleichen, daß man aus jener Welt so brutal herausgerissen wird durch Leute, die nach ihrer Garderobe rennen, als wenn ihnen diese innerhalb der letzten fünf Minuten gestohlen würde! Aber dagegen nützt weder die eindringliche Aufforderung auf dem Programm, noch sonst etwas; nicht einmal grob werden darf man, denn damit stört man wieder andere Andächtige; es kommt mir so vor, als wenn die Aachner in diesem Punkte besonders rücksichtslos wären! (Überall dieselbe Geschichte! Die Schriftleitung.) — 4 Madrigale für gemischten Chor a cappella von Orazio Vecchi, Hans Leo von Hassler, Orlandus Lassus und Johannes Eccard bewiesen aufs neue, daß wir auf unsern Chor stolz sein können. Wer weiß, ob nicht nach Schwickeraths Weggang auch seine Gegner einmal Gelegenheit haben werden, mit Wehmut an die Zeit der guten Chorleistungen zurückzudenken, denn das muß ihm der Neid lassen: er ist ein sehr tüchtiger Chormeister und darum darf man es ihm als Spezialisten nicht so verargen, wenn die Darbietungen des Chors entschieden bedeutender waren als die Orchesterleistungen . . . und selbst in diesen zeigte er sich stets als ein äußerst fleißiger, gewissenhafter, von großem künstlerischen Ernst durchdrungener Dirigent, dem Aachens Musikleben recht viel zu danken hat. Auch in diesem Zyklus wurde uns noch einmal Mahlers vierte Sinfonie geboten. Liszts „Lorelei" für Tenor und Orchester sowie eine Anzahl von Hugo Wolf-Liedern gab Herrn Paul Schmedes Gelegenheit, sich als einen noblen Sänger mit einem weichen ausdrucksvollen Organ und musikalischem Vortrag zu zeigen. Höchst interessant war es, einmal wieder Liszts Faustsinfonie zu hören, während desselben Komponisten Klavier-Konzert in Esdur, das viel gespielte, unter den Händen von Frau Céleste Chop-Groenevelt reichlich lyrisch klang. Herr Professor Henri Marteau spielte eine Suite eigener Komposition die nur deshalb mit Beifall aufgenommen wurde, weil eben der Komponist sie spielte; aber mit dem D dur-Konzert von Mozart war der Meister wieder ein würdiger Nachfolger Joachims: ein Vortragskünstler allerersten Ranges. Schließlich sei noch der Wiedergabe des Berliozschen Requiems gedacht, das mit seinem ganzen riesigen Apparat als eines der interessantesten Werke des genialen Franzosen nie seine Wirkung verfehlen wird, wenn es so aufgeführt wird, wie wir es zu hören bekamen.

Unsere Aachener Quartett-Vereinigung, der die Herrn Kapellmeister Dietrich, Herr Goebel (Viol. II), Fischer (Bratsche) und Moth (Violoncello) angehören, darf von Jahr zu Jahr mit wachsender Befriedigung auf ihre künstlerischen Erfolge zurückblicken, und ihre Programme zeigen, daß sie vom Besten das Beste zu bieten bestrebt war: das Forellen-Quintett und das D moll-Quartett von Schubert, ferner von Tschaikowsky ein Quartett und Sextett und schließlich das Quartett No. 4 aus op. 18 und das Sextett von Beethoven. Um so trauriger ist es, wenn man gewahrt, wie schwach die Beteiligung des Publikums an derartigen Veranstaltungen ist. So übertrieben sich sonst der Aachener Lokalpatriotismus gibt, hier scheint er ebensowenig wie das vielzitierte Aachener Kunstverständnis auszureichen, sonst müßten gerade diese Konzerte gut besucht sein.

Direktor Pochhammer

Gera Im Musikalischen Verein war das Januarkonzert von ganz besonderem Interesse, weil darin die neue Konzertorgel, gestiftet von Kommerzienrat Hirsch hier, zum ersten Male vorgeführt wurde. Das Werk entstammt der Firma E. F. Walcker & Co. in Ludwigsburg, hat 3 Manuale, Pedal und Echowerk mit 50 klingenden Stimmen und 46 Koppeln und Nebenzügen; elektropneumatische Traktur nach der Erbauer eigenem, bewährtem System; zur Windbeschaffung dient ein mittelst elektrischer Kraft betriebener Walkerscher Luftschleudermotor. Herr A. Sittard aus Dresden ließ mit großer Kunst alle Schönheiten der neuen Orgel dem Hörer deutlich werden und brachte auch in der mit Chor und Orchester gebotenen Händelschen Cäcilienode und dem Hallelujah aus dem Messias sein Instrument zu entsprechender Geltung. Gesang und Begleitung gaben der selten gehörten Ode die gewünschte Wirkung, mächtig erbrauste das Hallelujah. Die Solisten, Frau Goette und Herr Fischer aus Berlin, genügten. Lehrer Brandt spielte die Cembalopartie sehr ansprechend auf einem Steinwayflügel. Im letzten Konzerte gab es die Bachsche Kantate „Wachet auf" und das „Deutsche Requiem" von Brahms. Der Chor war von bemerkenswertem Wohlklang und ausgezeichnet in Vortrag und Auffassung. Ihm schloß sich in würdiger Weise Orchester und Orgel (Hofkantor Nürnberger) an. Von den Solisten war Frau Kaempfert aus Frankfurt a. M. künstlerisch am bedeutendsten, aber auch Konzertsänger Denijs (Rotterdam) wußte seinen Aufgaben gerecht zu werden. Geheimrat Kleemann, als Leiter dieser Konzerte, kann auf eine sehr erfolgreiche Saison zurückblicken. Ihm unterstehen auch die Volkssinfoniekonzerte. An Ouvertüren gab es „Abenceragen" von Cherubini, „Leonore III" von Beethoven und Wagners „Tannhäuser". In Schuberts Oktett op. 106 und besonders im 6. Brandenburg. Konzert für Violen, Violoncelli, Bässe und Klavier bearb. von Felix Mottl konnten Blas- und Streichsolisten künstlerische Betätigung zeigen. Eine freudige Überraschung bot Hofkonzertmeister Blümle mit Tschaikowskys Violinkonzert op. 35 D dur; Technik und Vortrag des Spielers haben sich zu bedeutender Höhe emporgeschwungen. Nur eine Sinfonie wurde geboten, aber der Name genügt: Eroica. Die Kammermusikprogramme leiden noch immer an Eintönigkeit. Zwar konnte Dvoraks Klavierquartett op. 96 F dur (Hofkonzertmeister Blümle, und Kammermusiker Görner, Zährl, Hofmusiker Schmidt) durch temperamentvollen Vortrag lebhafte Wirkung üben, gleichwie Beethovens A dur-Quartett op. 18 Nr. 5. Während desselben Meisters Klaviertrio op. 70 Nr. 1 und das Schumannsche Klavierquartett, mit Geh. Rat Kleemann am Flügel mit wohltuender Frische zur Darbietung gelangten, waren als Einzelnummern nur 3 Violiensonaten von Boccherini und Händel, beide in A dur, zu hören, bei denen, trotz tadelloser Wiedergabe durch die Herren Blümle und Kleemann, doch immer der Wunsch hervortrat, daß die der Kammermusik bisher fern gebliebenen Bläsersolisten endlich einmal, vielleicht in einem besonderen Abend, gebührende Würdigung finden möchten.

Eine Gedenkfeier zur 200. Wiederkehr des Geburtstags Friedrichs des Großen fand im Hoftheater statt. Zur Aufführung kamen: Parademarsch für Orchester, Flötenkonzert Nr. 3 C dur mit Begleitung von Streichquartett und Klavier (Soloflöte: Kammermusiker Hommel, Lebendes Bild nach dem Gemälde „Flötenkonzert" von Menzel, zum Schluß: „Die Schule der Welt" Komödie in 3 Akten, sämtlich Werke des Königs. Die Ortsgruppen der Richard Wagnervereine hier gaben zu Gunsten der Stipendienstiftung ein Konzert, in dem die Hofkapelle unter Geheimrat Kleemanns Leitung die Vorspiele zu den „Meistersingern" und dem „Fliegenden Holländer", sowie das Siegfried-Idyll zu Gehör brachten, während die Männergesangvereine Liedertafel, Lehrergesangverein und Arion von hier nebst Orpheusmitgliedern aus Greiz das „Liebesmahl der Apostel" mit großem Erfolge vortrugen. Als Apostel boten 12 Mitglieder des Berliner Domchors durch Kraft und Wohlklang besonderen Genuß. Herr Zilcher (München) zeigte im Konzert des Geraer Damenchors (Leitung: Frl. Gertrud Müller) sein großes pianistisches Können mit der Beethovensonate op. 27 II. und erweckte mit kleinen Sachen eigener Komposition lebhaftes Interesse

und reichen Beifall. Der Chor zeigte seine bekannte große Leistungsfähigkeit mit Gesängen von Brahms, Fuchs, Benevoli und Kremberg. Frl. Mary Weiss, eine Schülerin von Frau Hedmondt in Leipzig, debutierte mit einer Arie aus „Samson und Dalila" von Saint-Saëns zufriedenstellend.

Paul Müller

Kreuz und Quer

Bergen. Die Nationale Bühne in Bergen, eine Gründung Ole Bulls, die das älteste ständige Theater in Norwegen ist, soll abgerissen werden, um einem größeren Neubau Platz zu machen. In künstlerisch interessierten Kreisen ist man jedoch eifrig bemüht, diese erinnerungsreiche Stätte, an der Ibsen und Björnson als Dramaturgen gewirkt haben, zu erhalten. Es wird beabsichtigt, das Theater unter Wahrung der äußeren Gestalt in einen Konzertsaal umzuwandeln, der bei nationalen Festen und Musikaufführungen von Rang Dienste tun würde. Die Büsten Ole Bulls, Edvard Griegs, Ibsens, Björnsons und Gunnar Heibergs, der auch der Nationalen Bühne angehört hat, will man auf Staatskosten in diesem musikalischen Pantheon aufstellen.

Berlin. E. N. von Reznicek hat ein größeres Orchesterwerk, betitelt „Schlehmil", sinfonisches Lebensbild für Orchester und Tenorsolo, vollendet. Die Komposition, die ihren musikalischen Inhalt teils aus der spukhaften Welt der bekannten Novelle von Chamisso ableitet, teils die damit verwandte Phantastik Beardsleyscher Zeichnungen klanglich zu verdeutlichen versucht, wird in Berlin zur Uraufführung gelangen.

Dresden. „Stella maris", Alfred Kaisers erfolgreiches musikalisches Schauspiel, das im Herbst an der Dresdener Hofoper in Szene geht, ist (durch Vermittlung des Berliner Theaterverlages,) von dem Hoftheater zu Wiesbaden, den Fürstlichen Theatern zu Sondershausen, Rudolstadt und Arnstadt, den Stadttheatern zu Magdeburg, Mainz, Köln, Kiel, Graz, Regensburg, Freiburg i. Br., Heidelberg, Posen und von Direktor Gottscheid für eine Tournee durch die Provinz Posen erworben worden.

— „Die Mäusekönigin", Weihnachtsmärchen in fünf Bildern von F. A. Geißler, Musik von G. Pittrich, ist vom Central-Theater in Dresden für den Winter 1912 erworben worden.

Hannover. Herr Maximilian Ernst Thamm, zurzeit erster Kapellmeister an der Schauburg zu Hannover, ist an das Königl. Kurtheater zu Oehnlhausen ab 1. Juli berufen worden.

Kassel. Edgar Richter, ein Sohn Hans Richters, wurde nach erfolgreichem Gastspiel für die Kasseler Hofbühne als Heldentenor verpflichtet.

Leipzig. Am 26. Juni trafen sich im Übungssaale des Universitätssängervereins zu St. Pauli eine Anzahl Anhänger der Wagnerschen Kunst, Musiker, Verleger, Wissenschafter und andere Freunde des Meisters aus Leipzig, Dresden, Chemnitz usw., um unter dem Vorsitz Prof. Dr. Prüfers die Wege ausfindig zu machen, den „Parsifal" für Bayreuth zu erhalten. Wie aus den Beratungen hervorging, hatte bereits eine Vorbesprechung nicht nur in Leipzig (wovon schon berichtet wurde), sondern auch in Dresden stattgefunden, und man hatte bereits eine Anzahl führender Namen, darunter Humperdinck, Dräseke und Klinger für die Bewegung gewonnen. Die Ergebnisse der Zusammenkunft waren hauptsächlich die Wahl einer Kommission, der die Abfassung einer Werbeschrift obliegt, und die eines geschäftsführenden Ausschusses. Dieser setzt sich zusammen aus den Herren Prof. Dr. Prüfer, Verleger Linnemann, Rechtsanwalt Dr. Freiesleben, Kaufmann Zenker und Frau Baurat Wolf (sämtlich in Leipzig), die genannte Kommission aus den Herren Schriftleiter Püringer (Dresden), Schriftleiter Dr. Delpy (Leipzig) und Rechtsanwalt Dr. Freiesleben. Endzweck der Protestbewegung soll sein, alle Wagnerfreunde des Deutschen Reiches zu gemeinsamem Vorgehen in der Sache zu bewegen. Ebenso wie dieser Allgemeinprotest unabhängig von Bayreuth ist, wird damit irgend welcher Privatvorteil für die Wagnerschen Erben nicht angestrebt.

— Am letzten Sonntag vormittag löste Herr Max Battke, der Direktor des Berliner Seminars für Schulgesang, die Darbietungen der Leipziger Musiklehrer und -lehrerinnen im Feurichsaal mit einem Vortrag über seine Primavistagesangsmethode ab. Besonders ausführlich verweilte er bei seinem wichtigsten ersten Kapitel, das die Entwickelung des Tonalitätsgefühls behandelt, wobei er aus sehr einleuchtenden Gründen beim Solfeggieren die Guidonische Ansicht vertrat, daß man bei Modulationen die Klangsilben entsprechend vertauschen müsse. Die übrigen kürzer behandelten Teile seines Vortrags bezogen sich auf die Ausbildung des rhythmischen Gefühls, die Gehörbildung und das Musikdiktat in allen Formen. Mit großer erzieherischer Geschicklichkeit hat Battke auf zweierlei den größten Nachdruck bei seiner Methode verlegt: Einmal darauf, sie so übersichtlich und kurz wie möglich zu gestalten, dann ihr einen reichlichen Anschauungsstoff von möglichster Güte beizugeben. Beides ist ihm vortrefflich gelungen. Um seinen Lehrgang am lebendigen Beispiel zu zeigen, hatte er eine Anzahl seiner jungen Mädchen aus Berliner Mädchenschulen mit herübergebracht: Obgleich der Vortragende sie zum Durchschnitt seiner Zöglinge rechnete, bewiesen sie durch ihre glänzende Treffsicherheit im ein- und zweistimmigen Gesang, daß sie unter der Leitung ihres Lehrers ganz Erstaunliches gelernt hatten. Die Zuhörerschaft, die sich zumeist aus Studierenden und Musiklehrern zusammensetzte, wußte dem Vortragenden für seine fesselnden Ausführungen lauten Beifallsdank. — Es sei gestattet, gleich mit auf die vorzüglichen Lehrbücher von Max Battke hinzuweisen, die in dem rühmlich bekannten Verlag von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde, erschienen sind. Das vortrefflichste Werk scheint mir zu sein das Büchlein „Primavista, eine Methode, vom Blatt singen zu lernen", von dem eine Ausgabe für Lehrer und Musikstudierende (M. 2.—) und eine für Schüler und Ausländer (die beinahe textlos ist, M. —.75) herausgekommen ist. Wer sich näher mit dem trefflichen Lehrgang befassen will, was nur dringend zu empfehlen ist, der sei angelegentlichst auf diese Bücher verwiesen. Für den Unterricht empfiehlt es sich dann noch, die von Battke komponierten „Primavista-Lieder" (op. 44, Klavierausgabe M. 2.50, gebunden M. 3.75, Stimmheft M. —.50), die streng planmäßig vorwärts schreiten, zu benutzen. Zwei weitere knapp und sachlich abgefaßte Schriften, die zum Teil in engem Zusammenhang mit dem Primavistalehrgang stehen, sind seine „Elementarlehre der Musik" (Ausgabe für Lehrer und Musikstudierende, M. 3.—; Ausgabe für Schüler und Ausländer M. 1.—) und die „Musikalische Grammatik" (M. 1.—). Ebenso ist das ausgezeichnete Anschauungsmaterial für die Schulen im Verlag von Chr. Fr. Vieweg erschienen. Dr. M. U.

— Die Gewandhauskonzerte werden am 3. Oktober beginnen und am 13. März 1913 schließen. Zur Wagner-Jahrhundertfeier wird das mit Richard Wagners Todestag zusammenfallende Abonnement-Konzert des 13. Februar gestaltet werden und, eingeleitet durch die Trauermusik aus der „Götterdämmerung", nur Teile aus Parsifal enthalten, in ununterbrochener Reihenfolge und unter Mitwirkung des Gewandhaus- u. Thomanerchores. Für einen anderen Chorabend wird Brahms' „Deutsches Requiem" studiert, außerdem werden die Thomaner in einem Abonnementkonzert auftreten, voraussichtlich in der Weihnachtszeit. Prof. Nikisch legt besonderen Wert darauf, daß die Beethovenschen Sinfonien in der kommenden Gewandhauskonzertzeit ohne Ausnahme zur Wiedergabe gelangen, und zwar im Rahmen reiner Beethoven-Programme, die nur Werke dieses Meisters enthalten. Neben anderen älteren Orchesterwerken kommen von neueren sinfonischen Kompositionen folgende zur Aufführung: von Bruckners Sinfonien Nr. 4 und Nr. 6 (erstere als Wiederholung der Aufführung der vergangenen Konzertzeit); von Brahms Sinfonien Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 4; Mahler Nr. 4; Tschaikowsky Nr. 4; Liszt Dante-Sinfonie, Tasso, Nächtlicher Zug und Mephisto-Walzer; Berlioz Fantastische Sinfonie; Strauß Aus Italien und Till Eulenspiegel; Sgambati Sinfonie D dur; Dvorak Scherzo capriccioso; Klose Elfenreigen, sowie einige andere Neuheiten. Als Solisten sind gewonnen: Eugen d'Albert, Aïno Ackté, Willy Burmester, Alfred Cortot, Gertrud Foerstel, Carl Friedberg, Elena Gerhardt, Schwestern Harrison, Bronislaw Hubermann, Alfred Kase, Julius Klengel, Ehepaar von Kraus, Aaltje Noordewier-Reddingius, Martin Oberdörffer, Jacques Thibaud und Edyth Walker. Die Kammermusiken umfassen vier Quartett-Abende der Herren Wollgandt-Wolschke-Herrmann-Klengel unter Mitwirkung anderer Instrumental- und Vokalkünstler, einen Sonatenabend der Herren Thibaud-Cortot und einen Abend der Société des instruments anciens.

Neuyork. Heutigen Tages ist Amerika ein Dorado für Musikergrößen, die dort für ein einziges Konzert oft 20000 M. einstreichen. Eine amerikanische Zeitschrift weist nun darauf hin, wie gewaltig innerhalb der letzten Jahrzehnte die Einnahmen der Musiker in den Vereinigten Staaten angewachsen sind. Paderewski z. B. bekommt gegenwärtig in Neuyork, in Chicago oder Boston 20000 M. oder mehr für den Abend, und

in kleineren Städten bleiben seine Einnahmen kaum hinter denen in den größten zurück. Kubelik oder Ysaye können ebenfalls auf 2000 bis 4000 Dollars, also nur etwas weniger, rechnen. Vor 40 Jahren machten Rubinstein und Wieniawski eine Konzertreise durch die Vereinigten Staaten und erhielten für 60 Konzerte durchschnittlich etwas weniger als 1200 Doll. In Städten wie Baltimore, Buffalo, Montreal, Cleveland, die heute für Musiker von vornherein mit 4000 Doll. allabendlich anzusetzen wären, betrug die Einnahme für die beiden Musiker zusammen nicht mehr als 1000 Doll. In Neu-Orleans verdienten sie gar nur 480 Doll. und in Neuyork nahmen sie nur 1300 Doll. ein. Davon gingen aber noch erhebliche Beträge für die Kosten des Unternehmens und für den Impresario ab. Alles in allem erhielt Rubinstein bei dieser Konzertreise für jeden Abend nur 800 Mark und Wieniawski nur halb so viel.

— Otto Taubmanns „Deutsche Messe" ist, von der Oratorien-Gesellschaft zu Neuyork zur Aufführung im nächsten Winter erworben worden. Das Werk wird in englischer Sprache vermittelt werden.

Posen. „Der Teufelsweg", Musikdrama in drei Akten von Ignatz Waghalter (Text von Rudolf Lothar) ist vom Stadttheater Posen für den Herbst 1912 erworben worden.

Pyrmont. Hier wird Mitte August ein zweitägiges Anton Dvorak-Fest stattfinden. Auf dem Programm stehen u. a. das Violinkonzert, das Klavierquintett A dur, die Bläserserenade, die nachgelassene D moll-Sinfonie, das Cellokonzert und die biblischen Lieder. Als Solisten wurden u. a. Flore Kalbeck und Professor Grümmer gewonnen. Die Leitung hat Kapellmeister Fritz Busch.

— Die Stelle des städtischen Musikdirektors soll neu besetzt werden. (Näheres siehe: Anzeige.)

Rom. Die Uraufführung von Leoncavallos Operette „La reginetta delle rose" im Costanzi-Theater durch ein Mailänder Ensemble fand warme Aufnahme. Der Text von Forzano verwendet politische Ereignisse aus der portugiesischen Revolution und Liebesabenteuer des jungen Königs. Leoncavallo und Forzano wurden mehrfach gerufen.

— Für Franz Liszt ist an einem Hause auf dem Monte Mario bei Rom eine Gedenktafel feierlich enthüllt worden. Der Meister hat hier längere Zeit an seinem Christus gearbeitet. Bei der Feier hat man des Meisters wohl mit Worten, merkwürdigerweise aber nicht mit Tönen gedacht.

Venedig. E. Wolf-Ferrari arbeitet zurzeit in Venedig an einer zweiaktigen Oper „Der eingebildete Kranke", deren erster Akt bereits fertiggestellt ist. Das Textbuch ist Molières Lustspiel entnommen. Gleichzeitig beschäftigt sich Wolf-Ferrari mit der Vertonung des dreiaktigen Librettos „Honny soit qui mal y pense" und eines „Fräulein Figaro" betitelten Textes. Die Libretti hat Golisciani geliefert.

Weimar. Die Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst in Weimar, eine Gründung W. v. Baußnerns, kündigt für ihr zweites Vereinsjahr vier Konzerte an, die zunächst weimarischen Tonsetzer, weiter französischen Komponisten, dem Neu-Münchener Kreise und unbekannten zeitgenössischen Orgelwerken gewidmet sein werden.

Wien. Konzertsänger Prof. Felix v. Krauß hat die Konstruktion eines Transponier-Flügels erfunden. Unterhalb der Klaviatur des Flügels befindet sich ein Hebel. Ein Druck auf den Hebel, eine Rückung nach links oder rechts, die gemäß einer kleinen, an der Vorsatzleiste angebrachten Skala erfolgt, bewirkt die Veränderung der Tonart. Krauß hat aus eigenen Konstruktionsversuchen eine Vorrichtung gefunden, die er dem Innenbau eines Flügels so einfügt, daß Tonschönheit und Repetitionsmechanik wie bisher gesichert und auch die Benutzung des zur Tondämpfung dienenden Verschiebungspedals ermöglicht wird.

— Franz Schrekers Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin" die in der nächsten Saison an der Wiener Hof-Oper zur Uraufführung gelangt, ist auch von Direktor Teweles für das Neue Deutsche Landes-Theater in Prag zur Aufführung erworben worden. Die Uraufführung von Schrekers Oper „Der ferne Klang" in Frankfurt a. M. ist nunmehr für den Anfang der Herbst-Spielzeit angesetzt. Der Klavierauszug dieser Oper ist bereits in der Universal-Edition erschienen, während der Klavierauszug zu „Das Spielwerk und die Prinzessin" sich im Druck befindet und in nächster Zeit herausgegeben wird.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Otto Junne, Leipzig:

Erb, M. J., op. 70. Sonate über Choralthemen der kath. Liturgie M. 4.—.

Verlag von P. Jurgenson, Moskau:

Loewensohn, B., op. 32. No. 7. Le conte de la bonne pour Piano. 35 Kop. (75 Pf.)

— op. 6. No. 2. An den Mond für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung 40 Kop. (90 Pf.)

Verlag von J. Langs Buchhandlung, Karlsruhe:

Steinbrenner, Aug., Orpheus. Chorbuch für Gymnasien, Realschulen und verwandte Anstalten. 2. Band für Oberklassen. Vierstimmige Lieder und Gesänge für gemischten Chor. Neu bearb. u. herausg. von Hauptlehrer und Kantor Joh. Göring. 3. verb. Aufl. gebd. M. 1.80.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 6. Juli Nachmittag 1/22 Uhr

Desider von Antalffy: Choralfantasie und Fuge für Orgel. Anton Bruckner: Zwei Graduale: Christus factus est und Locus iste. Wilhelm Rust: Es sollen wohl Berge weichen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Als Mitglieder traten seit dem 15. April ein:

Herr Kapellmeister A. Jesberg, Breslau
Herr Kapellmeister Rud. Tissor, Breslau
Herr Städt. Kapellmeister Ernst Dietzmann, Glauchau
Herr Kapellmeister Carl Nöhren, Bad Nauheim
Herr Kapellmeister Walter Freymark, Münster i. W.
Herr Dirigent Paul Scheinpflug, Königsberg i. Pr.
Herr Direktor der Musikakademie Heinrich Appun, Hanau a. M.
Herr Kapellmeister Eduard Hermann Flohr, Hamburg
Herr Kapellmeister Dr. Kurt Dulle, Essen a. d. R.
Herr Kapellmeister Toni Hoff, Erfurt
Herr Kapellmeister Carl Robert Blum, Berlin
Herr Kapellmeister Alfons Mourot, Kissingen
Herr Städt. Kapellmeister Hermann Irmer, Wiesbaden
Herr Kapellmeister Walter Blume, Coblenz
Herr Kapellmeister Ludwig Hladylowitzsch, Naumburg a. S.
Herr K. K. Hofkapellmeister F. Schalk, Wien XIII.
Herr Kapellmeister Maximilian Ernst Thamm, Hannover
Herr Kapellmeister Joh. Jos. Keplinger, Wien II.
Herr Kapellmeister H. Schwier, Hannover
Herr Kapellmeister Fritz Rögely, Elbing in Westpr.
Herr Musikdirektor Dr. Otto Mayr, Heilbronn
Herr Musikdirektor Wilh. Müller, Alzey
Herr Kapellmeister Leon Kopf, Lodz
Herr Musikdirektor Edmund Parlow, Frankfurt a. M.
Herr Kapellmeister Richard Buchholz, Mainz
Herr Städt. Kapellmeister Philipp Werner, Freiberg i. S.
Herr Kapellmeister Jos. Kellner, Regenburg
Herr Kapellmeister Albert Loesch, Berlin
Herr Stadtkapellmeister Max Krause, Brasso (Ungarn)
Herr Kapellmeister Max Volland, Liegnitz
Herr Kapellmeister Dr. Erich Reipschläger, Charlottenburg
Herr Kapellmeister Edwin Lindner, München
Herr Kapellmeister Alfred Schaffer, Wien VII.
Herr Kapellmeister Ludwig Sallaba, Wien XVIII.
Herr Musikdirektor Karl Bienert, Konstanz, a. B.
Herr Kapellmeister Adolf Johannes Meyer-Sieden, Schleiz
Herr Kapellmeister Aylmer Büßt, (Weißer Hirsch b. Dresden) Breslau
Herr Städt. Kapellmeister Albert Gorter, Mainz
Herr Kapellmeister Franz Ludwig, Sondershausen
Herr Musikdirektor Viktor Cormann, Saarbrücken
Herr Kapellmeister S. Stabernak, Wien
Herr Königl. Musikdirektor Fritz Binder, Danzig
Herr Kapellmeister Gustav Lewin, Weimar

Für die Wohlfahrtskasse stifteten:

Herr Walter Beer, Berlin-Wilmersdorf	20	Mk.
Herr C. Hoyer, Weißenfels	5	„
Firma Klapproth & Straubel, Trommelfabrik, Weißenfels	5	„
Herr Kapellmeister Josef Kellner, Regensburg	5	„
Herr Carl Appel, Nürnberg	5	„
Herr Hofrat Dr. Goldschmidt, Nürnberg	5	„
N. N.	20	„

Den Gebern herzlichsten Dank.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 11. Juli; Inserate müssen bis spätestens Montag den 8. Juli eintreffen

PAULINER-KONZERT

zum 90 jähr. Stiftungsfest des U. S. V. zu St. Pauli
im grossen Festsaale des Zentraltheaters zu Leipzig
am 6. Juli 1912, abends 6 Uhr

Leitung: Professor **FRIEDRICH BRANDES**

SOLISTEN: Frau NOORDEWIER-REDDINGIUS / Kammersänger EMIL PINKS / Kammersänger THEO WÜNSCHMANN
Orchester: Das verstärkte Hallesche Theaterorchester

Chöre mit Orchester und Soli

Festouvertüre mit Schlußchor: „An die Künstler" (Op. 218)	Carl Reinecke
In schweigender Nacht	Heinrich Zöllner
Deutscher Heerbann	Felix Woyrsch
Normannenzug (zur Erinnerung an die Uraufführ. durch die Pauliner)	Max Bruch
Nachthelle	Schubert-Kretzschmar
Die Allmacht	Schubert-Liszt

A cappella-Chöre

von Langer, Mendelssohn, Mozart, Otto

Karten im Vorverkauf bei C. A. Klemm in Leipzig

Barcarole

für
Violine und Pianoforte
komponiert von
Carl Reinecke
Op. 281. Pr. M. 2.—.
Ein dankbares Violinstück
von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

„Das werthvolle Buch Prof. R.'s sollte jeder, der die B.'schen Sonaten nicht nur wagen, sondern auch gewinnen will, besitzen."
Die Zeit. (Wien.)

Die **Beethoven'***schen*
Clavier-Sonaten



Briefe an eine Freundin (mit zahlreichen Notenbeispielen) von
Prof. Dr. Carl Reinecke.
Neue, stark verm. Ausg.
Geheftet 3 M. Eleg. geb. 4.— M.

☞ Der Verf. giebt i. d. Werke eine **Analyse des architekton. Baues** sowie eine Anltg. z. richt. **Interpretation sämmtlicher Clavier-Sonaten B.'s**, in streit. Fällen auf des Meisters **Skizzenbücher** zurückgreifend.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.
Herzoglich Sächs. Hofmusikalienhandlung.

Musikalische Bücher und Schriften.

Franz Brendel Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Durchgesehen und ergänzt von Rob. Hövker. Mit dem *Bild des Verfassers* nach einer Zeichnung von Otto Merseburger. 662 Seiten Lexikonformat. Halbfranzband M. 10.—. *Anerkannt ausgezeichnetes Werk.*

Adolf Carpe Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage. Mit 350 Notenbeispielen. Geheftet M. 4.50, elegant gebunden M. 6.—. *Enthält für Klavierspieler ganz vortreffliche Ratschläge.*

Widogast Iring Die reine Stimmung in der Musik. Neu und vereinfacht dargestellt. Geheftet M. 2.50.

A. B. Marx Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen. In 2 Teilen mit autographischen Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke. Mit dem *Bild Beethovens* nach der Zeichnung von Prof. A. v. Kloeber aus dem Jahre 1817. Zwei stattliche Bände. 613 Seiten Lexikonformat. Geheftet M. 10.—, elegant gebunden M. 12.50. (Das Kunstblatt, Beethovenbild von Kloeber, auch einzeln, Preis 60 Pf.) Man verlange „wohlfeile Ausgabe Reinecke" und achte auf den Preis.

A. B. Marx Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. Neue Ausgabe herausgegeben von Robert Hövker. Geheftet M. 2.—. Gebunden M. 3.—.

Carl Reinecke Die Beethovenschen Klaviersonaten. Briefe an eine Freundin. Fünfte Auflage. Neue Ausstattung mit Klingerschem *Beethovenkopf.* — Geheftet M. 3.—, elegant gebunden M. 4.—. *Die beste Anleitung zur richtigen Interpretation sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven.*
Dasselbe englisch. Geheftet M. 3.—.

Carl Reinecke Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte. Ein Wort der Anregung an die klavierspielende Welt. Mit Notenbeispielen. Geheftet M. 1.50. *Zum Verständnis der Mozartschen Klavierkonzerte unentbehrlich.*

Carl Reinecke „Und manche liebe Schatten steigen auf." **Gedenkblätter an berühmte Musiker.** Mit 12 Bildnissen und 12 facsimilierten Namenszügen. **Inhalt:** Franz Liszt. — H. Ernst. — Robert Schumann. — Jenny Lind — Joh. Brahms. — Wilhelmine Schröder-Devrient. — Ferd. Hiller. — Felix Mendelssohn-Bartholdy. — Anton Rubinstein. — Joseph Joachim. — Clara Schumann. Geheftet M. 3.—. Elegant gebunden M. 4.—.

Verlag von **Gebrüder Reinecke** in **Leipzig,** Königstrasse 16.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapell-

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 28

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 11. Juli 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Schulfeste in Hellerau

Von **Artur Liebscher**

Nun sind sie endlich zur Tat geworden, diese sonderbaren „Schul"-Feste, für die eine Reklame gemacht worden ist, wie bisher noch niemals für irgend eine Angelegenheit, die einen Zusammenhang mit Pädagogik für sich in Anspruch nahm. Selbst wer das Unternehmen draußen in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden seit seiner Gründung mit Interesse verfolgt hatte und wußte, welche enorme Summe in die in jeder Hinsicht mustergültigen Gebäude und in ihre Einrichtung hineingesteckt worden waren, wer also auch eine Ahnung davon hatte, daß diese Sachen alle verzinst sein wollen und dazu Geld und wieder Geld nötig ist, dem kann bei dem immerwährenden Rühren der Reklametrommel nach echt amerikanischem Vorbilde doch mit der Zeit ein leises Bedenken, daß die Arbeit des ausgezeichneten Musikpädagogen Jaques Dalcroze unter dieser starken Rücksichtnahme auf die Öffentlichkeit leiden müsse. Denn bisher war es Eigenart jeder Schularbeit, mochte sie nun intellektueller oder künstlerischer Art sein, daß sie still vor sich ging, nur gefördert durch den engen Kontakt zwischen Lehrer und Schüler und unter absichtlicher Ausschaltung der Öffentlichkeit.

Gewiß liegen in dem Falle Dalcroze mancherlei entschuldigende Momente vor, das Unternehmen braucht Geld, und die Ideen des unruhig vorwärtsdrängenden Reformers wollen propagiert sein, aber was in letzter Zeit auf dem Gebiete der Propaganda getan worden ist, das überschreitet allgemach die Grenzen des Nützlichen und fängt an, sowohl die Freunde der guten Sache nachdrücklich zu verstimmen als auch auf den Charakter des ganzen Unternehmens abzufärben. Jaques Dalcroze selbst verwahrt sich mit Entschiedenheit dagegen, seine Darbietungen als Theater aufgefaßt zu sehen und betont immer wieder: „Unsere Arbeit ist Schularbeit!" Wer aber von den Tausenden der Besucher hat diesen Gedanken wirklich als den Kern des Ganzen unbeirrt im Auge behalten können? Nicht Schulfeste, sondern Festspiele lockten hinaus, und gerade, daß sich trotz des Willens von Dalcroze immer und immer wieder die Bezeichnung Festspiele hören ließ, ist der beste Beweis, wie die, sagen wir: nicht immer glückliche, Reklame den Schwerpunkt zu Ungunsten der richtigen Erfassung des Ganzen verschoben hat.

Man sprach und spricht eben von Festspielen. Dazu kommt, daß sich um den Musikpädagogen von Hellerau ein Kreis Weihrauch streuender, kritikloser Anhänger geschart hat, der wahrlich nicht dazu angetan ist, zur kräftigen Entwicklung der fruchtbaren Keime, die in ernster Arbeit gepflegt werden sollten, wesentlich beizutragen. Man redet bereits ganz ungeniert von dem „Bayreuth des Rhythmus" und erweist damit nur, daß man weder erfaßt, um was es sich in Bayreuth, noch um was es sich in Hellerau handelt, daß man Kunstwerke in geschlossenster und höchster künstlerischer Darbietung mit allerdings sehr verheißungsvollen, aber zur Zeit doch noch tastenden kunstpädagogischen Versuchen verwechselt, man greift ein Wort Dalcrozes auf, das im Momente der Begeisterung in einem Briefe vielleicht am Platze war, das aber herausgehoben und als Tendenz verbreitet in seiner hyperbolischen Ausdrucksweise einen Teil seines Sinnes verliert und stark deplaziert erscheint, ich meine den immer wieder zitierten Satz, von dem Rhythmus, der zur sozialen Institution erhoben werden soll, und was dergleichen Übertreibungen mehr sind. Es scheint, als ob Dalcroze, der in seinem Charakter, nicht aber in seiner musikalischen Ausdrucksweise, überraschend viel Übereinstimmendes mit Richard Wagner hat, so die glückliche Gabe der scharfen Kritik an seiner eignen Arbeit und den damit zusammenhängenden Drang, immer über das bereits Erreichte hinauszublicken und an der Verwirklichung eines noch höher gesteckten Zieles zu arbeiten, so ferner das Geschick, für seine großen Pläne immer große pekuniäre Mittel aufzubringen, so endlich auch die Zähigkeit, mit der er innerlich Erschautes allen Widerständen zum Trotz in das Praktische umsetzt, es scheint, sagte ich, als ob Dalcroze auch von der Begleiterscheinung der Dalcroziten nicht verschont bleiben sollte, von einem Kranze durch das neue Ideal Geblendeter, die in ähnlicher Weise die Gefahr einer übertriebenen Reaktion gegen die Hellerau-Bestrebungen heraufzubeschwören drohen, wie es im Fall Wagner geschehen ist. Fragt sich nur, ob die Hellerau-Idee stark genug ist, auf die Dauer die Kritiklosigkeit der Heilig-Heilig-Rufer zu ertragen. Soviel an Allgemeinbemerkungen, deren Vorausschickung jedoch im Interesse der Schulfeste geboten erschien. Nun zu den Veranstaltungen selbst. — Auf der höchsten Erhebung von Hellerau, umgeben vom Walde, liegt das Haus, in dem die alle Jahre wieder-

kehrenden Festspiele abgehalten werden sollen, seinem Äußeren nach eine Art Tempel, einfach aber monumental. Heinrich Tessenow hat es gebaut. Eine Reihe entzückender kleiner Wohnhäuser der Schüler schließt einen geräumigen Vorhof ab. Der Festasal ist gänzlich schmucklos und wird an allen Seiten von lichtgrauer Leinwand bekleidet, hinter der sich gänzlich unsichtbar für den Beschauer viele Tausend elektrischer Glühlampen befinden, die nach Belieben eingeschalten werden können und, ohne daß ein einziger Lichtpunkt sichtbar würde, durch die Leinwand hindurch eine wundersam weiche Helligkeit in dem kahlen Raum verbreiten. Durch die komplizierten Schalteinrichtungen ist es trotz der Diffusion des Lichtes, die die Leinwand bedingt, möglich, die Spielebene von vorn oder hinten, von rechts oder links, von oben und teilweise sogar von unten allein oder in mannigfachen Kombinationen zu erhellen. Eine Bühne gibt es nicht. Die Spielebene geht direkt und ohne irgendwelche Trennung in den Zuschauerraum über, der ziemlich stark ansteigt und von jedem Platze aus ein Verfolgen der Darbietungen gestattet. Noch sei das verdeckte Orchester erwähnt, um dessen innere Einrichtung sich Paul Marsop verdient gemacht hat. Es zeitigt ganz vortreffliche Klangwirkungen und gestattet, jedes Instrument zu verfolgen.

Wer schon früher des öfteren die Vorträge und Schülervorführungen von Jaques Dalcroze besucht hatte, dem boten die Schulfeste eigentlich kaum etwas Neues. Das, was jeden Musiker am stärksten interessieren mußte und auch wirklich das Bedeutsamste überhaupt darstellte, waren die rhythmisch gymnastischen Vorführungen. Mit welcher erstaunlichen Sicherheit die Schüler von ihrem Lehrer improvisierte Rhythmen abhörten und durch Körperbewegungen wiedergaben, mit welchem Geschick sie selbst allerlei rhythmische Kombinationen improvisierten, wie sie ferner auf Zuruf bewiesen, daß sie auch die melodische Linie und die absolute Tonhöhe der begleitenden Musik klar erfaßten, indem sie stellenweise vorgespielte Melodien solmisierend wiederholten, das und manches andere gab den Vorführungen den Hauptwert, wenn es auch äußerlich an Effekt nicht an verschiedene andere Darbietungen heranreichte. Denn es bewies, daß Dalcroze seine Schüler musikalisch zu machen versteht. Und das Musikalische will mir als das Beste in den neuen Versuchen überhaupt erscheinen. Hier, aber auch nur hier, sah und hörte der Musiker etwas, was spezifisch Können der Dalcroze-Schüler ist, und was ihnen andere einfach ohne die vorausgehende Schulung nicht nachzumachen vermögen.

Wenn man die plastischen Darstellungen, die Reigen und Pantomimen ins Auge faßt, so muß man zwar zugeben, daß der erreichte Grad der Vollendung ein relativ hoher war, daß aber von Individualität der Gebärde nicht gut mehr die Rede sein kann. Das waren samt und sonders mit Nachdruck und sehr viel Fleiß ganz genau einstudierte Bewegungen, denen absolut nichts Persönliches mehr anhaftete. Es ist schlechthin eine Ungerechtigkeit gegen manchen Theaterregisseur, wenn man behauptet, in Hellerau in dieser Beziehung etwas absolut Neues gesehen zu haben. Der einzige Unterschied ist lediglich der, daß Dalcroze die üblichen Tanzschritte vollkommen meidet, daß er Rumpf und Glieder gleichmäßig in Aktion treten läßt und anstelle der gebräuchlichen Bewegungen bestimmte rhythmische Typen setzt. Das mögen ziemlich viele sein, vielleicht 50 oder noch mehr, aber es sind doch Typen, die oft wiederholt und kombiniert werden. Zugegeben, daß die Schüler Dalcrozes die Herrschaft über die Körper auf Grund der musikalischen und rhythmischen Schulung ungleich vollkommener in der Hand haben als irgend ein Personal, das Pantomimen künstlerisch darstellt, so bleibt es doch immer wieder beim graduellen Unterschied. Das nachdrücklich zu betonen ist angesichts der vielen reigenartigen und pantomimischen Darbietungen, die man sehen und hören konnte und im Hinblick auf die Kraft, mit der gerade diese Seite der Dalcrozeschen Versuche als etwas bisher nie Geahntes in die Welt hinausposaunt wird, einfach Pflicht der Gerechtigkeit. Damit ist selbstverständlich noch lange nicht behauptet, daß Hellerau in Rücksicht auf alles, was mit Pantomime oder Theater zusammenhängt, überflüssig sei, im Gegenteil, bereits oben wurde auf den hohen Grad der Vollendung hingewiesen, der den körperlichen Darstellungen der Dalcroze-Schüler eigen ist, auch kann niemand mehr und nachdrücklicher die rhythmisch-gymnastische Schulung im Dalcrozeschen Sinne für alle die wünschen, die auf der Bühne zu tun haben, als ich, und wenn nicht anhaltend in so gar hohen Tönen das Evangelium von Hellerau gesungen würde, als etwas Noch-nie-Dagewesenem, so erübrigte sich die Transposition der Hymnen in die richtige Tonlage von selbst.

Noch ein Wort zu den rhythmischen Ausdeutungen von musikalischen Meisterwerken. Als pädagogische Übung kann man solche Versuche wie die, die C moll-Fuge aus dem 1. Teile des wohltemperierten Klavieres mit dem vorausgehenden Präludium und die erste der sechs Mendelssohnschen Fugen durch verschiedene Gruppen in dem Verlaufe ihrer einzelnen Stimmen rhythmisch genau auszudeuten, recht wohl gelten lassen. Sie legten den Beweis ab, daß die Schüler polyphon zu hören vermögen und stellen neben der rhythmischen eine recht gute allgemeine musikalische Schulung dar. Als Kunstwerk freilich darf man eine solche Verkörperung der Rhythmen schon deswegen noch lange nicht ansprechen, weil eben einzig und allein das rhythmische Element eine Ausdeutung erfährt, alles andere aber unberücksichtigt bleibt. Wer die Fugen nicht schon kennt, bekommt schwerlich durch die Dalcrozeschen Versuche eine Ahnung von ihrem Bau. Der Unterschied zwischen Thema und seinem Kontrapunkt, dann der melodische Verlauf der Stimmen, der doch eine nicht unwesentliche Rolle spielt, des Sichnähern und Sichentfernen und noch manches andere, was außer dem Rhythmus noch zur Fuge gehört, bleibt jenseits der Darstellung. Das Beste, was die Schulfeste auf dem Gebiete der musikalischen Ausdeutung von Meisterwerken brachten, war ein Stück aus dem zweiten Akte des Orpheus mit seiner überaus plastischen Ausgestaltung der Furientänze, in dem Frl. Leisner (Berlin) den Orpheus nicht bloß recht überzeugend darstellte, sondern auch sehr reizvoll sang.

Fast erscheint es, wenn man die Darbietungen des Schulfestes überblickt, als habe sich der Musikpädagoge Dalcroze aus seinem eigentlichen Fahrwasser heraus und in eine Nebenströmung hineintreiben lassen, die direkt nach dem Theater hinführt. Sonst wäre das auffallende Übergewicht der pantomimischen Darstellungen im Programm, die zudem fast alle einen gleichförmig mystischweichen Charakter trugen, gar nicht erklärlich. Man mag der Übernahme des Rhythmus auf den Körper ruhig weiter die Beachtung zukommen lassen, die ihr nach Dalcrozes Meinung gebührt, aber sich vor einer allzu

umfänglichen Festlegung auf dem Gebiet der Pantomime hüten. Sonderbar: im Programmbuch verwahrt man sich so nachdrücklich dagegen, Theateraufführungen zu bieten. Was sind denn aber die vielen plastischen Darstellungen bewegter Gruppen im wechselreichen Spiel von Licht und Schatten anderes als Theater? Vom Standpunkte des Zuschauers aus tragen sie alle Zeichen des Theaters an sich, des Theaters freilich im guten Sinne des Wortes, aber immerhin: des Theaters.



Das deutsche Musikdrama der Gegenwart und der „Allgemeine Deutsche Musikverein"

In beachtenswerter Weise schnitt Herr Dr. Marsop auf der letzten Tonkünstlerversammlung in Danzig obiges Thema an. Sehr richtig bemerkt der Verfasser, daß keiner berufener wäre als der A. D. M. V., hier einmal eine energische Initiative zum Emporbringen der zeitgenössischen musik-dramatischen Literatur zu ergreifen.

Im Kampfe gegen die seichte Operette der Gegenwart dürfen wir wohl hier nicht nur das Drama, sondern auch das musikalische Lustspiel der Gegenwart mit einschließen. Meiner Meinung nach ist eine konzertmäßige Aufführung von Opernfragmenten und Bruchstücken für ein Werk nicht nur fördernd, sondern schädigend. Eine Oper bedarf alles szenischen und dekorativen Beiwerks, wenn sie wirken soll. Ich erinnere an die unsäglich langweilige Wirkung z. B. der „Parsifalszenen" in Konzertform. Dramatische Musik kann nie in absoluter Weise als „nur" Musik auf uns nachdrücklich einwirken, sie bleibt auf dem Konzertpodium ein unbefriedigendes Fragment im richtigen Sinne des Wortes. Auch die Bruchstückaufführungen seitens des A. D. M.-V. — jüngst Szenen aus Schattmanns „Des Teufels Pergament" — vermochten nie so rechten Erfolg zu erzielen. Dr. Marsop regt nun an, „für die Aufführungen ganzer Opern seitens des A. D. M. V. könnte ein ‚Bayreuth der Lebenden' geschaffen werden". Dieses „Bayreuth" müßte nun aber auch eine würdige vollkommene Stätte sein. Die Dalcrozesche Anstalt in Hellerau bei Dresden hat dafür alles bis auf das — — Wichtigste, was ihr fehlt: Bühnenmaschinerie, Schnürboden, Versenkungen usw. Schon dieses Manko hebt alle anderen Vorteile des Projektes auf, denn szenisches Raffinement gehört nun einmal heute wesentlich mit zum Erfolg einer Oper. Das erfreute Ohr darf nicht durch ein beleidigtes Auge gekränkt werden. Ebenso schlägt Marsop das „Wormser Spiel- und Festhaus" vor.

Ob hier alles für würdige Opernaufführungen vorhanden ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Ich mache hier andere Vorschläge. So wie die Tonkünstlerfeste heute hier, bald dort stattfinden, müßten auch für die Pflege musikalisch-dramatischer Literatur stets andere Städte genommen werden. Es wäre doch sicherlich nicht schwer, alljährlich eine gute Opernbühne zu gewinnen, die vielleicht am Schluß ihrer Saison für das Projekt zu haben wäre. Dieses Theater müßte dann mit seinem gesamten Personal, Solisten, Chor und Orchester sich der Mühe der Neueinstudierungen unterziehen. So ganz einfach wäre ja dies nicht, denn die Festwoche müßte nicht nur eine, sondern mehrere Opern bringen. Mehr wie zu bekannten Opern, gehört aber für neue Werke ein in allen Teilen routinierter Apparat, so daß junge Eleven, sei es für Soli oder Chor kaum in Frage kommen könnten, soll nicht die Aufführung von vorn herein den Stempel der Unzulänglichkeit tragen. Ohne Spielhonorare für die Leistungen der Solisten und des Chores ging es freilich nicht ab. Auch könnten sich die jeweilig zur Aufführung gelangenden Komponisten mit an den Vorbereitungen ihrer Opern beteiligen. Es ist aber verfrüht, hier näher auf Interna des Projektes einzugehen; erstmalig muß sich der Vorstand des A. D. M. V. darüber schlüssig sein, ob er das „Mehr" solcher Obliegenheiten bewältigen kann; im Sinne seiner produktiven Mitglieder handelt er damit jedenfalls. Das Anbringen neuer Opern für junge Komponisten ist heute mit so unsäglich großen Schwierigkeiten verbunden, daß den hierin bereits erfahrenen Komponisten alle Lust dazu vergeht. Die Stagnation die also sich dem deutschen Opernbetriebe bedenklich nähert, muß schon eine einflußreiche Korporation wie den A. D. M. V. bestimmen, energisch einzugreifen. Die Organisation muß so gediegen angelegt werden, daß sowohl Direktoren wie Verleger ein unbedingtes Vertrauen zum Verein bekommen und so Hand in Hand mit diesem an einem gemeinnützigen Werke arbeiten.

Daß mit Freiwerden Rich. Wagnerscher Werke diese auch an „Schmieren" bald zu Hause werden sein, kann kaum bezweifelt werden; und daß nach gründlicher Ableierung dieser Kleinode unser Opernrepertoir fast ganz des neuzeitlichen Interesses bar sein wird, steht sicher zu erwarten, wenn man sich nicht der zeitgenössischen Bühnenwerke — soweit sie mit „moderner Operette" nichts zu tun haben — nunmehr ernstlich annimmt. Wie winzig klein ist in unserem lieben deutschen Vaterlande die Zahl der lebenden Opernkomponisten, denen man einigermaßen Beachtung schenkt, und wie verhältnismäßig stark kommt bei uns der Ausländer zur Beachtung! Auf dem Gebiete der Konzertkomposition können wir heute wirklich von einer Überproduktion reden, das Feld des Musikdramas aber, und das des musikalischen Lustspiels — der modernen Opera buffa — ist vermöge des Umstandes, daß hierzu nicht nur Kontrapunktiker, sondern auch praktisch erfahrene Theaterleute gehören, gerade jetzt ein Exquisitum, für das alle Hebel in Bewegung gesetzt werden müssen. Der Vorstand des A. D. M. V., an der Spitze unser verehrter Max Schillings, könnte der musik-dramatischen Literatur Pionierdienste leisten, wenn jetzt tatkräftig zur Organisation geschritten würde.

Otto Wynen-Kattowitz



Nachbetrachtungen

zum Danziger Musikfest*)

Von **Fritz Rögely**-Elbing

Musikfeste größeren Stils, d. h. Aufführungen bedeutender Chor- und Orchesterwerke mit ausnahmsweise verstärktem Orchester, reichen, abgesehen von einzelnen Gelegenheitsarrangements bei Huldigungen usw., nicht über das 18. Jahrhundert zurück. Die ältesten sind: die Sons of the Clergy Festivals in der Paulskirche zu London seit 1709, die Three Choirs Festivals der englischen Städte Gloucester, Worcester und Hereford in jährlichem Wechsel seit 1724, die alljährlichen Aufführungen von Händels „Messias" in London (seit 1749), die Musikfeste zu Birming-

*) In der „Elbinger Zeitung".

ham (1768), die Händel-Feste in der Westminster-Abtei 1784, 1785, 1786, 1787 und 1791, die Wiener Musikfeste der Tonkünstler-Sozietät seit 1772 alle Jahre zweimal, die thüringischen Musikfeste zu Frankenhausen 1810 und 1811 und zu Erfurt 1811 unter Spohrs Leitung, die Musikfeste zu Halle a. S. 1829 (unter Spontini) und 1835. Zu besonderer Bedeutung gelangten die niederrheinischen Musikfeste seit 1817, Veranstaltungen der Städte Elberfeld, Düsseldorf, Aachen, Köln (Elberfeld schied 1827 aus), bei denen wir Dirigenten begegnen wie Schornstein, Burgmüller, Fr. Schneider, Klein, Ferd. Ries, Spohr, Mendelssohn, Kreutzer, Reissiger, Rietz, Spontini, Lindpaintner, Hiller, F. Lachner, Liszt, O. Goldschmidt, Tausch, Rubinstein, Joachim, Breunung, Gade, Wüllner, Reinecke, Brahms, Kniese, Hans Richter, Schwickerath, J. Buths, R. Strauß. Jüngeren Ursprungs sind die Musikfeste zu Leeds, Liverpool und Bristol, die Händel-Feste der Sacred Harmonic Society in London im Kristallpalast (alle drei Jahre seit 1859), die schlesischen Musikfeste in Görlitz, die Lausitzer Musikfeste in Bautzen und die ebenfalls zu den Musikfesten zu zählenden Tonkünstler-Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Vor der Danziger Versammlung war in einer Fachzeitschrift, von einem jungen Königsberger Rezensenten verfaßt, eine Abhandlung zu lesen, die sich mit den musikalischen Verhältnissen West- und Ostpreußens beschäftigte. „Wir brauchen Ersatz", hieß es, und neben persönlichen Ergehungen stand auch ein Angriff auf Prof. Carl Fuchs-Danzig, dem als Kritiker unheilvoller Einfluß vorgehalten wurde. Die „Danziger Zeitung", deren Feuilleton durch Prof. Fuchs zu Ansehen gelangt ist, blieb dem Rezensenten die Antwort nicht schuldig. Vermutlich ist es wieder Mißgunst, welche die Tinte schärfte, Mißgunst gegenüber positiven Kenntnissen; denn Prof. Fuchs hat sich in dem schwierigen Beruf eines Mannes, dessen Waffe die Feder sein muß, viele Jahre bewährt.

Selbstverständlich blieben auch die Ausfälle gegen die Musikpflege in unseren Provinzen nicht unwiderlegt, und nur nebenbei sei zu bemerken gestattet, daß es doch sonderbar anmuten könnte, sich zu Gast zu laden und schon dabei den Gastgeber zu bemängeln. Will ein deutscher Kunstverein innerhalb der deutschen Grenzen eine Kulturaufgabe lösen, kann er wohl nirgends ein Nichts voraussetzen. So schnell ginge das Reformieren nicht. Was sollen aber auch Änderungen? Hat das Leben nicht überall seine Richtigkeit, kann nicht jeder jeden Augenblick zeigen, was er ist und wie er denkt? Kann man nicht ein guter Lokalpatriot sein und auch ein guter Gesamtpatriot? Oder beruht der Hinweis auf die vaterländische Geschichte des Nordostens, auf ein politisch beispielloses Ausharren, im Rückschluß auf die Fähigkeiten des Landes nur auf einer Annahme? Das Danziger Konzertpublikum hat eine vortreffliche Haltung gehabt. Erwähnter Aufsatz preist zwar die musikalische Vergangenheit Königsbergs und ihre Meister Eccard und Stobäus, meint aber, Danzig sei näher an Berlin, deswegen der Konservierung weniger verfallen. Absurd genug. Ich kenne verschiedene Gegenden Deutschlands und bin überzeugt, daß der Kunsteinfluß der Reichsmetropole nicht überschätzt wird. Es war sehr liebenswürdig, sehr gelinde, da Herr Oberbürgermeister Scholz sagte, auch jenseits Berlin würden Menschen wohnen.

In Wiesbaden fand dieser Tage das zweite deutsche Brahmsfest statt. Und Brahms war kein Reformator; weil er wußte, daß Werk und Tat eins sind und daß alles durch sich selbst kommen muß. Wir wollen dieses Fest nicht vergessen, sondern uns und unsere Zeit durch die Bibelworte mahnen lassen, denen der Meister in seinen „Fest- und Gedenksprüchen" Töne verleiht: „Wenn ein stark Gewappneter seinen Palast bewahret, so bleibet das Seine mit Frieden, aber ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst uneins wird, das wird wüste und ein Haus fällt über das andere".

Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat als nächsten Tagungsort Jena gewählt. Was der diesjährigen Versammlung neuen Wert gibt, ist der akzeptierte Antrag auf Schaffung einer „Musikerkammer". Abermals ein hocherfreulicher Erfolg in den Annäherungsbestrebungen zwischen Kunst und Staat. Kunst ist auch Willenssache, und ich sehe nicht ein, daß ein guter Künstler nicht ein guter Beamter sein soll. Die kompositorischen Darbietungen des Vereins werden naturgemäß jeweils nur mit ungleichem Maß gemessen werden können. Ein Wettstreit ist dazu da, daß möglichst viele gehört werden; Spreu wird der Wind verstreuen.



Die Wiener Musikwoche

Nun ist auch endlich Wien in die Reihe der Städte getreten, die zu Musikfestlichkeiten laden. Ein wenig spät allerdings und mit der Scheu des Anfängertums, aber erfreulicherweise ohne den industriellen Beigeschmack, mit dem beispielsweise München seine Musikfeste würzt. Und was dem Wiener Musikfeste besonderes Gepräge gab: der österreichische, fast Wienerische Charakter, die heimische Note in den vielen Noten, die zu Gehör gebracht wurden, ist mit rühmenswerter Konsequenz festgehalten worden. So reich ist die alte Kaiserstadt an reproduktiven Kräften, daß sie mit diesen glänzend ihr Auslangen finden konnte, ohne Gäste heranzuziehen. (Artur Nikisch ausgenommen, der aber auch in Wien zur Welt kam, hier studierte und jahrelang im Philharmonischen Orchester tätig war, also als Wiener gelten kann.)

Noch günstiger stand es um das Programm. Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Liszt, Bruckner, Hugo Wolf, Mahler haben in Wien gelebt und sind hier reifgeworden. Da man diesmal, um jede Weiterung zu vermeiden, die gegenwärtige Produktion a priori ausschloß, war mit den berühmten Namen das Programm der Musikfestwoche in seinen Umrissen schon gegeben. Daß auch Swetana und Dvorák bei einer österreichischen Tonkünstlerfeier nicht fehlen durften, schien ja selbstverständlich, so selbstverständlich, wie die Aufführung der Walzer von Strauß und Lanner, die in Wien schon längst die Klassikerwürde erlangt haben und in der Ruhmesgallerie österreichischer Musiker nicht fehlen durften.

Der unbestrittene künstlerische und materielle Erfolg des ersten Wiener Musikfestes hat bewiesen, daß die Musikstadt Wien ihre bedeutsame Stellung in der Kunstpflege Europas unvermindert behauptet, allen niederen Anfechtungen zu Trotz, die von einer kleinen Fanatiker-Gruppe gegen das Unternehmen erhoben wurden. Im Mittelpunkte der künstlerischen Darbietungen standen die Wiener Philharmoniker, das berühmte

Meisterorchester, für dessen Leistungen speziell Nikisch und Weingartner nicht genug Lobesworte finden konnten. In fünf Konzerten, in zwei Opernvorstellungen boten die Philharmoniker Gelegenheit, ihr prachtvolles Zusammenspiel, den Glanz ihrer Streicher, den Wohllaut ihrer Bläser, die Virtuosität jedes einzelnen Spielers wie der Gesamtheit zu bewundern. Schon bei der ersten Festvorstellung „Figaros Hochzeit" bildete das Orchester das künstlerische Fundament, auf dem die Musteraufführung aufgebaut wurde. Mahler hatte seinerzeit dem Mozartschen Meisterwerke eine ideale Fassung gegeben, hatte den Charakter dieses musikalischen Lustspieles bis auf die kleinste Einzelheit gewahrt und trotz mancher Eigenmächtigkeit im Rezitativ den Mozartstil wundervoll ausgearbeitet und festgehalten. Hofkapellmeister Walter erneuerte das Bild dieses „Figaro" fast unretouchiert und vereinigte das vortreffliche Ensemble der Wiener Hofoper zu diesem Abend zu hinreißender Wirkung. Man hat zwar auch in Wien bis auf den mächtigen Figaro des Kammersängers Richard Mayr und bis auf die graziöse und geistvolle Susanne der Frau Gutheil-Schoder schon stärkere Individualitäten, bedeutendere Gesangskünstler im „Figaro" auf der Bühne gesehen. Aber der Totaleindruck dieser Vorstellung wurde selten in ähnlicher Vollendung erreicht.

Auch Smetanas „Dalibor", dessen melodische Schönheiten in unverminderter Frische blühen und leuchten, wurde durch die einzigartige Reproduktionskunst G. Mahlers vor vielen Jahren dem Wiener Publikum erschlossen. So war es ein glücklicher Gedanke der Festleitung, dieses Werk des „czechischen Mozart" gerade in der Musikfestwoche wieder aufleben zu lassen. Für die ausgezeichnete musikalische Wiedergabe dieser Oper zeichnete Franz Schalk, der die dramatischen Stellen der Partitur kräftig betonte, ohne der blühenden Lyrik Smetanas Einhalt zu tun. Burrian hatte als Titelheld zwar mit der Erinnerung an den unvergeßlichen „Dalibor" Winkelmanns zu kämpfen, überzeugte aber durch den Glanz seines mächtigen Tenors.

Die eigentliche Konzertwoche wurde mit zwei geistlichen Werken eingeleitet und beschlossen. Schuberts Es dur-Messe, in schwungvoller Wiedergabe durch das philharmonische Orchester, den Singverein und Wiener Männergesangverein, und des erlesenen Quintett Förstel, Hönig, Miller, Maikl und Krauss unter der bewährten Leitung von Schalk stand am Beginn der Konzerte, die Krönungsmesse von Liszt, von der Hofkapelle würdig zur Geltung gebracht, bildete den gewaltigen Schlußstein. Dazwischen lagen die drei „Neunten", nicht ihrer Gleichzahl wegen in das Programm aufgenommen, sondern gleichsam zum ewigen Gedächtnisse, daß drei Meister dreier von einander völlig verschiedener Epochen in Wien den Gipfel ihres Schaffens erreicht haben. Ein Standpunkt, der sich wohl vertreten läßt, aber bezüglich der Neunten Sinfonie G. Mahlers so manchen Einwand verstattet. Hier war es auch, wo die Meinungen der Hörer beträchtlich auseinander gingen. Als „Uraufführung" und einzige Novität der Musikwoche bildete Mahlers „Neunte" den Clou der Festivitäten, für Viele auch die stärkste, wenn nicht die einzige Attraktion. Leider war die Enttäuschung umso größer. Denn selbst die eifrigsten „Mahlerianer" konnten die Schwäche dieses Werkes, seine Mühseligkeit im Zusammenraffen der geringen thematischen Habe, die Hast, mit der hier Mahler vier Sinfoniesätze gefüllt und ausgestattet hat, nicht leugnen. Nach der achten Sinfonie, wenngleich auch über ihre musikalische Bedeutung sich ernsthaft und sachlich streiten läßt, muß man die „Neunte" als argen Rückfall bezeichnen. Mehr denn je tritt das Eklektische der Musik Mahlers hier in den Vordergrund. Abermals die Maßlosigkeit der technischen Mittel, die Häufung von Klangfarben, Tonmischungen, die Hypertrophie des Ausdruckes, die mit der dürftigen Erfindung beim besten Willen nicht in Einklang zu bringen ist. Abermals Extase statt Kraft des Aufbaues, tonale Gewalttätigkeit, wenn nicht gar Brutalität an Stelle einer logischen und klaren Durchführung, und leider wiederum Banalität und gekünstelte Naivität, die für den Mangel an wahrhafter Innerlichkeit und natürlicher Empfindung entschädigen soll. Gewiß! Der erste Satz nimmt verheißungsvollen Aufschwung, aber der berüchtigte Mahlersche „Kondukt" zerstört nur allzubald den ersten günstigen Eindruck. Noch schlimmer steht es um den zweiten Satz, einen „Ländler", der Brutalität mit rustikaler Derbheit, rhythmische Übertreibungen mit ländlichem Humor verwechselt. Auf ähnlich tiefem Niveau bewegt sich der dritte Satz, eine „Burleske", in der Mahler das Unbeständige seines Wesens, die ätzende Schärfe seiner Natur selbst zu karrikieren scheint. Es bedarf einer maßlosen Verehrung für den Komponisten, um in dieser Burleske, die auch die häufigen Schwächen des Mahlerschen Kontrapunktes nur allzu deutlich aufzeigt, „Schönheiten" zu entdecken, um in dem ruhig verklingenden Finale die Seichte und Dürftigkeit überhören zu wollen. Der Erfolg der „Novität" war dementsprechend nur mäßig, und der Beifall galt der exzellenten Wiedergabe der Sinfonie durch die Philharmoniker, nicht dem Werke selbst.

Umso enthusiastischer wurde Artur Nikisch gefeiert, der mit einer glanzvollen Aufführung der großen Leonoren-Ouvertüre, der Brahmsschen E moll-Sinfonie und Bruckners „Neunter" seine außerordentlichen Dirigentenqualitäten aufs Neue glänzend erwiesen hat. Gewohnten Triumph gewann Felix Weingartner mit seiner Alfresco-Interpretation der „Neunten" Beethovens. Er war ein Schlußgesang von unbeschreiblicher Kraft, der auf dem Podium angestimmt wurde, und der im Saale ein jubelndes Echo fand.

Erwähne ich noch einen Abend, der den bedeutendsten Wiener Chorvereinigungen Gelegenheit gab, mit einer Überfülle von entzückenden Volksliedern aller österreichischer Nationalitäten zu zeigen, welch reicher musikalischer Schatz auf den Höhen und in den Tiefen dieses vielsprachigen Landes ruht, erzähle ich ferner, daß das berühmte Hofburgtheater mit Grillparzer und Anzengruber den Festgästen aufwartete, daß Raimunds „Verschwender" in einer Vorstellung, die Wiens bedeutendste Darsteller, Alexander Girardi voran, vereinigte, fast wie eine Novität wirkte, und daß schließlich bei fröhlichen Festen in der herrlichen Umgebung Wiens Walzer von Strauß und Lanner die Stimmung der Festteilnehmer belebten und erhöhten, so habe ich dem Fleiße und der Umsicht der Festleitung volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Schon mehren sich die Stimmen, die für die Ständigkeit eines Wiener Musikfestes energisch eintreten. Mit Recht! Es wäre eine schwere Unterlassungssünde, wollte Wien die günstige Gelegenheit zur Entfaltung der reichen künstlerischen Kräfte, die in seinem Boden schlummern, nicht dauernd ausnutzen. Dazu

bedarf es nur der Initiative und Tatkraft, die bisher in unserer Stadt gefehlt haben und nun mit einem Male frei geworden sind. Der Wiener Lokalpatriotismus, gewöhnlich auf kleinliche Dinge beschränkt, bekäme auf diese Art einen Zug ins Große und ein ungeahntes Feld zur Betätigung. Wobei die Kunst, vor allem aber die Musik, neue, wünschenswerte Antriebe empfangen könnte.

Paul Stauber

Rundschau

Oper

Braunschweig Der Schluß des ersten Spieljahres unter der Leitung des neuen Intendanten Egbert v. Frankenberg bestätigte das Sprichwort vom guten Ende. Trotz der vorausgegangenen Anstrengungen blieben alle Kräfte frisch bis zum Schluß, einzelne Vorstellungen zeigten sogar einen bemerkenswerten Aufschwung z. B. die „Götterdämmerung" mit Rosie Sebald-Halle, (Waltraute) und L. Rains-Dresden, (Hagen). Der im Konzertsaale hochgeschätzte Bassist enttäuschte, weil seine gesanglichen Feinheiten auf der Bühne bei weitem nicht so wie auf dem Podium wirkten. Über die Erstaufführung von Hugo Rüters „Eulenspiegel" habe ich in No. 21/22 berichtet, das Werk wurde nur einmal bei schwach besetztem Hause wiederholt und schläft nun in der Bibliothek. Der Heldentenor Otfried Hagen verabschiedete sich, aufs beste von Gabr. Englerth, Marg. Elb und Hans Spies unterstützt, als Tannhäuser mit einer wirklichen Glanzleistung, das ausverkaufte Haus feierte den beliebten Landsmann in überschwenglicher Weise, ebenso in einem R. Wagner-Abende, in dem er Stimme und Gesangskunst nochmals hell erstrahlen ließ. Im Tannhäuser erschien Herr Bodmer-Hannover (Landgraf) als Gast und wurde infolge seiner Jugend, angenehmen Erscheinung, wie der vollen, weichen Stimme für das Hoftheater verpflichtet, um unsern seriösen Baß zu entlasten. Der lyrische Tenor Willi Cronberger, dem Braunschweig in 20jähriger erfolgreicher Tätigkeit zur zweiten Heimat geworden war, verabschiedete sich als Pedro in „Tiefland", auch er erfreute sich derselben Gunst wie sein Tenorkollege, die Bühne glich einer Lorbeer- und Blumenhalle. Der Intendant, die Bühnenvorstände und Solisten verehrten ihm als Andenken eine prachtvolle Nachbildung des hiesigen Eulenspiegel-Brunnens in echter Bronze mit Widmung. Tags darauf verabschiedeten sich in „Zar und Zimmermann" die Herren Fr. Mansfeld (Bürgermeister) und M. Gros (Zar), nicht ohne sichtliche Beweise der Wertschätzung seitens des Publikums.

Wie stellt sich nun die künstlerische Bilanz des wichtigen Jahres? Ein frischer Zug belebte Spielplan und Leistungen, von den vielen Neuerungen des Intendanten bewährten sich die Vertiefungen des Orchesters, Entfernung des Souffleurkastens, Verdoppelung der vier Konzerte der Hofkapelle und ihre Verlegung ins Hoftheater, die Einführung von Volks- und Fremdenvorstellungen, Vermehrung der Schülervorstellungen und Aufnahme von Opern („Freischütz", „Barbier von Sevilla") in dieselben, Vermeidung der roten Zettel durch Zuziehung von Gästen, die der Kasse allerdings oft teuer zu stehen kamen, Annahme von Volontärinnen, die kleinere Rollen und Ensembleszenen besser als bisher zur Geltung brachten, endlich Auffrischung des Chores und der Hofkapelle durch vielversprechende, jugendliche Kräfte. Manche Mißgriffe und verkehrte Maßnahmen standen allerdings auch der völligen Ruhe nach den Erschütterungen zu Anfang des Jahres hindernd im Wege. Die neue Spielzeit zeigt ein wesentlich verändertes Gesicht, es scheiden jetzt aus: Else Ries, Anne Diegler, Gertr. Köhler, Ansie Birch, Elienne Bristlin, die Herren O. Hagen, W. Cronberger, W. Favre, Fr. Mansfeld und M. Gros, dafür treten ein: Charl. Linde (Alt), Elly Clerron (Koloratursoubrette) O. Lähnemann (Heldentenor) Nardow (lyr. Tenor), Leschke (Spielbariton), Voigt (Baßbuffo) und Bodmer (seriöser Baß). Für das neue Jahr sind folgende Neueinstudierungen vorgesehen: „Zauberflöte", „Don Juan", „Entführung", Glucks beide Iphigenien, „Orpheus", „Der Wasserträger", „Euryanthe", „Aida", „Othello" usw., an Neuaufführungen wurden bis jetzt erworben: „Das Buch Hiob" von W. Schäffer, „Die vernarrte Prinzessin" von O. v. Chelius und „Ariadne auf Naxos" von R. Strauß. Die Spielzeit beginnt Sonntag d. 25. August mit „Carmen".

Ernst Stier

Konzerte

Karlsbad Der Karlsbader musikalischen Welt ist Prinz Joachim Albrecht von Preußen als Komponist kein Neuer mehr. Schon im Vorjahre wurden einige Arbeiten von ihm gespielt, von denen die Orchesterfantasie „Raskolnikow", (nach dem gleichnamigen Romane von Dostojewsky), dann die „Ahnengruft" (nach einem Romankapitel eines Buches von Graf v. Pfeil), und das kleinere Werkchen „Toteninsel" (nach Böcklins Gemälde) starken Beifall fanden. Prüft man den Innengehalt dieser Arbeiten mit dem der Dmoll-Fantasie, die kürzlich ihre Uraufführung erlebte, so ist es unschwer den Schluß zu ziehen, daß der Komponist nach jeder Richtung hin bedeutende Fortschritte gemacht hat, denn im Verhältnisse zu den erstgenannten Kompositionen, zeigt sich in der D moll-Fantasie eine geschlossere Einheitlichkeit, ein tieferer Gedankenreichtum und eine blendende, glanzvollere Instumentierung. Das Melos und die Harmonisierung deutet darauf hin, daß der Autor bei den Alten in die Schule ging und eifrig beim Studium der Klassiker war, doch die äußere Behandlung des Orchesters beweist, daß der moderne Zug als Vorbild dient. Als programmatische Grundidee lag der Komposition ein Kapitel des Romanes einer bekannten deutschen Schriftstellerin zugrunde. Eine Liebesszene bei einem Maskenballe, der Tod der Heldin und endlich das tolle Treiben der Masken um eine Tote, die von den zu fröhlichen Scherzen aufgelegten Masken nur als im tiefen Schlafe befindlich angesehen wird, sind die Hauptmomente, welche zur musikalischen Illustration anregten. Schwere Düsterheit zieht durch das Werk, aber wie die Bilder des Mummenschanzvergnügens kunterbunt wechseln, tritt auch in der Komposition oft wie einem jähen Ruck, ein Losreißen von der dramatischen Grundstimmung ein und förmlich befreiend von dem melancholischen Drucke, strömen sangliche, süße Melodienströme daher. Der Komponist versteht es vor allem, den Orchesterapparat glanzvoll zu behandeln. Unter Herrn Manzers Leitung kam die Fantasie brillant zur Wiedergabe und minutenlanger Beifall folgte der Aufführung, der auch der Komponist beiwohnte.

M. K.

Leipzig Das Konzert der schwedischen Studenten verlief sehr anregend. Die Musensöhne aus Upsala brachten ein echt studentisch frisches stimmliches Material und ein gutes Gehör mit (denn sie sangen glockenrein), entwickelten im Forte einen prachtvollen Vollklang, ließen aber im Piano manchen Wunsch offen. Das Meiste wurde in schwedischer Sprache gesungen, was zur Folge hatte, daß kein Mensch ein Wort verstand, wenn er nicht zufällig des Schwedischen mächtig war, und daß der Eindruck der Chöre etwas geschwächt wurde. Das Programm hätte entschieden neben dem schwedischen Texte die deutsche Übersetzung haben müssen. Herr Universitätsmusikdirektor Hugo Alfvén dirigierte bei aller Ruhe doch exakt und entschieden. Die nordischen Gäste, denen ein sehr warmer Empfang zuteil wurde, der sich zum Enthusiasmus steigerte, als sie „Die Wacht am Rhein" anstimmten, warteten in der Hauptsache mit heimatlichen Klängen auf, sangen aber auch einiges in deutscher Sprache: außerordentlich präzise, schwungund stimmungsvoll z. B. Hegars „Totenvolk". Als Solist wirkte in mehreren Chören der Opernsänger Herr Svanfeldt mit, ein Baritonist mit respektablen stimmlichen Mitteln, die er sehr gut zu verwerten versteht.

Der Philharmonische Chor gab in der vollbesetzten Alberthalle ein Konzert, das ihm viel Erfolg, den Hörern manchen Genuß einbrachte. Der Chor, in den Frauenstimmen sehr gut besetzt, im Tenor und Baß aber einer gründlichen Aufbesserung bedürftig, sang unter Herrn Hofkapellmeister Hagels energischer Leitung geschlossen, zumeist auch klangschön und sehr sauber in der Schattierung, eine Anzahl von Arnold Mendelssohn geschmackvoll und sangbar gesetzter Volkslieder, sodann „Mirjams Siegesgesang" von Franz Schubert und die Brahmsschen „Liebeslieder", die aber, da sie für Quartett geschrieben sind, unter dem Druck der Chormasse ihres intimen Reizes beraubt wurden. Frl. Else Siegel, die schnell bekannt und beliebt gewordene hiesige Sopranistin, sang das Soli in dem Schubertschen Werke und weiterhin Lieder von Brahms, die sie mit Geschmack und Innigkeit auszugestalten verstand. Einen vortrefflichen Künstler lernte man in dem Kammervirtuosen Herrn August Bieler aus Braunschweig kennen, der in Stücken von

Bruch und Popper sich als ein Meister in des Wortes weitester und schönster Bedeutung zeigte. Am Klavier betätigten sich die Herren Raillard und Avril, zwei anerkannt tüchtige Pianisten.

Das Sommerfest-Konzert des Leipziger Männerchors brachte unter Herrn Königl. Musikdirektor Wohlgemuths energisch hingebender Direktion zumeist Chöre, die für das kommende deutsche Sängerfest in Nürnberg bestimmt sind: „Morgenlied" von Rietz, „Pilcherchor" aus Wagners „Tannhäuser", „Kreuzritters Heimkunft" von Kienzl, „Reiterlied" von Hirsch. Der stattliche Chor sang — wie uns aus glaubwürdigem und urteilsfähigem Munde versichert wurde — mit der gewohnten, oft gerühmten Schneidigkeit und Feinheit in der Ausarbeitung.

Einen höchst genußreichen Abend konnte man dem Riedel-verein verdanken. Es gab in der Thomaskirche diesmal nur Musik von modernen französischen Meistern zu hören. Mit kundigem Blick und glücklicher Hand hatte Herr Dr. Göhler eine feine Auswahl getroffen, und so war fast nicht eine Nummer des etwas zu reichhaltigen Programms, die nicht interessiert hätte. Daß die Franzosen, deren kirchlicher Musik man immer gern innere Frömmigkeit abspricht, recht wohl Tiefe und Wärme des Gemütes besitzen, bewiesen Gounods „sieben Worte unseres Heilandes am Kreuze", ein Zyklus von Gesängen für gemischten Chor und Soli, den der Verein technisch und ästhetisch untadelig vermittelte. Auch in dem gehaltvollen „Tantum ergo" von Saint-Saëns und in dem sehr verzwickten hochmodernen „Regina coeli" von dem Jungfranzosen Roger-Ducasse zeigte er sein bedeutendes Können von der besten Seite. Solistisch beteiligten sich Frl. Maria Carloforti, eine junge, eben erst aus dem Konservatorium entlassene Sopranistin und Herr Organist Max Fest an der Ausführung des Programms. Frl. Carloforti besitzt eine überaus schöne, klare, auch in der höchsten Lage leicht ansprechende Stimme und einen feinen Geschmack, der namentlich im „Ave Maria" von César Franck und in der genannten Motette von Roger-Ducasse zur Geltung kam. Herr Fest spielte einige größere Stücke (Guilmaut: Sonate No. 5, Choral von César Franck und Fantasie von Saint-Saëns) mit rühmenswerter technischer Fertigkeit und einem überraschend feinen Sinn für klangliche Effekte, die er durch ein gewandtes Mischen der Register und durch maßvolles Verwenden der Spielhilfen erzielte. Noch sei der Mitwirkung von Frl. Stefanie Politz (Harfe) und des Herrn Eduard Müller vom Gewandhausorchester lobend gedacht, der im „Ave verum corpus" von Saint-Saëns und in dem bekannten „Panis angelicus" von Franck die Hornsoli mit prächtigem Tone blies.

Die Sängerschaft Arion feierte ihr Sommerfest im Saale des Zoologischen Gartens unter reger Beteiligung von Angehörigen und Freunden. Das vom Liedermeister Herrn Prof. Dr. Klengel zusammengestellte Programm interessierte durch einige Neuheiten vom Hamburger J. Spengel, von denen ein reizvolles, madrigalartiges Liedchen „Frohsinn" — von einem kleinen Chor sehr schön vorgetragen — zündend einschlug. Zum ersten Male wurden ferner einige heitere Chöre von Moellendorf („Was haben wir Schneider"), C. Reinecke („Skolie") und Mendelssohn („Diogenes") gesungen. Moellendorfs Humor erscheint uns etwas gezwungen, während der Carl Reineckes und Mendellssohns viel echter und natürlicher, infolgedessen auch wirksamer ist. Die Arionen sangen frisch und lebendig und besitzen namentlich in den Tenören gutes Material. Den „Altdeutschen Schlachtgesang" von Jul. Rietz wünschte man sich kerniger und wuchtiger, hingegen wurden H. Goetz' „Es liegt so abendstill der See" (mit Tenorsolo) und R. Beckers „Waldmorgen" klangschön und stimmungsreich wiedergegeben. Der Solist Herr Dr. Nikolaus, Großherzogl. Sächs. Hofopernsänger, ist ein Tenorist mit schönen, sympathischen Mitteln.

Ernst Müller

Der Leipziger Orchesterverein veranstaltete am 1. Juli einen romantischen Abend im Saale des städtischen Kaufhauses. Soll auch diese Tätigkeit einer dilettantischen Vereinigung, die ja unter Ausschluß der weiteren Öffentlichkeit nur für sich und ihre Angehörigen konzertiert, nicht der Kritik unterstehen, so darf doch mit Freude konstatiert werden, bis zu welchem Grade solche Amateurleistungen gesteigert werden können, wenn ein so feiner musikalischer Kopf wie Josef Pembaur jun. sich als Dirigent ihrer annimmt. Den Beginn machte die Aufführung der Ouvertüre und einiger Bruchstücke aus der Oper „Undine" von E. T. A. Hoffmann, die seinen Ruf als Komponisten begründete. Sie ist 1816 bei ihrem Erscheinen mit großem Erfolge im Schauspielhause zu Berlin 23 Mal aufgeführt worden, bis infolge eines Brandes die Dekorationen vernichtet wurden. Dann führte 1839 Hieronymus Truhn im Leipziger Gewandhause noch einmal die Ouvertüre und einige Bruchstücke auf. Seitdem hörte man nichts mehr von dem Werk, bis Hans Pfitzner mit seinem ausgezeichneten, in der Edition Peters 1906 erschienenen Klavierauszuge wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Oper lenkte. Die nach dem Texte von Friedrich de la Motte-Fouqué komponierte Oper ist ein echtes Produkt der Romantik und gesanglich außerordentlich dankbar. Unter der anfeuernden Leitung von Professor Pembaur spielte der Verein dann noch vier Ouvertüren aus der Romantikerzeit: die zur „Genoveva" von Schumann, die zu „Hans Heiling" von Marschner, die allgemein bekannt sind. Unbekannt sind dagegen den Meisten wohlgewesen die Ouvertüren zu „Des Teufels Lustschloß" von Schubert und zu „Der Beherrscher der Geister" von Weber.

Franz E. Willmann

Linz a. D. Die zweite Hälfte der Konzertsaison stand im Zeichen Liszts. Seit der Dirigententätigkeit Göllerichs, die er vor 15 Jahren in unserer Stadt begann, erscheint der Name Liszt mit konsequenter Beharrlichkeit auf den Programmen der Musikvereinskonzerte. Da wir jährlich nur drei solche zu hören bekommen, so ist es klar, daß wir dadurch so manchen Modernen bis heute in Linz überhaupt nicht zu hören bekamen. Zur Liszt-Zentenar-Feier wählte Göllerich: die sinfonische Dichtung „Heldenklage", ein Orchesterpoem, ein illustriertes Schmerzgebilde voll lapidarer Größe, das bald in dumpfschaurigen Klängen, bald in heroischdüsteren Akkordbrandungen an dem Hörer vorüberzieht, die „Dante-Sinfonie", ein musikalisches Kolossalgemälde der Höllenqualen, der Sehnsucht, Reue und Buße, der Erlösung, das ideen- und formschöne Esdur-Klavierkonzert, temperamentvoll von Frau Göllerich gespielt. Tilly Koenen bot Stunden ungetrübten Kunstgenießens; auch ihr Programm trug dem Liszt-Gedenktage Rechnung. Der Stimmvirtuose Karl Jörn erschien zum ersten Male in unserer Stadt. Der gute Eindruck litt durch einige Salonliedln, mit denen er den Beifall quittierte. Etwas überschwenglich wurde das Auftreten des Wiener Bariton Viktor Heine in Szene gesetzt; man stellte ihn als zweiten Demuth hin. Unter den geigenden Künstlern steht Sascha Culbertson in erster Reihe, er wurde bejubelt. Mit beschämender Beharrlichkeit bleiben die Linzer den gastierenden Pianisten fern. Das Warum will ich hier nicht erörtern. Selbst Godowsky „zog" nicht, trotz seiner prächtigen Vortragsordnung. Bei Lalewicz war der Besuch noch flauer. Die Wiener Künstlerinnen: P. Dürrnberger (Klavier), Soldat-Roeger (Geige) und Gound-Lauterburg (Gesang) heimsten in einem Wohltätigkeitskonzert verdienten Beifall ein. Fr. v. Wolzogen erfreute ein dankbares Publikum mit Liedern zur Laute. Beschämenderweise ist heuer das außerordentliche Konzert des Musikvereines, in welchem große Chorwerke mit Orchester, Oratorien u. dgl. zur Aufführung kommen, entfallen. Dafür erschien das Wiener Tonkünstler-Orchester mit einem wenig befriedigenden Programm. Wir haben nur 3—4 wirklich künstlerische (soweit man dies Wort bei Mitwirkung von Dilettanten anwenden kann) Orchesterkonzerte. Deshalb sind wir auf schmale Kost gesetzt. Da hat man nun den Wienern eingeredet: es müsse ein Klavierkonzert gespielt werden. Und siehe, unsere oft gehörte einheimische Pianistin, Fr. Göllerich erschien mit dem Tschaikowskyschen Bmoll-Konzert, das wir erst im Vorjahr hörten. Dazu die bekannte „fünfte" von Beethoven und Liszts „Les Préludes", ebenfalls bekannt. Und so und so viele Namen, so und so viele Werke sind bei uns gänzlich unbekannt. Am Vortragstisch erschien der geistreiche Dr. Neitzel und sprach über Liszt und seine Werke. Einige Kompositionen wie: „Irrlichter, Totentanz, Paysage" analysierte und spielte Neitzel, der begeisterte Zustimmung fand.

Franz Gräflinger

Lüttich Die zwei letzten Conservatoire-Konzerte bestätigten den vorteilhaften Eindruck, den wir vom neuen Direktor Sylvain Dupuis hatten. Er gab uns eine vollendete Aufführung der Faustsinfonie (Liszt) und erzielte mit der Beethovenschen Missa Solemnis einen ausgezeichneten Erfolg. 400 Sänger und Spieler nahmen der Aufführung teil. Die Chöre entfalteten große Stimmenmittel und eine bemerkenswerte Präzission: das Orchester ließ nichts zu wünschen übrig. Fügen wir hinzu, daß das Soloquartett, bestehend aus den Damen Stronck-Kappel und Durigo und den Herren George Walter und L. Rains, seinen Aufgaben mit vollendetem Stil gerecht wurde.

Die Debefve-Konzerte brachten als Neuigkeiten: Pavane pour une enfante defunte von Ravel, und Sinfonische Variationen

von Paul Gilson u. a. m.; die neue französische Musik besitzt gewiß Reize, Pikanterie, Orchesterpracht, doch läßt sie wenig in der Erinnerung. Ein Spiel mit Tönen ist und bleibt sie; man vergißt sie gleich wie eine geistreiche, doch oberflächliche Unterhaltung. Ähnlich verhält es sich mit der Wallonischen Musik, der Herr Professor Debefve alljährlich ein Konzert widmet; da aber der wenig bestimmte Begriff wallonisch sehr ausgedehnt wird, haben mir es zuweilen mit ernsteren Werken zu tun. Es ist ein Merkmal der Wallonen, daß sie meistens ihr Geburtsland verlassen und sich dem Geiste anderer Gegenden angepaßt haben; Vieuxtemps, Philipp Rüfer, César Franck, Grétry werden z. B. als Wallonen hingestellt, wurden wirklich in der Provinz Lüttich geboren, entwickelten sich aber auf fremdem Boden und zeigen zwischen sich wenig Ähnlichkeit. Ein anderer, Erasme Raway, dessen Kunst auf das Studium der mittelalterlichen Polyphonie und Bachs fußt, nimmt einen ganz besonderen Platz ein. Sein Scherzo Caprice für Orchester erzielte in künstlerischer Hinsicht den größten Erfolg.

Der Bachverein gab unter meiner Leitung ein weltliches und ein kirchliches Konzert. Der Streit zwischen Phöbus und Pan (in deutscher Sprache) wurde sehr beifällig aufgenommen, sowie die italienische Solokantate Non sà che sia dotore (Frau Fassin-Vercauteren). In der evangelischen Kirche gaben wir Orgelsoli (Herr Waitz) und drei Kantaten, wovon trotz ihrer Schönheit die zwei letzten selten aufgeführt werden: No. 72, Alles nur nach Gottes Willen, No. 122, Das neugeborne Kindlein und No. 113, Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. Als Solistin soll besonders Frl. Hortense Tombeur (Alt) erwähnt werden, die mit vollendetem Stil sang.

Von anderen, kleineren Konzerten seien noch erwähnt ein Klavierrezital von Herrn Lois Closson-Berlin und ein Quartettabend des Quatuor Charlier, an dem das D moll-Quartett op. 91 von H. Zöllner einen zwingenden Erfolg errang.

Dr. Dwelshauvers

Zürich Wie gewohnt, erfreute sich das Karfreitagskonzert auch dieses Jahr eines riesigen Besuches. Sowohl bei der Aufführung am vierten als am fünften April waren großer und kleiner Tonhallesaal vollständig besetzt. Zum Vortrage kam das „Deutsche Requiem" von Joh. Brahms. Der Direktor Kapellmeister Andreae hatte es verstanden, mit seinem durch Mitglieder des Männerchor Zürich verstärkten Gemischten Chor und dem Tonhalleorchester das Werk mit seinen wunderbaren, zu Herzen sprechenden Chören zur vorzüglicher Darstellung zu bringen. Die beiden Solisten Lobstein-Wirz (Heidelberg) und Geiße-Winkel (Wiesbaden) taten ihr mögliches, um ihrerseits mit ihren sympathischen Stimmen zum Gelingen des Werkes beizutragen.

Die fünf Populären Sinfoniekonzerte brachten auch dieses Jahr große Abwechslung. Kapellmeister Andreae hatte im Gegensatz zu anderen Jahren, wo der reine orchestrale Charakter dieser Veranstaltungen streng gewahrt war, für dieses Jahr die Mitwirkung von einheimischen Solisten hinzugefügt, was gewiß allerseits als angenehme Neuerung lebhaft begrüßt wurde. Im ersten erfreute der Pianist Ernst Lochbrunner (Zürich) durch den gediegenen Vortrag des Klavierkonzerts in C moll von Saint-Saëns, im zweiten Willem de Boer in bekannter klassischer Weise mit dem Violinkonzert von Othmar Schöck. Während im dritten Konzert Fritz Niggli, der unermüdliche Klavierbegleiter, das Klavierkonzert in D moll von J. Brahms vorzüglich interpretierte, brachte Engelbert Röntgen (Zürich), das Cellokonzert von Haydn zu herrlicher Darstellung. In feiner Ausarbeitung brachte das Orchester die Pathetische Sinfonie No 6 von Tschaikowsky und die prachtvolle an Melodien reiche C dur-Sinfonie von Schubert, die fünfte Sinfonie von Hans Huber, die dem im Konzerte anwesenden Autor eine lebhafte Ovation einbrachte. Wunderbare Eindrücke hinterließ auch die Phantastische Sinfonie von Hector Berlioz. Als Krone „der Populären" kam zum Schluß eine Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie. Der Gemischte Chor, verstärkt durch den Männerchor, zeigte sich auch hier in seinem alten Glanze, das Orchester ging mit liebevoller Hingabe auf alle Einzelheiten ein und Kapellmeister Andreae wußte einen neuen Schwung in das herrliche Werk zu bringen, zu dem auch das Quartett, die einheimischen Kräfte Frau Johanna Mühlemann-Dick (Sopran) aus Bern, Frieda Hegar (Alt) aus Zürich, Alfred Flury (Tenor) aus Zürich und Paul Böpple (Baß) aus Basel vieles beitrugen.

Dr. Spöndly

Noten am Rande

Ein **Preisausschreiben für Komponisten** aller Länder erläßt die amerikanische Zeitschrift „The Art Publication Society" in St. Louis. Sie verlangt erstens eine brillante und effektvolle Komposition, die sich zum öffentlichen Vortrag durch einen tüchtigen Virtuosen eignet, zum andern ein melodiöses anziehendes Charakterstük zum Vortrag für einen Dilettanten im engeren Kreise, endlich drei Solostücke für Klavier. Diese müssen einen poetischen Titel tragen, der der darin zum Ausdruck gebrachten Stimmung entspricht, und für junge Spieler gedacht sein. Für Preise stehen 12000 Mk. zur Verfügung. Preisrichter sind: George W. Chadwick, Arth. Foote, Ernest R. Kroeger.

Über Beethoven als Mandolinenkomponist schreibt Dr. Arthur Chitz in der Festnummer der österreichischen Halbmonatsschrift „Der Merker" zur Wiener Musikfestwoche. Chitz hat in Dresden eins der von ihm aufgefundenen Mandolinenstücke (Variationen in D dur) zum ersten Male öffentlich aufgeführt. Ein anderes, eine Sonatine in C dur, ist als erste Veröffentlichung nach der Handschrift dem Merker-Heft (Nr. 12) als Beilage beigegeben.

Einen ungedruckten Brief Richard Wagners veröffentlichte Richard Sternfeld in der Vossischen Zeitung. Der Brief ist an Brendel, den früheren Herausgeber unserer „Neuen Zeitschrift für Musik", gerichtet und gibt Kunde von der verzweifelten Lage, in der sich Wagner zu Ende des Jahres 1859 in Paris befand. Die Sorgen und die Not mit Tristan bilden das Leitmotiv des Schreibens.

Eine ungedruckte Solo-Kantate von Joh. Seb. Bach. In dem kürzlich erschienenen Bach-Jahrbuch veröffentlichte Werner Wolffheim (Berlin) Mitteilungen über eine bisher ungedruckte Bachsche Kantate: „Mein Herze schwimmt in Blut," für Solosopran, Oboe, zwei Violinen, Viola und Kontinuo. Hinweise auf dieses Werk waren schon in dem 1790 erschienenen Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Karl Philipp Emanuel Bach, sowie noch früher in dem 1770 veröffentlichten Verzeichnis musikalischer Werke von Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn gegeben. Merkwürdigerweise haben die Herausgeber der Gesamtausgabe (außer dem vorzeitig ausgeschiedenen Wilhelm Rust) und auch der Bachbiograph Philipp Spitta nicht nur diese Hinweise, sondern auch die von D. H. Bitter hervorgehobene Tatsache übersehen, daß die Stimmen zu der Kantate seit langem zu dem alten Bestande der Musiksammlung der königlichen Bibliothek in Berlin gehören. Ließ sich schon aus diesem Material ein Bild von Art und Wesen der Kantate gewinnen, obwohl die Singstimme zu zwei Arien und der ganze Text darin fehlt, so ist es jetzt D. A. Martienßen (Berlin) gelungen, in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen die vollständige eigenhändige Partitur der Komposition aufzufinden, die aus dem Nachlaß Philipp Emanuel Bachs dorthin gelangt ist.

Kreuz und Quer

Berlin. Willy Deckert hat mit der Pianistin Zofia Janczewska-Rybaltowska (Lehrerin am Sternschen Konservatorium) und dem Kgl. Kammervirtuosen Felix Meyer ein ständiges Trio gebildet. Es wird im Winter Konzerte unter Mitwirkung von Sängern und Sängerinnen in Berlin veranstalten, und namentlich neue Werke zeitgenössischer Komponisten zum Vortrag bringen.

— Gegen die Lex Parsifal, die der neue Parsifal-Schutzbund anstrebt, soll in Berlin eine Bewegung eingeleitet werden, die die Schwärmer für ein Ausnahmegesetz zugunsten Wagners „in einer großzügigen Aufklärungsarbeit" davon überzeugen will, „daß der Weihe des letzten Wagnerschen Werkes auch bei Aufführungen außerhalb Bayreuths kein Eintrag getan wird". Allerdings wird ein ernsthaftes künstlerisches Niveau für diese Vorstellungen vorausgesetzt. Sowohl der Deutsche Bühnenverein wie die Genossenschaft werden angeblich dahin zu wirken suchen.

— Alfred Kaiser, der Komponist des musikalischen Schauspiels „Stella maris", hat ein neues Werk vollendet, das in den Befreiungskriegen spielt und dessen Held Theodor Körner ist, der dem neuen musikalischen Schauspiel Kaisers auch den Titel gegeben hat. Der vom Komponisten selbstverfaßte Text ist zu zwei Dritteln aus Körners eigenen Äußerungen zusammengestellt, die zum Teil den Gedichten und Dramen, zum Teil den Briefen entnommen sind.

Christiania. Auf der Heimreise nach Christiania hat Christian Sinding, nach Edvard Griegs und Svendsens Heimgang heute wohl der bedeutendste Vertreter der nordischen Tonkunst, einem Mitarbeiter der Kopenhagener „Berlinske Tidende" ausführliche Mitteilungen über seine Oper „Der heilige Berg" gemacht, an deren Komposition er gegenwärtig arbeitet und deren Text von Dora Duncker stammt. Die Handlung spielt auf dem Berge Athos vor dem weltberühmten Kloster, dessen Gebiet kein Frauenfuß betreten darf, wenn nicht unermeßliches Unglück über das Kloster und seine Bewohner kommen soll. Vor den Toren des Heiligtums haust ein frommer Einsiedler, dessen Andacht durch einen Flüchtling gestört wird, der um Unterkunft für sich und sein erschöpftes Kind bittet. Der Einsiedler erkennt in dem fremden Mann einen früheren Klosterbruder, der um eines Weibes willen vor Jahren entwichen ist, nimmt sich aber trotzdem des Mannes und seines Kindes hilfreich an. Lange Jahre hat der abtrünnige Mönch in leidenschaftlich glücklicher Ehe mit dem Weibe seines Herzens gelebt, als eines Tages der Hang zur Seeräuberei ihn auf das Meer führt, wo er mit seinen Raubgesellen ein vermeintlich türkisches Schiff kapert, während die Besatzung über die Klinge springen muß. Doch Entsetzen packt die Sieger, als sie in den Erschlagenen Freunde und ihr Anführer in dem von seiner Hand Getöteten den Bruder seines Weibes erkennen muß. Die Liebe der Frau verwandelt sich in wilden Haß. Vor ihrer Rache ist er geflüchtet und vertraut nun seinen unschuldigen Knaben der Obhut des Klausners an. In dieser Waldeinsamkeit wächst der Jüngling heran. Er ahnt nichts von der Welt, bis er eines Tages jenseits der Klostergrenze ein Mägdelein trifft. Die Liebe lodert in hellen Flammen in der Seele des dem Dienste Gottes Geweihten empor; im Klosterwalde vergessen beide die düstere Weissagung von der Gefahr, die dem Kloster droht, wenn Liebe sich seinem Bereiche naht. Hart ist der Kampf zwischen Gelübde und Sehnsucht: endlich siegt die Liebe. Das Kloster bleibt verschont; der Prior selber vereint gerührt das Paar; dann hebt er das Kloster auf und befiehlt den Mönchen, hinauszugehen in die Welt und das Recht auf Leben zu predigen. Dieses Hohelied von der Allmacht der Liebe, die selbst den göttlichen Zorn beschwört, hat Sinding in seiner Komposition reiche Gelegenheit zu lyrischen Ruhepunkten und dramatischem Pathos geboten. Die Kenner der Partitur rühmen dem Werke Schönheit und Originalität der musikalischen Gedanken nach.

Dresden. Das Königliche Konservatorium für Musik und Theater in Dresden beginnt am 1. September das Wintersemester.

Halle. Eine kirchenmusikalische Bibliothek wurde an der Universität unter der Leitung von Professor Abert eingerichtet. Die Provinzialsynode trat ferner an die Staatsregierung mit der dringenden Bitte heran, zur Förderung kirchenmusikalischer Aufgaben eine ordentliche Professur für Musikwissenschaften an der Universität Halle zu begründen.

Koburg. Mit Genehmigung des Herzogs will Generalintendant v. Holthoff im Hoftheater alljährlich um die Pfingstzeit Festspiele nach Wiesbadener Muster veranstalten. Die erste Festspielwoche soll im Jahre 1913 stattfinden.

Leipzig. Die gut besuchten Musikabende der musikpädagogischen Ausstellung wurden am 2. und 5. Juli im Feurichsaal fortgesetzt. Ausser dem Verein der Musiklehrer und Musiklehrerinnen zu Leipzig wirkten am 2. Juli unter anderen Frl. H. Borchers, die ein ansprechendes Lied ihres Vaters Gustav Borchers vermittelte, und Herr C. Taut, am 5. Frl. Lisa Tetzner gesanglich mit. Nur das Wichtigste sei aus beiden Programmen herausgehoben: Aus dem ersten ein Trio von Vivaldi (2 Violinen und Cello aus der bei Simrock erschienenen Moffatschen Sammlung), ein Norwegischer Bauernmarsch aus einer Suite (op. 3) von Trygve Torgussen (vortrefflich), Legenden op. 59 (No. 1—3) für zwei Klaviere achthändig von Dvorák, Cortège de Pulcinella von Leoncavallo (sehr wirkungsvoll) und „Der Königssohn und die Schäferin", Duett op. 7 von Raillard, aus dem zweiten „Worpswede", ein Liederzyklus für Mezzo-Sopran, Klavier, Violine und Englischhorn von Scheinpflug (der jedoch geteilte Stimmungen hervorrief, obgleich er manche — aber nur manche — fesselnde Musik in sich birgt), und Reineckes musikalisch hervorragende Ouvertüre zum Märchenspiel „Traumfriedel" (vierhändig). Zum Schluß sprach ein ungenannter Herr in kurzer Rede über die Zwecke der im Feurichsaale ausgestellten „Böhme-Köhlerschen Modelle", indem er auf die großen Vorteile hinwies, die die Nachbildungen der richtigen und falschen Stellungen der in Frage kommenden Organe beim Gesangunterricht erwirken können. — Ein weiterer ausführlicher Vortrag war für den Vormittag des 7. Juli vorgesehen, wo der bekannte Berliner Klavierlehrer und Fach-

schriftsteller Eugen Tetzel den augenblicklichen Stand der Lehren über Klaviertechnik behandelte. Dabei war es ihm hauptsächlich darum zu tun, seine eigene Lehre mit denen von Deppe-Caland, Steinhausen-Bandmann, Tobias Matthay und Rud. M. Breithaupt in Vergleich zu stellen, wobei sich für seine Methode ein mit klarem Blick gemässigter Standpunkt ergab. Da Tetzel seine Lehre in seinem Werk „Das Problem der modernen Klaviertechnik" niedergelegt hat, seien die, die sich damit näher beschäftigen wollen, darauf verwiesen. Vor Beginn des Vortrags gab Herr Dir. Th. Raillard eine Statistik über die Arbeit, die von den Verlegern und Musiklehrern in der Ausstellung bisher geleistet worden war. Herr Raillard ist auch der Bearbeiter eines sehr geschickt und übersichtlich abgefaßten Führers durch die Musikpädagogische Ausstellung, der sich aber nicht bloß an die Ausstellungsbesucher wendet, sondern überhaupt als ein gutes Verzeichnis trefflicher Unterrichtsmusik anzusehen ist (zu beziehen zum Preise von M. —.25 in der Geschäftsstelle der Ausstellung, Leipzig, Schulstraße 1). M. U.

München. Auch in diesem Jahre wird der Konzertverein München mit seinem Orchester unter Leitung Ferdinand Löwes zehn Festkonzerte in der Tonhalle veranstalten. Das Programm enthält in der Hauptsache Sinfonien und andere Orchesterwerke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Liszt, Brahms u. a.

Paris. In der Sammlung Ferdinand de Girardin, eines Nachkommen des Marquis, der Rousseau die letzte Zuflucht in Ermnonville gewährte, hat jetzt Julien Tiersot die Partitur zu dem wichtigsten Akte aus einer verschollenen Oper Rousseaus aufgefunden. Es handelt sich um das 1747 entstandene, auch aufgeführte, aber durchgefallene Opern-Ballett „Les muses galantes", dessen Partitur nicht gedruckt wurde und bisher als verloren galt. Der von Tiersot gefundene Teil der Partitur ist von Rousseau eigenhändig in Noten geschrieben. Die Musik läßt deutlich den Einfluß Rameaus und Lullys erkennen.

Petersburg. Dem finnischen Komponisten Jean Sibelius wurde vor geraumer Zeit eine lebenslängliche Staatspension ausgesetzt. Wie aus Petersburg gemeldet wird, hat jetzt der Zar dem Künstler einen jährlichen Zuschuß von 2000 Mark anweisen lassen, zur Förderung seiner schöpferischen Tätigkeit.

Philadelphia. Bei dem Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes von Amerika, das unter Teilnahme von zahlreichen deutschen Gesangvereinen mit Tausenden von Mitgliedern hier gefeiert wurde, trug im Wettsingen um den vom Deutschen Kaiser gestifteten Sängerpreis der „Junge Männerchor" (Philadelphia) den Sieg davon. Der Kaiserpreis, den der gleiche Chor bereits auf dem Sängerfest vor zwei Jahren erworben hatte, geht mit dem neuen Siege in seinen dauernden Besitz über.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig:

Brossmer, Alfred, op. 3. Fünf Lieder: No. 1. Das alte Lied. Für Alt oder Bariton. No. 2. Aus dem Dunkel. Für Mezzo-Sopran oder Bariton. No. 3. Waldeinsamkeit. Für Mezzo-Sopran No. 4. Verklungen. Für Tenor oder Sopran. No. 5 Des Mädels Pfingstlied. Für Sopran M. 2.—.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 13. Juli, nachmittag 1/2 2 Uhr

Seb. Bach: Fantasie und Fuge (G moll). Seb. Bach: Singet dem Herrn ein neues Lied. Doppelchörige Motette in 2 Teilen. Oskar Wermann: Birg mich unter deinen Flügeln.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Bekanntmachung

Sonntag, den 4. August, feiert unser verdienstvolles Mitglied, Herr Kapellmeister Wilhelm Schleidt zu Interlaken, sein 50jähriges Dienstjubiläum. Es ist wenigen vergönnt, eine solche grosse Spanne Zeit künstlerisch an einem Orchester und in einer Stadt zu wirken, wie es Kollegen Schleidt beschieden ist. Es ist dies aber das beste Zeichen, wie künstlerisch Schleidt daselbst gewirkt und wie er es verstanden hat, sich bei seiner Behörde und bei dem dortigen Publikum unentbehrlich zu machen. Unsere herzlichsten Glückwünsche zu seinem Ehrentage!

Der Vorsitzende:

Ferdinand Meister

Die nächste Nummer erscheint am 18. Juli; Inserate müssen bis spätestens Montag den 15. Juli eintreffen.

Grossh. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe

zugleich Theaterschule (Opern- und Schauspielschule).

Unter dem Protektorat Ihrer Königlichen Hoheit der Grossherzogin Luise von Baden.

Beginn des neuen Schuljahres am 16. September 1912.

Der Unterricht erstreckt sich über **alle Zweige der Musik und der Schauspielkunst** und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erteilt. Im Winterhalbjahr, von Mitte Oktober bis Ostern, Vorträge über Musik-, Literatur- und Kunstgeschichte, Philosophie und Kurse für rhythmische Gymnastik, Methode E. Jaques-Dalcroze.

Die ausführlichen **Satzungen** des Grossherzoglichen Konservatoriums sind kostenfrei durch das Sekretariat desselben zu beziehen. Alle auf die Anstalt bezüglichen **Anfragen** und **Anmeldungen** zum Eintritt in dieselbe sind zu richten an den Direktor

Hofrat Professor Heinrich Ordenstein, Sophienstrasse 35.

Kgl. Conservatorium zu Dresden.

57. Schuljahr. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Kurse und Einzelfächer. **Eintritt jederzeit.** Haupteintritt **1. September** und **1. April.** Prospekt durch das **Direktorium.**

Fürstl. Bad Pyrmont

Infolge Berufung des Fürstl. Kapellmeisters **Fritz Busch** als städtischer Musikdirektor nach **Aachen** soll diese Stelle für die Kurzeit von 1913 ab (Anfang Mai bis Ende September) neu besetzt werden. Gehalt M. 2500 und Nebenverdienst (ca. M. 1000 bis M. 1500).

Bedingungen: Praktische Erfahrungen im Dirigieren von volkstümlicher und klassischer Musik (Sinfonie-Konzerte). Ausgezeichneter Pianist. (Solo - Begleitung - Kammermusik). Fähigkeit selbständiger künstlerischer und finanzieller Disposition.

Nur Bewerber, die vorstehende Bedingungen voll und ganz zu erfüllen in der Lage sind, wollen sich unter Vorlage von Zeugnissen und Angabe ihrer bisherigen Tätigkeit bis längstens 31. Juli bei dem Unterzeichneten melden. Persönliche Vorstellung zunächst nicht erwünscht. Probedirigieren im Aug. od. Sept. unerlässlich.

Bad Pyrmont, den 30. Juni 1912

Der Fürstliche Kurdirektor:
v. Beckerath.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldtstrasse 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Oe. v. Hazay

Gesang

seine Entwicklung

und die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, englischen und russisch-deutschen Gesangs-Literatur

In Ganzbocksaffian gebunden M. 10.—

Inhalt: Der kirchliche Gesang bis zur Neuzeit, Der profane Gesang, Volkslieder, Minnegesang, Meistergesang, Der weltliche kontrapunktische Gesang, Die Entstehung der Oper und der Monodie, Anfänge des deutschen Kunstliedes, Der Gesang während der klassischen Zeit, Der moderne Gesang, Die neue Richtung, 1. Bis zur Gegenwart (Rameau bis Hugo Wolf), 2. Die Gegenwart (R. Strauss, Reger, Thuille, Schillings, d'Albert, Weingartner, Mahler, Bruneau, Fauré, d'Indy, Debussy.)

Ein Werk, das keinen Parteistandpunkt kennt, nur nach dem Himmel der Kunst fragt, nicht nach der Himmelsrichtung, das in gedankenreicher Erörterung den Weg des Gesanges bis in die neueste Zeit verfolgt und im II. Teile aus der verwirrenden Menge der Lieder eine mit kurzen kritischen Anmerkungen versehene sehr wertvolle Auswahl von über anderthalb Tausend der besten davon anführt.

Ein Spezialwerk für den Sänger-Künstler, wie für den Dilettanten, ein Breviarium cantorum.

Max Hesses Verlag, Leipzig.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. (**Erste und einzige Ausgabe**) . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 3.— n. Klavierauszug M. 2.50. Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an **Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Ung.: Hofkapell-

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 29

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 18. Juli 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal für Bayreuth?

V.

Daß der Parsifal nach seiner ganz einzigartigen Beschaffenheit und Stellung in aller bisherigen Kunst ein Ausnahmegesetz brauche, kann unter Einsichtigen keine Frage sein. Das Schlimme ist nur, wie anderen, weniger Einsichtigen das beibringen? Die Menschheit versteht auf dem gegenwärtigen Stande ihrer Entwicklung ganz vorzüglich mit Zahlen und Raumgrößen umzugehen; aber nach Qualitätsunterschieden zu bewerten und einzuteilen vermögen erst die Wenigsten. So galten Wagners Dramen lange Zeit allgemein, auch bei den Wagnerianern, als Opern; von diesen Dramen aber wieder den Parsifal bis zur Schärfe eines für ihn erforderlichen Ausnahmegesetzes abzusondern, dürfte manchen, die sonst um Wagner vortrefflich Bescheid wissen, schwer fallen.

Wäre erst hier Klarheit geschaffen, so machte die Sache juristisch weiter keine Schwierigkeiten. Wir haben ja Ausnahmegesetze in Hülle und Fülle, angefangen vom Margarinegesetz und den verschiedenen Bestimmungen über den sonntäglichen Ladenschluß. Warum also auch nicht eins für den Parsifal?

Welcher Art dieses Gesetz sein soll, kann ich hier dahingestellt sein lassen.

Wagner schrieb unterm 28. Jan. 1860 an Mathilde Wesendonk gelegentlich seiner Pariser Konzerte:

> Ich ließ zum ersten Mal das Vorspiel zu Tristan spielen; und — nun fiel mir's wie Schuppen von den Augen, in welche unabsehbare Entfernung ich während der letzten 8 Jahre von der Welt geraten bin. Dieses kleine Vorspiel war den Musikern so unbegreiflich neu, daß ich geradesweges von Note zu Note meine Leute wie zur Entdeckung von Edelsteinen im Schachte führen mußte.

Es ist begreiflich, wenn der große Künstler sich über das Verständnis, das er bei seiner nächsten Umgebung, bei seiner Mitwelt zu finden meint, täuscht. Aber es ist nicht zu rechtfertigen, wenn seine Angehörigen und Freunde, die sein Werk zu hüten über sich genommen haben, in der Fortführung dieser „furchtbaren Kluft“, wie Wagner weiterhin sagt, geradezu beharren. Das Schicksal, das jetzt den Parsifal bedroht, konnte man doch auch in Bayreuth längst voraus wissen; ja, man wurde ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht.

Auf Anregung eines Wiener Wagnerianers sprach 1886 einer meiner Bekannten mit Herrn Schön, dem bekannten Begründer der Bayreuther Stipendien-Stiftung, über die heute brennend gewordene Frage und wies auf die Notwendigkeit hin, dem Volke Wagner in größerem Umfange und höherem Grade verständlich zu machen, als es bis dahin geschah, so daß schließlich „kein Abgeordneter es wagen dürfe, wieder vor seinen Wählern zu erscheinen, wenn er nicht für ein Schutzgesetz für den Parsifal gestimmt hätte“. Herr Schön war jedoch sehr unbesorgt und meinte, „wann erst Prinz Wilhelm Kaiser sein werde, werde sich Alles von selbst machen.“ Mein Bekannter fragte dagegen, ob Herr Schön meine, irgend ein Kaiser werde um des Parsifal willen einen Konflikt mit dem Reichstage, ähnlich wie Bismarck wegen der Heeresneuordnung mit dem preußischen Abgeordnetenhause, heraufführen? Ich weiß nicht, welchen Eindruck diese Frage auf Herrn Schön gemacht hat; immerhin sandte er meinen Bekannten zu weiterer Besprechung zu Herrn v. Wolzogen. Dieser meinte: „wir haben die Partitur“, die damals noch nicht völlig frei verkauft wurde. Außerdem: „wer werde wohl so unanständig sein, Bayreuth den Parsifal zu nehmen?“ Mein Bekannter erwiderte: wenn sonst das Gesetz es erlaube, jeder Theaterdirektor; er werde einfach sagen, er wolle dem deutschen Volke den Parsifal retten, und er werde viele finden, die ihm beistimmten.

Seit diesen beiden Unterredungen ist die kostbare Zeit von 26 Jahren verflossen. Die Zahl der Anhänger und Verehrer der Wagnerschen Kunst hat ungemein zugenommen, Bayreuth braucht sich nicht um Besuch zu sorgen, aber die alte schroffe Kluft zwischen Wagnerianern und denen, die es nicht sind, besteht nach wie vor. Noch immer kommt man zu Wagner und wird von ihm geschieden durch die Musik. Versuche, Wagner auch der großen Masse der nicht musikalischen Gebildeten und denen, die auf dem älteren Standpunkte der Musik verharren, verständlich zu machen, ihn für sie zu verwerten, welche Versuche naturgemäß von Bayreuth ausgehen mußten, sind nur spärlich und ungeschickt unternommen worden. Irdene Töpfe, oder soll ich sagen Tröpfe, in die irgend ein Zufall etwas von dem kostbaren Wagnerschen Wein verspritzt hatte, fanden es selbstverständlich, sich zu geberden, wie der edle Rebstock, in dem dieser Wein von Innen heraus wuchs. Die „Unter uns-“Simpelei

schoß in Bayreuth ins Kraut; man fühlte sich eine Macht, wenn man das „Draußen", die „Welt", froh im Verein recht kräftig verachtete. Der Weltanschauung der „Meistersinger" entspricht das nun gerade nicht, wie es auch nicht zu Wagners Kunstauffassung stimmt, daß man die wertvolle Lehr- und Werbeanstalt der Wagnervereine in schädlichem Musiksybaritismus verkommen ließ. Was man mit alledem hätte erreichen können und andererseits erreichte, zeige ein Vergleich.

Der „Allgemeine deutsche Sprachverein" geht in sein 27. Jahr, ist also jünger als das Bayreuther Erbenregiment. Der Sprachverein fing als Neugründung mit Nichts an, während die Bayreuther Erben die große Persönlichkeit Wagners, Werk und Werke voraus hatten. Dabei ist der Stoff, mit dem der Sprachverein arbeitete, bar jeder sinnenzwingenden Schlagkraft; er ist überwiegend trocken lehrhaft, besteht vielfach aus Gedächtniswerk und wendet sich, wo er darüber hinausgeht, nur an das stille Feingefühl des inneren Sinnes, das man der heutigen Welt ganz verloren gegangen glaubte. Und was hat der Sprachverein durch richtige Beurteilung der Verhältnisse und geeignetes Vorgehen nicht alles erreicht! Regierungen und gesetzgebende Körperschaften, die Kreise der Gelehrten, die Gebildeten schlechthin, alle möglichen dem Erwerbe obliegenden Berufe hat er sich geneigt gemacht. Man fragt nach ihm bei der Anfertigung von Gesetzbüchern, von Firmenschildern und fürstlichen Tafelkarten und hört am Biertische auf seine Belehrungen in den Sprachecken der Zeitungen.

Genau besehen gehört die Pflege der deutschen Sprache zu den Wagnerschen Sorgen. Man sehe Wagners Aufsatz: „Eduard Devrient", im 8. Bande von Wagners Gesammelten Schriften und Dichtungen, und Hans v. Wolzogens auch neben Wustmann lesens- und beherzigenswerte Abhandlung: „Die Verrottung und Errettung der deutschen Sprache", 1880. Und um wieviel alles Übrige bei Wagner allein räumlich gemessen diese beiden Arbeiten übertrifft, um so größer ist der Reichtum von Wagners Kunst- und Kulturwirken gegenüber dem Gebiete, auf das sich die Tätigkeit des deutschen Sprachvereins beschränkt. Aus um so volleren Schätzen konnte das Bayreuthertum schöpfen, um so größer hätten seine Tätigkeit und seine Erfolge sein müssen. Und wie siehts mit allem diesem in Wahrheit aus? Eine Tatsache genügt: Die „Bayreuther Blätter", ihrer Absicht nach die erste Zeitschrift für deutsches Wesen und Wirken, müssen aus der „Richard Wagner Festspiel-Stiftung" erhalten werden, und Wagners Vermächtnis steht vor der Parsifalfrage. Das so fröhlich ins Nichts verwiesene „Draußen" erwies sich plötzlich zahlreicher und stärker, als „wir", wenn wir uns „unter uns" noch so viel dünkten.

Die vorstehenden Andeutungen zu geben schien mir nötig, um zu zeigen, wo die eigentlich schuldvolle Wurzel des gegenwärtigen, tief beschämenden Zustandes liegt; um zu zeigen, daß völlig verändert vorgegangen werden müsse, wenn nach gedankenlos verschleuderten 26 Jahren in der Galgenfrist von $1\frac{1}{2}$ Jahren, die uns nur noch zu Gebote steht, noch etwas erreicht werden soll.

Da dünkt mich denn das Erste, was geschehen muß,

> daß diejenigen, welche zuletzt über den Parsifal gesetzlich beschließen sollen, **ihn auch kennen lernen.**

Das wird bei vielen der Herren Reichsboten, Mitgliedern des Bundesrates, Ministern und Räten der verbündeten Regierungen noch nicht der Fall sein. Es gehört die ganze schon mehr als kinderhafte Weltunkenntnis des heutigen Bayreuthertums dazu, um wichtige Entscheidungen von Personen zu erwarten, die mit dem Gegenstande derselben noch ganz unbekannt sind.

Somit stelle man

> jeder dieser Personen für die nächsten Festspiele, die letzten vor dem verhängnisvollen Jahre 1914, Karten für mehrere Parsifalvorstellungen zur Verfügung.

Die Herren mögen sich zunächst zwanglos über die ganze Festspielzeit verteilen; zunächst sich, so zu sagen, in dem festlichen Getriebe verlieren.

> Zuletzt aber vereinige man sie noch zu einer eigens für sie zu veranstaltenden Parsifalvorstellung.

Sollten nicht genug Parsifalplätze mehr zur Verfügung stehen, so erlasse die Festspielverwaltung einen Aufruf an die Getreuen um Rückgabe der entnommenen Karten. Das wird zugleich eine hübsche Probe der Opferwilligkeit der Brüdergemeinde vom heiligen Hügel sein.

Wagner erzählt von jenem Pariser Konzert noch, daß es ihm gelungen sei, sein Vorspiel dem Orchester und dem Publikum zum Verständnis", zum „tiefsten Eindruck" zu bringen. Überhaupt habe „Glanz, Staunen, Hingerissenheit jedes seiner Musikstücke getragen; wunderbare Erfahrungen, Bekehrungen, hätten sich ereignet." Wir wissen, wie Wagner durch Vorsingen der Themen und andere Sorgsamkeiten dieses richtige Verständnis eingeleitet haben wird. Und somit dünkt es mich auch nicht unmöglich, daß man durch geeignete Mittel von Regierungen und Volksvertretungen die Wunder längst erlangt hätte, ja vielleicht noch erlangen werde, über deren Ausbleiben man jetzt eine sehr billige moralische Entrüstung zur Schau trägt.

Moritz Wirth

VI.

Als ich vor einiger Zeit an die Frage nach der Zahl derjenigen kam, die trotz ihrer Bewerbungen kein Bayreuth-Stipendium erhalten hatten, lag mir in erster Linie daran, gegen die immer wieder vorgebrachte Angabe, durch die Stipendienstiftung hätten doch schon recht viele Leute den Parsifal gesehen, eine Handhabe zu bekommen, mit der ich noch nachdrücklicher darauf hinweisen konnte, daß die jetzige Exklusivität der Wagnerstadt in irgend einer Weise beseitigt werden müsse. Statt der Leute, die sich melden sollten, erwiderten Prof. Dr. Arthur Seidl und Frau Margarethe Strauß mit Statistiken, die dem, was ich herausbringen wollte, entgegenarbeiten, und Fräulein K. Schurzmann meinte, daß sie mit einer Schilderung der Leichtigkeit, mit der ihr zu einem Parsifalplatz verholfen worden ist, nicht zurückhalten durfte. Komisch! Warum werden nur die strengen Wagnerianer so nervös, wenn man an die Wirksamkeit der Stipendienstiftung rührt? Glauben sie wirklich, daß eine Schillerpreiskatastrophe daraus werden könnte? Darüber will ich sie von mir aus beruhigen: ich habe durchaus keine Neigung zu solchen Entdeckungsreisen. Die Statistiken beweisen übrigens nur, daß in den beiden Städten Dessau und Magdeburg ungefähr in dem Sinne gearbeitet wird,

daß der Musiker das Vorrecht auf ein Stipendium hat. Wo es so ist, besteht ja eben auch nur der Zustand, den ich befürworten will. Aber man hört doch auch anderes. In Danzig habe ich schon Herrn Prof. Dr. Seidl einen Fall erzählt, der ihn in Verwunderung gesetzt hat. Ein junger Musiker aus einer böhmischen Stadt, in der ein Wagnerverein besteht, war mehrmals, und unter ganz hervorragender Empfehlung um ein Stipendium eingekommen. Nach der ersten Eingabe riet man ihm, dem Wagnerverein beizutreten, und als er das getan hatte und bei der zweiten Eingabe noch stärkere Empfehlungen hatte, wurde er wieder abgewiesen. Es fuhren aber beidemale dieselben Vorstandsmitglieder als Stipendiaten in jenen Jahren aus jener Stadt nach Bayreuth! — Natürlich habe auch ich einige Zuschriften erhalten. In einer erklärt eine bekannte, sehr idealistisch arbeitende Berliner Musiklehrerin, die lieber auf eine Anzahl gewinnbringender Stunden verzichtet, als daß sie ihre pädagogischen Studienarbeiten fallen läßt, auf ihre Bewerbung auch nur die offenbar allgemein übliche Antwort erhalten zu haben, sie solle einem Wagnerverein beitreten, dann würde die Stipendiensache schon leichter zu machen sein. . . Also: wenn Du ein Stipendium haben willst, so mußt Du erst mal in Form von Mitgliedsbeiträgen an einen Wagnerverein eine kleine Abzahlung leisten. Was die armen Schlucker, die die meisten jüngeren Musiker und Musiklehrer nun doch einmal sind, selbstverständlich mit lodernder Begeisterung vernehmen. . . . Nein, nein, so ganz entzückend, wie die Wagnerianer die Dinge, die um die Stipendienstiftung herumhängen, darstellen wollen, sind sie wohl doch nicht. Aber ich wollte ja keine Schillerpreiskatastrophe heraufbeschwören. . .

Nun aber mal etliche Vorschläge. Zunächst als Voraussetzung: Wenn der (sagen wir einmal) „Parsifal-Schutzbund", der sich in Leipzig gegründet hat, für alle achtbaren Deutschen, die das Verlangen haben den Parsifal zu sehen, Mittel und Wege findet eine Vorstellung in Bayreuth zu besuchen, die dem Besucher im höchsten Falle den Betrag von fünfundzwanzig Mark kostet, dann will ich mich verpflichten, mir die Finger wund zu schreiben, um das Reservat für Bayreuth mit durchzudrücken. Fünfundzwanzig Mark hat Jeder, der sich für den Parsifal interessiert, noch übrig. Und nun die Vorschläge:

I. Die Familie Wagner, die durch des Meisters Opern Millionen eingenommen hat, möge der Stipendienstiftung 500000 Mark überweisen. Dafür könnten 5000 Deutsche nach Bayreuth fahren! —

II. Der Schutzbund muß das Ende der sensationellen Fremdenwirtschaft in Bayreuth herbeiführen. Bayreuth gehört erst den Deutschen, dann den Ausländern, auch wenn diese noch so verblüffend reich sind, und wenn sie auch noch so dekorativ in den Bayreuthbildern der ausländischen Zeitungen wirken.

III. Der Schutzbund sollte nicht immer die tönende Phrase von den speziellen Parsifalwünschen Wagners als Hauptmotto gebrauchen; denn jeder Mensch, der sich auch nur ganz wenig mit Wagners Charakter beschäftigt hat, weiß, daß unter den heutigen Verhältnissen ein so großer Künstler, Revolutionär und Volksfreund wie Wagner die Engherzigkeit alles Monopolwesens einsehen und verabscheuen würde. Man sei nicht engherzig-bürokratisch-sentimental, sondern bedenke, welche erhabene Einflüsse auf die Gemütsbildung eine allgemeine Verbreitung des Parsifal wirken könnte. Darum sei man positiv, unsentimental und fortschrittlich mit der Zeit, mit der auch der lebendige Geist eines Richard Wagner mitgegangen wäre.

IV. Wenn es nicht möglich sein sollte, den Besuch einer Parsifalvorstellung in Bayreuth für den eingangs erwähnten niedrigen Preis zu ermöglichen, so sei der Schutzbund abermals positiv, unsentimental und fortschrittlich, indem er in allen Städten mit einem hinreichend großen Theater selbst alljährlich eine Anzahl Parsifal-Aufführungen durch ein Bayreuther Ensemble herbeiführt, das in jeder Hinsicht mustergültig ist. Damit würde eine authentische Darstellung gesichert, die dem Publikum zweifellos soviel Respekt einflößt, daß es nur die Aufführungen dieses Ensembles anerkennen und besuchen würde. Und auch die Theaterdirektoren hätten sicherlich nur Vorteile und Bequemlichkeiten davon. Dabei würde jedem Deutschen auch die Gelegenheit geboten, durch bereitwillige Zahlung eines erhöhten Preises zu zeigen, daß er nicht nur für Caruso gern tiefer als sonst in den Beutel greift.

V. Da diese Vorschläge ja wahrscheinlich als übertriebene Forderungen bezeichnet werden (um sie beiseite schieben zu können), so könnten ja diejenigen Schutzbundangehörigen, denen sie nicht übertrieben erscheinen, einen neuen Schutzbund gegen den ersten Schutzbund gründen: je mehr Bünde und Vereine zur Sicherung sowohl wie zur Lockerung des Parsifal-Monopols gegründet werden, um so sicherer wird das deutsche Volk erkennen, daß es sich um etwas handelt, was ihm von Rechts wegen zukommt. Und darum wird es sich schließlich nehmen, was man ihm nur unter allerlei Schutzvorrichtungen und sehr unfreiwillig geben will. Denn ein Kunstwerk gehört der Nation zuerst, und dann aber auch der übrigen Welt, die sich nach Ablauf der Schutzfrist nicht um den Schutzbund kümmern wird. Und so könnten wir es vielleicht — der Eifer unserer Pietätspatrioten könnte immerhin dazu führen — erleben, daß man in allen Ländern um Deutschland herum den Parsifal aufführt, und nur im Lande des Komponisten herrscht auch fernerhin beglückende Ignoranz.

H. W. Draber



Die älteste Urkunde der Leipziger Gewandhauskonzerte

Mitgeteilt von **Josef Liebeskind**

Durch Erbschaft gelangte ich in den Besitz nachstehender Statuten der Leipziger Musikgesellschaft, welche 1743 gegründet, als erster Anfang der später so berühmt gewordenen Gewandhauskonzerte zu gelten hat. Diese Statuten, welche vielleicht jetzt nur noch in diesem einzigen Exemplar vorhanden sind, wurden, vermutlich zu hoher Spesen halber nicht durch den Druck vervielfältigt, sondern nur handschriftlich verteilt. Das Dokument trägt in der rechten Ecke unten die Notiz: pour monsieur Peinemann junior. Dieser Mann war mein Ururgroßvater.
J. L.

Auszug aus denen Grundverfassungen des Leipziger Concerts,

wie solches im Jahre 1743, dem 25*) März errichtet worden, nebst denen Aenderungen, die man in demselben bis auf gegenwärtliche Zeit gemacht.

Anfang des Concerts im Jahre 1743.

Einige Liebhaber der Music entschlossen sich im Frühjahr des 1743ten Jahres ein Concert anzufangen und wöchentlich einmal zu Anhörung der Musik zusammen zu kommen; Um nun dieses Concert in einiger Ordnung zu erhalten, verglichen sie sich über folgende Punkte, die sie deshalben eigenhändig unterschrieben.

Art : 10.

Wird alle Donnerstage gehalten.

1. Soll hierzu der Montag jeglicher Woche gewidmet sein und das Concert um 5 Uhr den Anfang nehmen und gegen 8 Uhr sich endigen. Zu Ende verwichenen Jahres hat die Gesellschaft anstatt des Montags den Donnerstag zum Concerttage zu erkiesen vor besser befunden.

Art : 1.

Jedes Concert wird zweimal wiederholet und ist also aller 14 Tage eine Hauptprobe, die Mittwochs von 1 bis 3 Uhr gehalten wird. Das erste Concert ist in des Herrn Bergrath Schwabens Wohnung in dem Peinemannischen Hause in der Grimmischen Strasse gehalten worden; hernach hat es Herr Gleditsch seel. in sein Haus genommen, wo es beinahe 1½ Jahr verblieben; nach dessen Absterben ist es in die 3 Schwanen verlegt worden.

Im Winter wöchentlich, im Sommer aller 14 Tage.

2. Im Winter wird das Concert alle Wochen gehalten, im Sommer aber aller 14 Tage einmal. Die Sommerszeit wird gerechnet von der Woche Rogate an bis an die Woche vor dem Michaelisfest.

Art : 2.

In denen Messen hat man einmal Concert gegeben und zwar den andern Messsontag. Hierüber ist keine besondere Verordnung.

3. Die Anzahl der ordentlichen Mitglieder ist 20. Doch über diese können noch mehrere und so viel zu der Gesellschaft treten, als Lust dazu tragen, wenn sie nach der eingeführten Art aufgenommen werden. Die nach den ersten 20 Mitgliedern neu eingetretenen bleiben so lange bis jemand von den ersten abgeht, außerordentliche, haben auch in der Zeit kein Votum bei der Wahl der Directorum und können selbst weder Directores noch Assistenten werden. Stirbt aber einer von den zwanzig ordentlichen oder tritt heraus, so rücken die Extraordinarii nach der Ordnung der Aufnahme in die erledigten Stellen. Ueberdem damit auch denen Gnüge geschehe, welche von der Gesellschaft zu sein wünschen, aber ihrer Verrichtungen und anderer Unstände oder Ursachen halber nichts mit der Direction und dergleichen zu thun haben mögen und können, so wird man sie als honorarios aufnehmen und ihnen mit dem Voto, Assistenz und Direction nicht beschwerlich fallen; es sind also 2 Classen von Mitgliedern, ordentliche und honorarii. Die über die ersten 20 recipirten gelangen durch das Einrücken in die erste Zahl zu Ausübung ihrer function. Uebrigens haben alle Mitglieder gleiche Rechte in Ansehung des Mitbringens der Gäste und Proposition neuer Mitglieder Art : 3, 12, 13, 14.

Er werden zwei Vorsteher auf ein halb Jahr gesetzt.

4. Aus denen ordentlichen Mitgliedern werden 2 directores gewählt und zwar durch die meisten Stimmen. Dieser ihr Amt währete nach der ersten Einrichtung einen Monat, man hat aber hernach beschlossen, dass sie die Aufsicht ein halb Jahr behalten sollen, nach welcher Zeit andere gewählt werden. Ihr Amt besteht darinnen, dass sie die Musikalien anschaffen, vor die Musik und Aufführung derselben sorgen; sie führen die Cassa, bezahlen die musicos und andere Unkosten und halten darüber Buch. Sie haben auch Acht, daß es während der Musik stille und ordentlich hergehe, auch kein gross Geräusche sei. Wenn bei der Wahl der Directorum es sich zutragen sollte, dass die Vota gleich wären, so haben die abgehenden Directores ein Votum decisivum. Art : 4. 23.

Diese nehmen sich 4 Assistenten an.

5. Damit denen Directoribus allein die Last und Beschwerde nicht zu gross werde, so ernennen sie sich 4 Assistenten, gleichfalls aus den ordentlichen Mitgliedern, ein jeder 2. Die abgehenden Directores bleiben bei den folgenden als Assistenten und nimmt also jeder Director sich nur einen neuen Assistenten an. Wenn von denen zeitigen Directoribus und Assistenten einer nicht zugegen sein kann, so soll er an seine Stelle indessen einen anderen bevollmächtigen. Hat er es unterlassen, so steht den gegenwärtigen Directoribus frei, aus den anwesenden ordentlichen Mitgliedern einen

*) Entgegen dieser Angabe nennen sämtliche andere Quellen den 11. März 1743 als Tag des ersten Konzerts.

oder zwei zu Assistenten an der aussengebliebenen Stelle zu substituiren. Wenn ein Director fehlt, so nimmt der andere einen aus den Assistenten an dessen Stelle, damit bei vorkommender Aufnahme neuer Mitglieder alle 6 Herren beisammen, als ohne derer aller Dasein keine Aufnahme gültig. Art : 7. 23. 24.

6. Diese sechs Herren, die 2 Directores nämlich und die 4 Assistenten formiren das Collegium, welches Mitglieder aufnehmen kann. Die Aufnahme geschiet folgendergestalt. Wenn jemand gefällig, sich zu der Gesellschaft zu begeben, so meldet er sich entweder selbst bei denen Directoribus und Assistenten, oder lässt sich durch ein Mitglied proponieren. Die Sechse bereden sich darüber untereinander, und schreiten alsdann zum loosen. Das aufzunehmende Mitglied muss aller dieser 6 Personen Stimmen haben, und soll das Ballotieren so eingerichtet sein, dass man nicht wissen kann, wer ja oder nein votirt. Wird die Person aufgenommen, so wird sie davon benachrichtiget, und den nächsten Conzerttag im Concert zu erscheinen gebeten; wird sie nicht gebeten, so ist es ein Zeichen, dass sie nicht recipirt worden, und man ertheilt weiter keine Antwort. Art : 7.

Neue Mitglieder werden von diesen Sechsen einstimmig aufgenommen.

7. Jedem Mitgliede ist erlaubt, 2 Personen als Gäste mitzubringen. Doch sollen ebendieselben Personen, wenn sie allhier beständig sich aufhalten, nicht zweimal hinter einander hinein gebracht werden können, wenn es auch von 2 diversen Mitgliedern geschähe. Damit nun hierunter kein Unterschleif und zu grosser Zulauf von allerhand Personen, wie im Anfange sich ereignet, einreisse, so hat man Billetter auszutheilen, eingeführet, die an den Thürsteher abgegeben werden müssen und ohne welche niemand eingelassen werden kann. Doch sind von dieser Verordnung alle Dames und Fremde ausgeschlossen, als welche nur darauf, dass sie Fremde sind, sich berufen dürfen. Die Billetter, welche in Kupfer gestochen, und worauf die Worte : Zur Leipziger Musikgesellschaft, der Tag des Concerts und der Name desjenigen, vor dem die Billets sind, stehen, wurden anfänglich von beiden Directoribus unterschrieben, an der Zahl 3 jeden Concerttag jeglichem Mitgliede zugesendet, hernach gab man denen ordentlichen Mitgliedern eine Anzahl voraus, um sich derer vorgeschriebener maassen zu bedienen; Endlich aber ist resolviret worden, denen Mitgliedern keine Billetter mehr vorauszugeben, sondern wenn sie guten Freunden, deren doch nicht über 2 sein dürfen, welche mittheilen wollen, so müssen sie solche den Concerttag oder den Tag vorher bei dem Director holen lassen, welcher den Namen desjenigen, vor den sie destiniret, darauf zeichnet. Die Directores vergleichen sich bei dem Antritt ihrer Verwaltung, welcher von beiden die Ausgabe der Billetter haben soll. Denen membris honorariis wird jeden Concerttag ein Billet vor sich zugestellet; brauchen sie mehr, so lassen sie solche holen. Die Musici bekamen sonst auch Billetter, welche von denen übrigen in etwas unterschieden waren, die mussten dem Thürsteher jedes mal abgegeben werden und zu Ende des Concerts bekamen sie solche wieder. Man beobachtet aber dieses nicht mehr so genau. Art : 6, 17, 18, 19, 20, 25.

Jedes Mitglied darf 2 als Gäste mitbringen.

welche Billetter haben müssen.

8. Zur ersten Anlage bei Errichtung des Concerts gab jedes Mitglied 5 Rthlr. pro receptione. Hernach ist man einig worden, dass hinführo jedes Mitglied 20 jährlich zum Concert beitragen soll und haben die Directores dieses Geld allemal vierteljährig voraus einzucassiren; die ordentlichen Mitglieder geben keine Reception, sondern bezahlen beim Eintritt 5 vor das Quartal, in welches sie kommen. Die Honorarii geben pro receptione 5 und ausserdem noch 5 vor das Quartal. Die übrige Zeit contribuiren alle gleich 5 . Will Jemand aus der Gesellschaft treten, so zahlt er, wenn er das Concert 1 Jahr mitgehalten 5 . Sind es aber Mitglieder, so sich nur wenige Zeit in Leipzig aufgehalten und aus dem Conzert gehen, indem sie Leipzig verlassen, so zahlen sie nur 2 12 gr. Art. 9, 11, 15.

Die Einlage ist aller 3 Monate 5 so praenumerirt worden

9. Die angeschafften Musicalien, Instrumenten, Meublen und alles, was dem Concert zuständig, worüber ein richtig Inventarium zu halten, bleiben allemal denen überbleibenden würklichen ordentlichen Mitgliedern des Concerts und haben die heraustretenden Mitglieder nichts davon zu fordern. Art : 16.

Die ausgetretenen Mitglieder haben Nichts am Concert zu fordern

10. Bei Haltung des Concerts wird nichts zu essen oder zu trinken herum gegeben; es darf auch nicht gespielt werden. Art : 5.

Man isst, trinkt und spielt nicht.

11. Man hat im Anfang die Anzahl der musicorum, die man annehmen und salariren wollen, auf 10 bis 15 gesetzt. Hierneben steht einem jeden Mitgliede, das ein Instrument zu spielen versteht, frei, so oft zu seinem Vergnügen mitzuspielen als ihm gefällt. Die Anzahl der ordentlichen Concertmusicorum ist hernach vermehrt worden. Es sind auch einige musici als supernumerarii mit admittirt worden, die keinen ordentlichen Gehalt haben, aber bei Abgang eines ordentlichen nach Verdienst in dessen Stelle gesetzt werden. Art : 8. 21. 22.

Von denen Musicis bekommt eine gewisse Zahl Pension.

12. Auf dass in Zukunft man Gelegenheit habe, von dem, was zum Besten des Concerts dienlich, sich zu besprechen, so soll alle halbe Jahre kurz vor Ostern und vor Michaelis eine Zusammenkunft von denen ordentlichen Mitgliedern gehalten werden, wozu die Directores ansagen lassen. In dieser Zusammenkunft werden die neuen Directores erwählt, die abgehenden legen ihre Commission nieder, übergeben denen ernannten Bücher und Rechnung nebst den Cassarest, Inventariis, derer vorhandenen Meublen, Instrumenten, Musicalien p. p. Art : 26.

Leipzig, den 25. März 1745.

Aus der Leipziger Musikpädagogischen Ausstellung

(Fortsetzung)

Haus-, Salon- und Konzertmusik

Die Überschrift dieser Abteilung zweihändiger Klaviermusik soll natürlich deren Verwendbarkeit im Unterricht keineswegs in Abrede stellen. In meinen letzten Besprechungen war ich ungefähr bis zu der Grenze gelangt, die die mittelschwere von der technisch und musikalisch anspruchsvolleren Musik trennt, dabei wurde dort fast ausnahmlos solche Musik beachtet, die ersichtlich auf den Unterricht hin geschrieben ist. Da aber schwierige Musik aus begreiflichen Gründen im allgemeinen selten mit besonderer Rücksicht auf den Unterricht geschrieben wird — eine Ausnahme machen natürlich ausgesprochen technische Studienwerke —, so wäre es unnütz, aus den in folgendem zu besprechenden Werken diese wenigen herauszuheben. Fast alle Unterrichtsmusik muß sich eben auf den höheren Stufen aus Haus-, Salon- und Konzertmusik zusammensetzen. Doch sei noch erwähnt, daß hier und da ein Stück mit besprochen werden muß, das zwar von leichterer Art ist, aber seinem Inhalt nach nicht unter die reine Unterrichtsmusik gerechnet werden konnte.

Ein paar nordische Tonsetzer sollen den Anfang machen. Von einem der bekanntesten, von Christian Sinding, hat Simrock einige bedeutende Kompositionen ausgelegt. Ich erwähne sein op. 84 (Quatre Morceaux, 1. Aube, 2. Rivage, 3. Décision, 4. Joie; jede Nummer M. 2.—) und sein op. 110 (Mittelschwere Klavierstücke, 2 Hefte zu je M. 3.—), die beide Sindings Wesensart, die Verquickung nordischer mit deutsch-romantischer Stimmung aufweisen. Op. 84 stellt bedeutend höhere Anforderungen an den Spieler als das andere Werk.

Die starke Abhängigkeit norwegischer Komponisten von der deutschen Romantik ist teilweise auch in Trygve Torjussens Nordischer Suite (op. 3, M. 1.50, Schott) deutlich erkennbar. Aber nur teilweise; denn während er in der das Werk einleitenden „Widmung“ ganz in Schumanns Pfaden wandelt, reißt er sich bereits in der zweiten Nummer, die „Legende“ betitelt ist, vollständig von ihm los, um ihm nur selten wieder nachzugeben und sich glücklicherweise fast ausschließlich an die musikalische Sprache seines Volkes zu halten. Daß man hier und da Grieg herauszuhören vermeint, wird wenigstens seinen hauptsächlichsten Grund darin haben, daß beide in der norwegischen Volksmusik wurzeln. Die Suite Torjussens ist ein ganz ausgezeichnetes Werk, das bei aller Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung doch musikalisch anspruchsvoll ist. Es ist eins der schönsten Werke, die von einem noch unbekannten Komponisten in der Ausstellung ausliegen.

Ebenso gute und vornehme Salon- wie Hausmusik legen Gebrüder Reinecke mit drei Klavierstücken op. 219 von Carl Reinecke vor. Das erste, „Fantasiestück“ betitelt, erzählt nachdenklich wie von Erinnerungen an weit zurückliegende Tage. Ähnlich leisen Charakter besitzt das Albumblatt, während das dritte Stück, eine „Ballettszene“, seinem Titel gemäß etwas mehr äußere Klangwirkungen anstrebt, ohne doch jemals ins Geschmacklose zu verfallen. Die drei Stücke sprechen in ihrer Anmut und Natürlichkeit der Empfindung für sich selbst genug, als dass sie einer besonderen Empfehlung bedürften. Ihr Preis ist sehr wohlfeil zu nennen (jedes M. 1.—“).

Einer ganz besonderen Klasse von Tonstücken gehören die „Blumenlieder“ (zehn Fantasiestücke nach Liedern verschiedener Komponisten) von Carl Reinecke an (op. 276; 1. Heft: 1. Heideröslein, 2. Lotosblume, 3. Rose, 4. Passionsblume; 2. Heft: 5. Veilchen, 6. Wasserlilie, 7. Maiglöckchen; 3. Heft: 8. Blümchen Wunderhold, 9. Schneeglöckchen, 10. Nelken und Jasmin; jedes Heft M. 1.60; Gebrüder Reinecke). Wie schon der Titel verrät, hat man es dabei mit durchaus neuen Kompositionen über Liederthemen bekannter Komponisten (No. 1, Schubert; No. 2 und 10, Schumann; No. 3, Reinecke; No. 4. Bach; No. 5, Mozart; No. 6, Löwe; No. 7, Mendelssohn; No. 8, Beethoven; No. 9, Weber) zu tun. Trotz dem eignen Gesicht, das sie haben, sind sie mit viel Stilgefühl geschrieben, das wie Pietät gegen den Komponisten des jeweiligen zur Vorlage dienenden Liedes anmutet. Nie hat Reinecke, wenn man allenthalben auch seine Art der Erfindung hindurchschimmern sieht, sein eigenes Ich so weit in den Vordergrund gestellt, daß darunter das Vorbild ersticken muß. Als Muster solchen feinen Geschmacks nenne ich Bachs „Passionsblume“ und Mendelssohns „Maiglöckchen“; als spielerisch besonders anmutig das „Heideröslein“, die „Lotosblume“ und die „Wasserlilie“ (diese beiden ganz besonders feinsinnig!) und „Nelken und Jasmin“ (die zu einem vornehmen glänzenden Tonstück geworden sind).

Hier soll auch gleich auf Carl Reinecke als Bearbeiter mit hingewiesen werden. Nur eben erwähnt werden soll da seine bei Gebrüder Reinecke erschienene sorgfältige Ausgabe eines der schönsten Stücke von John Field, der Es dur-Polonaise (M. 1.—). Bearbeitungen im höheren Sinne des Wortes sind aber erst die für den Konzertvortrag berechneten Ausgaben von Beethovens Ecossaisen (M. 1.50; ebenda) und von einem Menuett von Mozart (B dur, M. 1.50; ebenda), die wirkliche Muster der Bearbeitungskunst sind: Feiner Takt dem Komponisten des Urbildes gegenüber zeichnet die beiden Werke ebenso aus wie der vortreffliche klaviermäßige neue Satz. Um sie rastlos bewältigen zu können, bedarf es einer gediegenen Ausbildung, da Ungenauigkeiten im Spiel alle Wirkung vernichten würden. Es ist überhaupt Musik, die leichter aussieht, als sie in Wirklichkeit ist.

Den Klavierspielern überhaupt erst zugänglich gemacht hat derselbe Komponist in einem Heft „Immergrüne Blätter“ ein paar Orchesterstücke von Mozart (1. Menuett aus „Eine kleine Nachtmusik“, 2. Gavotte aus der Ballettmusik zu „Idomeneo“), denen sich noch eine „Humoreske über ein kleines Lied des sechsjährigen Mozart“ anschließt, (in einem Heft, M. 1.—; Gebr. Reinecke). Während die Humoreske nur von mäßiger Schwierigkeit ist, verlangen die beiden eigentlichen Übertragungen schon recht geübte Spieler. Ist es erst vonnöten zu erwähnen, daß die Stücke dem Klavier bestens angepaßt sind, daß sie demgemäß vortrefflich klingen?

Sehr verdient gemacht hat sich Reinecke auch dadurch, daß er „Balladen und Lieder“ von Carl Löwe für das Klavier übertragen hat (12 Nummern, Band I (1—7) M. 3.—; Band II (8—12) M. 3.—; in einem Band geb. M. 7.50; auch jede Nummer einzeln, Gebr. Reinecke). Es darf hier vielleicht erwähnt werden, daß es Reinecke war, der, indem er Hermann Gura auf die in Löwes Balladen enthaltenen Schätze erst aufmerksam machte, viel zu ihrer Verbreitung beigetragen hat. In den Bearbeitungen von denen mir „Die Uhr“ (No. 1, M. 1.—) und „Tom der Reimer“ (No. 5, M. 1.20) vorliegen, hat es der Tonsetzer sehr gut verstanden, die Singstimme in den Klavierteil einzuziehen, ohne diesen doch Einbuße leiden zu lassen. Die Lieder sind so um ein geringes schwieriger geworden als die frühere Klavierbegleitung, sind aber für geschickte Spieler ohne Aufwand von großer Mühe zu bewältigen. (Einige Sachen, wie z. B. grade „Die Uhr“, sind natürlich, was durch die Vorlage bedingt war, leichterer Art.)

Ein neuer Komponist tritt mir, obgleich er bereits über 30 Werke zeichnet, in Arnold de Clairlie entgegen. Es ist keine Frage: Er hat viel Sinn für Melodie und Form, kehrt ab und zu auch Vornehmheit in der Harmonik heraus und schreibt einen guten klaviermäßigen Satz. Die Kehrseite der Medaille: Wenig Eigenart und Tiefe der Erfindung. Am besten denke man an den durchschnittlichen Carl Bohm, der nur etwas mehr ins melodisch und harmonisch Schillernde übersetzt ist. Im folgenden noch die Titel der mir vorliegenden Stücke mit kurzer Beurteilung (sie sind alle bei Simrock verlegt, jede Nummer kostet M. 1.50): op. 25, No. 1, Repos du Matin (stimmungsvoll, im Satz an Meyer-Helmund erinnernd); No. 2, La Coquette au Jardin (sehr prickelnd), Près du Ruisseau (eine gute Legatoübung für die rechte Hand, dabei gefällig); No. 4. Au Balcon (sehr ansprechend), op. 28, No. 2. Paysage Polonais (Mazurka mit Chopinschem Einschlag besonders im schwermütigeren Mollteil); No. 3, En Montagne (weniger fesselnd); No. 4, Viennoise (natürlich ein prickelnder Walzer); op. 29, „The dansant“, No. 1, Valse intime (Walzer in der parfümierten Art Rodolphe Bergers). No. 2, Elle flirte (Polka-Mazurka vornehmeren Stils); No. 3, Comme autrefois (Menuett in langsamem Zeitmaß, teilweise altertümelnd); No. 4, Adieu Fauvette (reizvolles Stimmungsbild; op. 30, Deux Pièces élégantes, No. 1, Petite Passante (sehr zierlich); No. 2, Favorite (Salonwalzer mit etwas brillanten Ansätzen); op. 31, Deux petites et faciles Pièces (1. L'Enfant dort, etwas eintönig, 2. La Joie de Maman, anspruchslos, aber instruktiv, diese beiden [in einem Heft] sind auf einer unteren Mittelstufe zu verwerten; die andern Stücke verlangen teilweise technisch schon ziemlich fortgeschrittene Schüler.) Übrigens: Sollte sich hinter dem Namen Clairlie nicht ein bekannterer Komponist verstecken?

Es folgen zwei Tonsetzer, die mich sehr verstimmen: William Cooper mit sechs Nummern „Lose Blätter“ (je M. 1.—, Simrock) und Hugo Hartmann mit 10 leichten Vorspielstücken (je M. 1.—, ebenda). Beide, vor allen Dingen der zweite, sind Vertreter des bekannten nichtssagenden und seichten Salonstils. Die Stücke sind sehr leicht: Unter der Unterrichtsmusik wagte ich sie jedoch nicht anzuführen.

An diesen Stücken gemessen sind ein Charles Godard und ein Th. Gouvy schon der vornehmeren Salonmuse beizuzählen. Von jenem habe ich Einblick in einen brillanten Galopp, betitelt „Scaramouche" (M. 1.50, Simrock), der allerdings immer noch ein bedenkliches Kopfschütteln bewirken könnte und in eine „Simple Phrase" (M. 1.50, ebenda), ein Albumblatt von anständigerer Mache.

Dr. Max Unger

Rundschau

Oper

Krefeld Das Stadttheater hat seine Pforten geschlossen. Als bedeutendste Opernneuheiten des Winters ist „Stella maris" von Alfred Kaiser und „Barberina" von Otto Neitzel (Uraufführung) zu bezeichnen. „Stella maris" ist eine echte Bühnenmusik: jedem Kleinlichen abhold, voll sinnfälliger Melodik und dick aufgetragener Orchesterfarbe. Eine sehr spannende Seemannsgeschichte, die bis zum letzten Fallen des Vorhanges das Interesse wach hält, unterstützt die Musik Kaisers aufs wirksamste. Musikalische Feinschmecker werden jedoch von Stella maris nicht befriedigt sein. Dazu ist die Musik nicht originell genug; auch hält sie sich nicht immer frei von Gemeinplätzen und Trivialitäten. — Aus einem ganz anderem Holze ist die Oper Neitzels geschnitzt, die hier ihre Uraufführung erlebte. Da ist alles geistreich und fein erdacht, Kontrapunkt und Orchestrierung sind pikant und glänzend. Aber es ist mehr eine Musik für Musiker; recht volkstümlich wird dieses Werk Neitzels kaum werden. Damit soll jedoch durchaus nicht gesagt sein, daß die Vertonung der „Barberina" nicht bühnenwirksam sei. Im Gegenteil: jede Seite der Partitur läßt den erfahrenen Kenner der Bühne durchblicken. Jedoch fehlt das große lodernde Temperament, das mit elementarer Kraft den Hörer hinreißt. Die Handlung der Oper war gerade in diesem Jahre der 200. Wiederkehr des Geburtstages Friedrichs des Großen aktuell, da ihr das Verhältnis des Königs zur Tänzerin Barberina zugrunde liegt. Das Werk fand eine enthusiastische Aufnahme. — Zum Abschluß der Opernsaison gab Direktor Reinhold Pester eine für unsere Bühnenverhältnisse glänzende Aufführung des „Ringes des Nibelungen" von Wagner. Besonders die musikalische Ausarbeitung unter Kapellmeister Cruciger verdient hohes Lob. Von bedeutenden Gästen wirkten Frau Cäcilie Rüsche-Endorf, Frau Denera und Prof. Moers mit ausgezeichnetem Gelingen mit. Bei dieser musikalisch vortrefflichen Aufführung kam dem Hörer so recht zum Bewußtsein, wie dringend notwendig ein geräumiger und technisch vollendeter Bühnenbau für Krefeld ist.

Carl Pieper

Konzerte

Leipzig Das diesjährige Sommerkonzert des Universitätssängervereins zu St. Pauli trug außergewöhnlich festliches Gepräge. Galt es doch, die 90. Wiederkehr des Stiftungstages dieses größten Studentenchores zu feiern. Sänger und Dirigent (Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes) hatten denn alle Ehre darein gesetzt, das Jubiläumsfest so würdig und festlich wie möglich zu gestalten. Diesmal hatte der Chor, der sonst mit Recht gern nach wertvollen Neuheiten der Chorliteratur Ausschau hält, darauf (mit zwei Ausnahmen) verzichtet, um seinen schöpferischen Ehrenmitgliedern und ehemaligen Dirigenten das Wort zu geben. Da gabs denn einleitungsweise die viel zu wenig bekannte schwungvolle Festouvertüre mit Schlußchor »An die Künstler« von Carl Reinecke (op. 218). Das Werk, dessen Aufbau von sonniger Klarheit überflutet ist, dessen Themen rhythmisch markant und dessen Instrumentation klassisch vornehm ist, bildet für ähnliche festliche Gelegenheiten eine vorzüglich passende Nummer. Von einem andern Ehrenmitglied, Max Bruch, stand ferner („zur Erinnerung an die Uraufführung durch den Paulus im Jahre 1870"), der „Normannenzug" auf dem Programm, der besonders durch die weiten Bogen seines Unisonogesangs unwiderstehlich packte. Ehemalige Dirigenten der Vereinigung waren drei als Tonsetzer vertreten: H. Langer mit einem sinnigen kleineren Chor, „Gruß" betitelt, H. Zöllner mit einem von Streichorchester und Harfe begleiteten Männerchor „In schweigender Nacht", der mit wohlbedachter feinsinniger Ausnutzung des Chorklanges erfunden ist und tiefgehende Wirkungen erzielte, und H. Kretzschmar mit seiner Bearbeitung der Franz Schubertschen „Nachthelle" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, nach deren Wiedergabe sich der anwesende Bearbeiter von seinem Platz aus bedanken mußte. Die Pauliner zeigten sich unter Friedrich Brandes wiederum auf der Höhe: Chorklang, Aussprache, Intonation und Begeisterung ließen ebensowenig wie in den genannten Chorwerken etwas in denen zu wünschen übrig, die ferner auf dem Programm standen: Mehrere „Pauluslieder", Mozarts von M. Neumann bearbeitetes „Vom Naschen" und Woyrschs „Deutscher Heerbann". Wegen der festlichen Gelegenheit hatte man nach Solisten von ausgezeichneten Eigenschaften Umschau gehalten. Während wir Leipziger mit der großen musikalischen Künstlerschaft des Kammersängers Emil Pinks, dessen glänzender lyrischer Stimmklang besonders in der „Nachthelle" zu bestricken vermochte, längst vertraut sind, erschien nach Jahren wieder hier die vortreffliche Sopranistin Frau A. Noordewier-Reddingius, eine Sängerin von ganz hervorragender gleichmäßiger Schulung und von reizvoller klangsinnlicher Art. Mit ihren Soli („Auf starkem Fittich" aus der „Schöpfung", „Mit Klagelaut und Liebesgirren" aus „Samson" und dem Solo in der von Liszt bearbeiteten Schubertschen „Allmacht") nahm sie binnen kurzem aller Herzen für sich ein. Als dritter zum Bunde der Solisten gesellte sich Herr Kammersänger Theo Wünschmann, den wir Leipziger seit kurzem den unsrigen nennen, ein wohlklangsatter Baßbariton, der uns mit seinem Forteanschlag und männlich-würdigen Ton stark an den verewigten Schelper erinnerte. Die Leipziger Konzertunternehmungen seien auf diesen Sänger angelegentlich verwiesen. Als Orchester hatte man das Hallesche Theaterorchester verpflichtet, das auf die Absichten des Dirigenten willig und aufmerksam einging. Das Konzert fand im ausverkauften Saale des Zentraltheaters statt.

Dr. Max Unger

Wien Der Wiener Chorverein brachte in seinem diesjährigen Kirchenkonzerte neben Beethovens „Christus am Ölberg" als Neuheit „Talitha Kumi" von Wolf-Ferrari. Trotz der ausgezeichneten Aufführung, die Rebay leitete, konnte das Werk kein Interesse erwecken, da es sowohl melodisch als auch harmonisch völlig uninteressant und eintönig ist. Im Aufbau fehlt jede Steigerung. Frl. Irma Puchberger brachte auch in ihrem diesjährigen Lieder-Abende eine größere Zahl Lieder lebender Komponisten, wovon ganz besonders vier Gesänge von Ludwig Kaiser und zwei Lieder von F. Weingartner gefielen. Was sie von alten Meistern sang, waren entweder sehr selten oder nie gehörte Sachen wie z. B. Mozarts Kantate „Die ihr des unermeßlichen Weltalles". Da das soviel des Schönen enthaltende, Programm auch gut durchgeführt wurde, konnte es an Beifall nicht fehlen.

Freudig war es zu begrüßen, daß der Akademische Verband für Literatur und Musik zwei inoffizielle Konzerte (während der Musik-Fest-Woche) lebender öster. Komponisten veranstaltete. Leider erhielten diese Konzerte dadurch einen bittern Beigeschmack, daß man nur die Clique Schönberg berücksichtigte. (Er selbst war mit 15 Liedern und einen Streichquartett vertreten, sein Schwager Zemlinsky mit fünf Liedern und einem Streichquartette, seine Schüler A. v. Weber und A. Berg mit Klavier-Violinstücken und einer Klaviersonate.) Man hat also einen Fehler gutmachen wollen und ist in einem anderen verfallen, nämlich in den der Einseitigkeit. Gerade hier wäre es am Platze gewesen, durch Aufführungen darauf hinzuweisen, daß Österreich über eine größere Zahl guter Komponisten verfügt. Der akademische Verband hätte sich nicht auf den Standpunkt stellen dürfen: es gibt nur einen Komponisten und das ist Schönberg. Wo waren die Namen Theodor Streicher, Josef Marx, Max Jentsch und viele andere, von denen jeder Einzelne das Seine leistet. Wer der Bedeutendere von allen ist, soll der akademische Verband einer späten Generation zur Entscheidung überlassen.

Prof. Gustav Grube

Noten am Rande

Erinnerungen an Beethoven. Der zu Anfang des 19. Jahrhunderts sehr bekannte Pianist und Komponist Johann Peter Pixis (1788 in Mannheim geboren, 1874 in Baden-Baden gestorben) hat als achtzigjähriger Greis seine Memoiren

abgefaßt, die zunächst für seine Angehörigen und Freunde waren, in denen aber auch vieles enthalten ist, was auch weiteren Kreisen nicht geringem Interesse begegnen wird. Der Musikschriftsteller R. Batka teilt im „Fremden-Blatt" einiges Anekdotische aus den Erinnerungen des badischen Musikers mit, der mit den größten Musikern seiner Zeit in Verbindung gestanden hat. Seinem Aufenthalt in Wien verdanken wir ein paar interessante Bilder aus dem Musikleben des alten Wien der Kongreßzeit. Josef Haydn, Beethoven, Albrechtsberger, Salieri, Weigl, Gyrowetz, Abbé Stadler, Seyfried, Franz Schubert und noch manch andere tüchtige Männer zierten damals noch die alte Kaiserstadt, und Pixis weiß allerhand Hübsches von ihnen zu erzählen. Hier mag nur das wiedergegeben werden, was damals an Wahrem und Erfundenem über Beethoven im Schwange war. „Unter den großen Musikfreunden Wiens", so schreibt Pixis, „befand sich auch der russische Fürst Rasumowsky, welcher als Gesandter, Privatmann, Musikfreund und Krösus in einem prächtigen Palaste wohnend, den schönen Einfall hatte, für sein Privatvergnügen ein eigenes Quartett zu engagieren. Er war nicht engherzig und gönnte auch anderen Menschen des Hauses, es zu hören. Bald war sein Ruhm allgemein verbreitet, und die erste und wichtigste Wirkung war, daß Beethoven jetzt mit erneutem Eifer mehrere neue Quartette (op. 59) schrieb, welche das größte Aufsehen oder eigentlich Hören verursachten. Die allerletzten wurden aber nicht von allen, auch von den besten Musikern verstanden oder, von ihnen verständlich gefunden. Hierüber zirkulierte ein netter Witz, den ich ohne ihn zu garantieren, wiedergebe, wie ich ihn gehört. Der sehr gelehrte und strenge Abbé Stadler war im ganzen kein sehr großer Verehrer Beethovens und ließ bei dem Anhören der letzten Quartette beiläufig die folgende Äußerung los: „Der hat allweil konfuses Zeug übereinand g'schrieben, und jetzt hat er's grad wieder so g'macht. Aber das muß m'r doch sagen, d'Adelaid hat em g'raten" — Zu dieser Anekdote gehört auch jene, welche man vom Entstehen dieses schönen Werkes erzählt, und welche noch manchem unbekannt sein dürfte. Ein junger Beamter namens Barth, welcher eine ausgezeichnet schöne Tenorstimme besaß, kam eines Morgens zu Beethoven, welcher sehr verdrießlich und gerade im Begriffe war, einige Notenblätter zu zerreißen. Er hielt ihn davon ab, indem er frug, was es sei.

„Ach, ich hab' ein Lied schreiben wollen, ich hab's auch fertig gemacht, jetzt g'fallt mir's aber nit mehr, und da hab' ich's halt zerreißen wollen."

„Lassen Sie mich es einmal sehen," sprach der junge Mann, setzte sich an das Klavier und sang die herrliche, rührende Melodie mit seiner wundervollen Stimme in so vollendeter Weise, daß der noch vor einer halben Stunde so unzufriedene Autor nun von Zufriedenheit und Freude strahlte. Ehe vierzehn Tage vergingen, war das Lied in allen Händen und entzückte alle Menschen, beinahe sogar den vorhin genannten, strengen Kritiker, der es nur für „g'raten" erklärte.

Ein kleines Erlebnis hatte der Erzähler mit Beethoven selbst. In einem Konzert, dem Pixis beiwohnte, kam Beethovens große Fantasie für Pianoforte mit Chor und Orchester (C dur, op. 80) zur Aufführung. Den Klavierpart hatte ein gewisser Halm übernommen. Alles lauschte andachtsvoll, als beim Eintreten des Chors plötzlich ein häßlicher, nicht dahin gehörender Ton vom Piano aus ertönte, der durch den fortgesetzten Chorgesang und bei den versuchten unnützen Hilfsmitteln des Musikdirektors zu einem förmlichen Chaos wurde. Man zischte und knurrte bedenklich, und obgleich man bei einem Abschnitte wieder zusammenkam und das Stück fortsetzte, war die Aufmerksamkeit verschwunden, denn so etwas war noch nie in Wien geschehen! — „Am anderen Tage ging ich," so berichtet Pixis, „in die Musikhandlung zu Stainer & Haslinger, fand den letzteren im Laden und frug ihn, ob er noch ein Exemplar der Fantasie habe. Er brachte mir das letzte, welches ich nahm und für das meinige erklärte. In diesem Augenblick trat Beethoven mit seinem gewöhnlichen finsteren Blick in den Laden. Ich ergriff das silberne Horn, welches für ihn hier etabliert war, hielt es ihm ins Ohr und frug ihn: „Waren Sie gestern im Konzert?"

Sein Gesicht wurde noch finsterer als vorher und in wirklichem Zornestoben sagte er:

„Der S.. kerl ist bei mir gewesen und hat wollen die Tempis wissen; die hab' ich ihm g'sagt und hab' 'n auch gewarnt vor der Stell', wo der Chor dazu kommt. Ich hab' 'm g'sagt, er soll dort acht geben, sonst schmeißt er um, und so hat er's grad g'macht."

Eben wurde ich von Stainer in sein Bureau gerufen, und als ich wieder in den Laden trat, war Beethoven fort, aber mehrere, indessen gekommene Kunden standen an dem Ladentisch und betrachteten mit regen Blicken die Worte, die Beethoven mit Bleistift auf den weißen Rand meines Exemplars der Fantasie geschrieben hatte: „Nicht jeder Halm gibt Ähren!"

Wie Franz Liszt Nichtraucher wurde. E. A. Morescotti plaudert in der Zeitschrift „Varietas" über den jüngst verstorbenen Mailänder Musikverleger Giulio Ricordi und erzählt bei dieser Gelegenheit eine amüsante Liszt-Anekdote. Liszt rauchte täglich nur eine Zigarre, eine Virginia, die eigens für ihn angefertigt wurde und nicht so aussah wie die andern Zigarren, die unter dem Namen Virginia in den Handel gebracht werden. So oft nun der Meister auf Reisen ging, gab er seinem Kammerdiener genau an, wie lange seine Abwesenheit dauern würde und der Kammerdiener legte dann in den Reisekoffer seines Herrn eine der Zahl der Reisetage entsprechende Anzahl Zigarren. Das war auch der Fall gewesen, als Liszt eines Tages eine Reise nach Italien antrat. Unterwegs vergaß der Meister jedoch, daß er Zigarren bei sich führte, und als er in Chiasso von einem Zollbeamten gefragt wurde, ob er etwas Versteuerbares bei sich hätte, antwortete er mit einem kurzen Nein. Der Beamte schien das aber nicht recht glauben zu wollen, durchwühlte den Koffer, fand die Virginias und nahm den vermeintlichen Schmuggler in ein strenges Verhör. Man behielt ihm nicht nur den ganzen Reisekoffer ein, sondern erklärte ihm außerdem kurz und bündig, daß er 500 Lire Strafe zu zahlen habe, widrigenfalls er sofort verhaftet werden würde. Liszt war außer sich, nicht so sehr wegen des Schadens, den er erlitten hatte, als weil er, der die Gewissenhaftigkeit selbst war, für einen Betrüger gehalten werden konnte. In Mailand angekommen, ging er sofort zu Ricordi, mit dem er befreundet war, erzählte ihm den Sachverhalt und sagte am Schlusse seines Berichts: „Man soll und darf nicht glauben, daß ein Abbé den Versuch gemacht habe, den italienischen Staat durch eine Zollhinterziehung zu schädigen; deshalb bitte ich Sie, lieber Ricordi, mit Ihrer ganzen angesehenen Persönlichkeit für mich einzutreten und der zuständigen Stelle die Überzeugung beizubringen, daß ich nur ehrliche Absichten hatte, und daß alles nur meiner Gedankenlosigkeit und Zerstreutheit zuzuschreiben ist." Ricordi tat auch sofort die erforderlichen Schritte bei dem Oberzollaufseher, und Liszt erhielt auch nach vierzehn Tagen nicht nur den gepfändeten Koffer und die 500 Lire zurück, sondern dazu auch noch die Virginias, die die Ursache der unangenehmen Geschichte gewesen waren; eine „Strafe" nur verhängte er über den berühmten Meister: er erbat sich von ihm seine Photographie mit eigenhändiger Unterschrift. Liszt erfüllte den Wunsch des liebenswürdigen Beamten; als Ricordi ihm aber die wiedererlangten Zigarren aushändigen wollte, wehrte er lebhaft ab, indem er sagte: „Nein, nein, lieber Freund, ich habe geschworen, nie wieder zu rauchen. So bin ich sicher, daß der unangenehme Vorfall sich nicht mehr wiederholen wird."

Lustiges vom Theater. In der Wiener Konzertschau verzeichnet Felix Weingartner einige Episoden aus dem Dirigentenleben, von denen wir einige im nachstehenden folgen lassen: „Bei einer Gelegenheit", erzählt er, „machte ich dem Direktor des Danziger Stadttheaters den Vorschlag, „Fidelio" zu geben.

„Fidelio?" sagte er, „ist das wieder eines von diesen Schundsachen, für die man Tantièmen bezahlen muß?"

„Nein, bei „Fidelio" gibt es keine Tantièmen", sagte ich und wende mich zum Gehen. Der Direktor ruft mir nach:

„Wann ist der Komponist von ‚Fidelio' gestorben?"

„1827".

„Also gut, dann geben wir ‚Fidelio!'"

In Moskau, wo ich mich für ein Konzert vorbereitete, wurde für eine Nummer extra ein Baßtrompeter engagiert. Ungefähr in der Mitte des Stückes, wo ein Wechsel des Tempos eintrat, hatte er eine kurze Passage zu spielen; doch alle meine Bemühungen, dem Mann einen richtigen Einsatz beizubringen, waren erfolglos. Schließlich verlor ich die Geduld und rief: „Sagen Sie mir, warum bringen Sie diese wenigen Takte nicht zustande, während Sie doch sonst alles richtig spielen?" Mit einem verlegenen Lächeln antwortete der Trompeter: „O, ich kann zwar blasen, aber ich kann nicht zählen".

Kreuz und Quer

Berlin. Der Kaiser hat sein Interesse für die Musik, besonders für die klassische, dadurch bewiesen, daß er dem Wunsche Ausdruck gab, den Plan einer Monumentalausgabe

der Werke Joseph Haydns durch den Bezug einer Anzahl von Exemplaren zu fördern. Nach der Begutachtung des Unternehmens durch das preußische Kultusministerium hat der Kaiser eine größere Subskription angeordnet und sich als erster in das Goldene Buch zu Ehren Joseph Haydns eingetragen, in dem alle Förderer und Subskribenten der Gesamtausgabe von Haydns Werken dauernd verzeichnet sind. Die erste Seite des Buches ließ der Kaiser frei für den Kaiser Franz Josef, der gleichfalls seinen Namen in das zu Ehren Haydns angelegte Goldene Buch eintrug.

— Der Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird, gemäß dem Beschlusse der Danziger Hauptversammlung, im Herbst dieses Jahres eine Konferenz von Delegierten musikalischer Verbände einberufen, auf welcher der Plan für die Gründung einer „Musikerkammer" beraten werden soll. Die Konferenz soll, dem Wunsche der Mehrzahl der Verbände entsprechend, in Berlin stattfinden und zwar voraussichtlich am 27. und 28. September. Anfang September werden die Einladungen an die zunächst in Frage kommenden Verbände ergehen. Zum Zwecke der wirksameren Förderung der Sache wird sich eine gewisse Einschränkung des Arbeitsprogramms notwendig machen; die bisherigen Vorarbeiten haben bereits eine solche Fülle von Verhandlungsstoff ergeben, daß es unmöglich sein dürfte, bei den ersten Beratungen gleich das ganze Programm aufzurollen.

— Die Konzertdirektion Jules Sachs veranstaltet im kommenden Winter wieder einen Zyklus von Konzerten mit dem Philharmonischen Orchester, die mit einem einmaligen Konzert Frieda Hempels (im Oktober, vor ihrer Abreise nach Amerika) beginnen, dem sich dann anschließt: ein Kompositionsabend Eugen d'Alberts, ein Festkonzert zur Wagner-Hundertjahrfeier, Gesangsabende von Heinrich Knote und Selma Kurz und Sinfoniekonzerte.

— Kammersänger Wilhelm Herold, der bekannte dänische Tenor, wird zu Anfang der nächsten Spielzeit in Berlin die Titelrolle in der Oper „König Harlekin" singen, die unter der Direktion Palffy in der Kurfürsten-Oper zur Aufführung gelangen wird.

— Arthur Nikisch wird in der nächsten Saison in den Philharmonischen Konzerten eine größere Zahl von Novitäten zur Aufführung bringen. Es seien einstweilen genannt: E. W. Korngold: Ouvertüre zu einem Schauspiel, Richard Mandl: Ouvertüre zu einem Gascogner Ritterspiel, Walter Braunfels: Eine Carnaval-Ouvertüre (Brambilla), Holbrocke: Scherzo Queen Mab, Gustav Mrazek: Max und Moritz, Burleske. — Von Sinfonien kommen zur Aufführung: No. 1 von Brahms, No. 7 und 9 von Bruckner, No. 4 von Tschaikowsky, Schumanns D moll, Sgambatis D dur-Sinfonie (zum ersten Male) und schließlich Mozarts G moll-Sinfonie. Richard Strauß wird mit dem „Zarathustra" vertreten sein. Es sind ferner in Aussicht genommen eine Sinfonie von Mahler und eine Manuskript-Sinfonie von Wilhelm Berger.

Bremen. Im Stadttheater sind für die nächste Saison eine Reihe von Neuaufführungen in Aussicht genommen. Rich. Strauß' neue Schöpfung „Ariadne auf Naxos" soll gleich nach der Erstaufführung hier erscheinen. Man denkt an einen Richard Strauß-Zyklus, der aus „Salome", „Elektra", „Rosenkavalier" und „Ariadne auf Naxos" bestehen soll. R. Strauß, der hier im letzten Winter seinen „Rosenkavalier" mit großem Erfolge dirigierte, hat bereits zugesagt, wieder eines seiner Werke selbst leiten zu wollen. Ferner sind erworben Wolf-Ferraris „Der Schmuck der Madonna", Kienzls „Der Kuhreigen", Waltershausens Musiktragödie „Oberst Chabert", Blumners Musiklustspiel „Der Fünfuhrtee" und Max Wolffs Musiklustspiel „Das heiße Eisen". Als Novitäten für Bremen werden Verdis Oper „Falstaff" und Tschaikowskis „Eugen Onégin" vorbereitet. An Neueinstudierungen sind vorgesehen: „Maskenball", „Die Stumme von Portici", „Der schwarze Domino", „Königin von Saba", „Bohème", „Lucia von Lammermoor", „Die beiden Schützen", „Die Entführung aus dem Serail". Wagners Werke werden neu inszeniert und für die Wagner-Jahrhundertfeier sind Festspiele geplant. Von den Werken der letzten Spielzeit werden auf dem Spielplane bleiben: „Manon", „Joseph und seine Brüder", „Hoffmanns Erzählungen", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Hans Heiling", „Königskinder". An Gästen sind Slezak, Forsell, Frieda Hempel, Eva von der Osten, Arthur Nikisch u. a. in Aussicht genommen.

R. L.

Breslau. Das sechste Deutsche Bachfest in Breslau, die sechste Tagung der Neuen Bachgesellschaft, hatte sich eines lebhaften Zuspruches seitens der Behörden und Bürgerschaft von Breslau, sowie der Provinz zu erfreuen. Auf drei Tage verteilt wurden in dem geräumigen Konzerthause zwei Orchesterkonzerte und eine Kammermusik, sowie in der Lutherkirche ein Kirchenkonzert unter der Leitung von Professor Dohrn, dem Leiter der Breslauer Singakademie, geboten; außerdem in der Lutherkirche ein Festgottesdienst in der Ausführung zu Bachs Zeit. Im Dom brachte der Domchor unter Siegfried Cichy beim Hochamt neben der H moll-Messe von M. Brosig Bach'sche Messen- und Kantaten-Musik zu Gehör. Alle Veranstaltungen hatten bei überfülltem Hause großen Erfolg. Die Frage: Cembalo oder Pianoforte, dürfte durch die auch diesmal mehrfache Verwendung des alten Cembalo soweit geklärt sein, daß dieses als Soloinstrument für gewisse, namentlich kleinere Werke unersetzlich, für andere aber der moderne Flügel als ausdrucksvoller erwünscht ist, und daß für Werke mit Orchesterbegleitung heute nur der Flügel in Frage kommt. — In der Sitzung des Direktoriums und Ausschusses wurde beschlossen, auf Einladung der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde das siebente Deutsche Bachfest 1914 in Wien abzuhalten. Die kleinen Bachfeste in Eisenach sollen fortgesetzt werden; das zweite wird im Herbste 1913 stattfinden. — Den Mittelpunkt der Mitgliederversammlung bildete ein von gründlichem Studium der Bachliteratur und des gesamten Bach-Handschriftenmaterials zeugender Vortrag von Max Schneider (Berlin) über „Vorschläge und Bemerkungen zur Bachpraxis" (Orchesterpraxis, Aussetzung des Continuo usw.), der geeignet ist, eine Einigung der noch weit auseinander gehenden Ansichten über die Aufführung Bach'scher Werke zu vermitteln. — Die Mitteilungen Dr. Wolffheim's (Berlin) über einen neuen Bachfund erregten allgemeines Interesse: es handelt sich um einen von ihm erworbenen Sammelband von 1700, ein handschriftliches Seitenstück zum Andreas Bach-Buch mit bisher unbekannten Kompositionen J. S. Bachs und anderer Komponisten.

Dessau. Eine Sammlung musikgeschichtlicher Dokumente ist in Dessau aus Anlaß der Feier des 700jährigen Bestehens des Staates Anhalt der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Es handelt sich nur um musikalische Denkwürdigkeiten Anhalts. An Joh. Seb. Bach, der in Cöthen in Fürstl. Anh. Diensten stand, erinnern u. a. eigenhändige Quittungen, der Entwurf eines Abgangszeugnisses, eine gelungene Neujahrsgratulation für den Fürsten, eine Büste, ein Ölbild. Von Richard Wagner liegen Originalbriefe aus, so namentlich der über den Dessauer Erwerb des „Lohengrin" und Briefe über das „Dessauer Hoftheater" die aus den „Gesammelten Schriften" auch bekannt sind. Weiter sind seltene Dokumente von F. W. Rust, Friedr. Schneider, Ed. Thiele und Aug. Klughardt einzusehen. Die Abhandlung „Rich. Wagner in Anhalt" von Prof. Dr. Arthur Seidl verdient besondere Beachtung.

Dresden. Kammersänger Prof. Dr. Alfred v. Bary erhielt vom Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt und Sondershausen den neu gestifteten Orden für Kunst und Wissenschaft am Bande des Komturkreuzes. Bary tritt am 1. Oktober in den Verband der Münchener Hofbühne über.

— Die Umbauten des kgl. Opernhauses sollen in den verlängerten Ferien zu Ende geführt werden. Vom 10. August bis 10. September ist das Ensemble der Hofoper im kgl. Schauspielhause zu Gaste. Die Hofoper wird am 10. September nach Fertigstellung der Umbauten mit einer Aufführung von Wagners „Meistersingern", die zugleich als eine Festvorstellung anläßlich des 40jährigen Bühnenjubiläums des Generalmusikdirektors von Schuch gedacht ist, eröffnet werden. In der letzten Bauperiode sollen folgende Neuerungen die teils auf Staatskosten, teils auf Kosten der Zivilliste durchgeführt werden, zur Ausführung kommen: Ein Einbau eines Schachtes für den Dekorations- und Prospektaufzug unter der Hinterbühne, die Wiederherstellung der Deckengemälde in den Haupttreppenhäusern und Wandelgängen, die Beseitigung von Pfeilern zwischen dem 4. und 5. Rang des Zuschauerraumes zur Verbesserung der Sehverhältnisse, die Tieferlegung des Orchesters, die Herstellung einer Brausebadanlage für das Bühnenpersonal, Umbau der Innenräume des Zuschauerhauses und der Bühne.

Düsseldorf. Das neue Bühnenwerk Alfred Kaisers, das musikalische Schauspiel „Theodor Körner" wurde von Direktor Ludwig Zimmermann, dem Leiter der Stadttheater Düsseldorf-Duisburg zur Uraufführung angenommen. „Stella maris", das erfolgreiche musikalische Schauspiel des genannten Komponisten trat seinen Siegeszug über die deutschen Bühnen bekanntlich nach der Uraufführung im Düsseldorfer Stadttheater an.

Halle. Musikdirektor Rahlwes erhielt von der Robert Franz-Singakademie in Halle den Auftrag, Haendels Oper „Semele“, welche im Oktober durch die Robert Franz-Singakademie zum ersten Male wieder aufgeführt werden soll, durch eine Neubearbeitung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Leipzig. Die durch ihre vornehmen Programme und vorzüglichen Solisten bekannten Orchester-Konzerte unserer Leipziger Philharmoniker (Prof. H. Winderstein) werden auch im kommenden Winter viel Interessantes bringen. Verpflichtet sind bisher folgende Künstler: Lola Artôt de Padilla (Berliner Hofoper), Mme. Carles Cahier, K. K. Kammersängerin (Wiener Hofoper), der spanische Geiger Joan de Manén, Alice Ripper und Wassilji Sapellnikoff, zwei Klavier-Virtuosen, das Russische Trio (Josef und Michael Preß und Vera Maurina Preß) u. a. m. An zwei Abenden wirkt der Philharmonische Chor mit; zur Erinnerung an den 100jährigen Geburtstag Richard Wagners wird am 10. Februar eine „Richard Wagner-Gedenkfeier“ stattfinden, zu der mehrere hervorragende Gesangskräfte herangezogen werden sollen. Vormerkungen auf Abonnements werden in der Hofmusikalien-Handlung von P. Pabst am Neumarkt entgegengenommen.

Magdeburg. Der hiesige Pianist Hermann Gruß wurde als Leiter einer Klavier-Ausbildungs-Klasse an das Kroatische Landes-Musik-Institut zu Agram verpflichtet.

Nyslott (Finnland). Das Musikfest in Nyslott in Finnland und die von der Operndiva Aino Akté zur gleichen Zeit dort arrangierten Festspiele der Oper „Aino“ haben unter großem Andrang von einheimischem und ausländischem Publikum einen gelungenen Verlauf genommen. Während die ersten Opernaufführungen noch den Stempel der Unsicherheit seitens der Mitwirkenden trugen, standen die folgenden durchaus auf ansehnlicher künstlerischer Höhe, was sowohl vom Publikum, wie von der finnischen Presse anerkannt wird.

Paris. Der Frankf. Zeitung wird aus Paris geschrieben: Unter den gerichtlichen Anzeigen lesen wir: „Gerichtliche Liquidation vom 3. Juli. Malherbe (Edmond), der in Paris, 25, Rue de Malte, ein Theater unter dem Namen Réprésentations lyriques françaises ausgebeutet hat.“ — Trauriges Ende einer kühnen, verdienstvollen künstlerischen Unternehmung! Dieser Edmond Malherbe errang im Jahre 1899 einen ersten Rompreis und besaß daher ein Recht darauf, eines seiner Werke in der Großen oder in der Komischen Oper aufführen zu lassen. Er wartete aber lange Jahre umsonst, daß die Reihe endlich an ihn komme, und so beschloß er schließlich die Gründung einer eigenen Theaterunternehmung in der Alhambra, die früher unter dem Namen des Théâtre du chateau d'Eau die erste Heimstätte der berühmten und noch jetzt bestehenden Lamoureux-Konzerte war und seither mehrere Opernunternehmungen beherbergt hat. Er mietete das Haus, worin zuletzt eine englische Tingeltangelgesellschaft gute Geschäfte gemacht hat, verpflichtete Sänger und Orchesterspieler und brachte drei seiner Werke zur Aufführung, ein lyrisches Drama in vier Akten „Madame Pierre“, ein anderes in drei Akten „L'Emeute“ und einen komisch sein sollenden Einakter in antikem Gewande „Cléanthis“. Die beiden Dramen waren dem gewöhnlichsten modernen Volksleben entnommen und hätten vielleicht, in der Manier der neuesten Italiener bearbeitet, eine gewisse brutale Wirkung ausgeübt, aber Malherbe ist ein zu gewissenhafter Musiker, um auf derbe Effekte zu spekulieren. Er arbeitet mit bescheidenen kleinen Themen, die sich zum polyphonen Gewebe des Kontrapunktes eignen, und vernachlässigt darüber allzusehr den Ausdruck der Gefühle. Das Beispiel der „Meistersinger“ scheint es ihm angetan zu haben, aber selbst Wagner wäre vermutlich an dem Unternehmen gescheitert, eine moderne Streikszene oder eine Eifersuchtsszene im Tingeltangel in ein polyphones Gewebe zu kleiden. Auch die Franzosen Bruneau und Charpentier mögen Malherbe als Vorbild gedient haben, aber auch sie haben immer Sorge getragen, einige Poesie in ihre modernen Volksszenen zu bringen. Etwas besser als die großen Dramen war der kleine Einakter, aber auch ihm fehlte es an lebendigem Gefühlsausdrucke. Die ernste Musikkritik behandelte Malherbe dennoch mit einem gewissen Wohlwollen, aber die Reklamekritik blieb aus, weil seine Mittel für ihre Dienste nicht ausreichten. Das Publikum zeigte wenig Entgegenkommen, und ein letzter Versuch, zu wirklich populären Preisen zu spielen, kam zu spät. So kann der verwegene Tonsetzer, der überdies seine Werke auch noch auf eigene Kosten herausgegeben hat, noch von Glück sagen, daß er sich mit seinen Gläubigern auf dem Wege einer gerichtlichen Liquidation auseinandersetzen konnte.

Stuttgart. Professor Theodor Wiehmayer erhielt einen Ruf an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin, wo er die Ausbildungsklassen für Klavier und die Leitung des Seminars übernehmen sollte. Es ist jedoch dem Kgl. Konservatorium gelungen, den Künstler seinem bisherigen Wirkungskreis zu erhalten.

Verlagsnachrichten

In dem ersten Heft des neuen Quartals der wissenschaftlichen Zeitschrift „Die Stimme“, Centralblatt für Stimm- und Tonbildung (Trowitzsch & Sohn, Berlin SW 48), ist für ernst arbeitende Sänger und Redner neben anderen gehaltvollen Beiträgen der Artikel „Der Wert klimatischer Kuren für Berufssänger und -Sprecher“ von Dr. M. Bockhorn, Nordseebad Langeoog, von besonderem Interesse. Anschließend daran bringt die Nummer eine geistreiche Abhandlung über „Empfindungen beim Singen des Idealtones“, von Dr. W. Reinecke (Leipzig). Gesanglehrer werden in den fachmännischen Ausführungen von Otto Marbitz, Charlottenburg, „Über die notwendige Ausgestaltung des Gesanglehrplans für die Volksschulen Groß-Berlins“ viel Nützliches und Anregendes finden. Da jedes neue Heft dieses langentbehrten Organs wertvolle Beiträge aus der Feder vielgenannter und bedeutender Autoren über Stimmforschung, Stimmpflege, Stimmkunst und Schulgesang bringt, können wir die oft ausgesprochene Empfehlung nicht warm genug wiederholen. Der Verlag überläßt jedem Interessenten Probenummern kostenlos.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 20. Juli, nachmittag 1/2 2 Uhr

Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge H moll. Richard Heuberger: Mitternacht. Julius Rietz: Einsamkeit. Julius Rietz: Danklied, gesungen von der Sängerschaft Arion.

Die nächste Nummer erscheint am 25. Juli; Inserate müssen bis spätestens Montag den 22. Juli eintreffen

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 30

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 25. Juli 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal für Bayreuth?

VII.

Als regelmäßiger Leser Ihrer sehr geschätzten Zeitschrift interessieren mich besonders die Artikel Parsifal-Bayreuth, das ich fast alle Jahre besuche.

In den Behauptungen des Herrn Draber fällt mir das Eine unangenehm auf, daß Herr Dr. das Publikum Bayreuths einfach „Kunstsnob" nennt, der heute in Monte Carlo, morgen in Baden-Baden usw. ist und dann auch flüchtig auf einen Tag nach Bayreuth geht zu Parsifal.

Es erscheint mir, wie gesagt, sehr oberflächlich und ungerecht, das — wie allbekannt — alle Jahre regelmäßig nach Bayreuth kommende gute, gebildete, deutsche Publikum, das ja endlich „Bayreuth" entdeckt hat, Kunstsnob zu nennen, der nur aus Mode kommt. Aus Mode kommt man denn doch nicht, wie z. B. ich und viele meiner Bekannten aus Norddeutschland immer wieder, bestellt schon Monate vorher seine Plätze usw.

Wir sind alle keine — rückständigen — „Wagnerianer" und Herr D. hat nicht das Recht, uns Snob zu heissen. (Er meint natürlich die . . . Andern! — die Ausländer, die NB! gar nicht da sind und deren Andrang übrigens anderswo immer besonders hervorgehoben wird.) Herr D. scheint nicht oft nach B. zu kommen, sonst wüßte er längst, daß, wie erst neulich zu lesen war, das Ausland ganz minimal vertreten ist. Bleiben also fast nur Deutsche, die gar nicht so ungebildet oder blasiert sind, wie Herr D. urteilt — ungerechter Weise!

Der Kunstsnob, der heute da und morgen dort ist, je nach Laune überall plötzlich auftaucht, wo's Attraktionen gibt, kann schon deshalb gar nicht nach Bayreuth kommen, weil — wie die ganze Welt weiß — alle Billette schon seit Oktober von ständigen Besuchern genommen sind, und daher der Snob, der gewiß nicht so sorgsam vorher bestellt, überhaupt keine Plätze erhalten kann, da es längst zu spät ist, wenn solche Herrschaften hören, daß die Festspiele begonnen haben.

Reiche, oder NB! kranke — alte Leute, aber auch junge Musiker!! ja sogar Kritiker — — Leute, die den Weg zum Festspielhaus hinauf mit Wagen machen, wird es natürlich immer geben, diese Auffahrt (siehe 1876!) aber mit einer Korsofahrt in Nizza zu vergleichen, ist denn doch ein Zeichen von Vorurteil.

Herr Draber sieht da den Wald vor lauter Bäumen nicht, d. h. er sieht nicht die vielen Tausende gutes, treues, deutsches Publikum, das „sein Bayreuth" nicht mehr entbehren mag und sich alljährlich freut, dorthin zu wallfahren.

Gustav Adolf B. (Hamburg)

VIII.

Leipziger Volkszeitung

Die Parsifal-Frage ist in den letzten Tagen hier in Leipzig von neuem zur Erörterung gekommen, und zwar natürlich in dem Sinne, daß dieses Werk, einer Verfügung Wagners gemäß, Bayreuth erhalten bleiben und keine andere Bühne, auch nach Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist, das Recht haben soll, es zur Aufführung zu bringen. Wir nehmen von diesen Bemühungen nur insofern Notiz, als, wie aus früheren Zeitungsnachrichten bekannt geworden ist, auch unser Intendant, Herr Geheimrat Martersteig, der ganzen Bewegung zugunsten des Parsifalschutzes nicht nur sympathisch gegenübersteht, sondern wenn wir uns recht erinnern, die Anregung gegeben hat, daß die großen Bühnen sich zusammenschließen und verpflichten sollen, den Parsifal nicht zur Aufführung zu bringen. Wir ehren natürlich diese Auffassung, zumal eines Mannes, wie Martersteig, machen aber geltend, daß es nicht angehen könnte, wenn Intendant Martersteig bestimmend in das Verhältnis der hiesigen Bühne zu dem Werke eingreifen würde, d. h. eben in dem Sinne, daß der Parsifal Leipzig vorenthalten bleibt. Unsere Stellung zu der Frage kurz zu präzisieren, wird deshalb immerhin nötig sein.

Über Wagners Wunsch, das Werk Bayreuth erhalten zu sehen, steht das Recht der Kunst, ihre Erscheinungen in den Dienst der Gesamtkultur gestellt zu sehen. Die Kunstgeschichte hat ferner ein Recht darauf, zu erfahren, wie auch dieses Werk Wagners seine Probe auf die ihm innewohnende Lebenskraft besteht, wenn es in Verhältnisse gestellt wird, wie sie für andre, nicht minder bedeutende und nicht minder heilige Werke, um direkt diesen Ausdruck zu gebrauchen, die natürlichen sind. Die Passionen Bachs, für die Kirche geschrieben, sind nicht entheiligt worden, indem man sie im Konzertsaal aufführte, haben auch von ihrem Wert nichts eingebüßt, wenn sie, wie es sehr häufig geschieht, mit ganz unzureichenden Kräften zur Aufführung gelangten. Ferner haben allmählich auch die weitesten Kreise des deutschen Volkes ein Recht darauf, Parsifal kennen zu lernen; und wer da meint, das Wesen dieses Werkes könne sich nur in Bayreuth enthüllen, mit

dem ist nicht zu streiten. Er verlegt den eigentlichen Ausgangspunkt für eine künstlerische Wirkung außerhalb unserer selbst und findet ihn in äußeren Faktoren, als da sind Ort und spezielle Art der Aufführung. Daß wenigstens unsre größeren Bühnen den Parsifal würdig zur Aufführung bringen können, daran zweifelt nur, der da meint, auch die andern Werke Wagners kämen nur in Bayreuth würdig zur Darstellung. Der Einwurf, als verlöre Bayreuth durch die Preisgabe des Parsifal an die andern Bühnen die Anziehungskraft, ist bekanntlich nicht gerechtfertigt; denn auch die andern Aufführungen der Wagnerschen Werke in Bayreuth haben in dem ganzen letzten Jahrzehnt und noch länger ausverkaufte Häuser erzielt. Nach wie vor wird, wer es sich leisten kann, den Parsifal am liebsten in Bayreuth genießen wollen; aber diesen wenigen stehen Hunderttausende gegenüber, die ebenfalls ein Anrecht darauf haben, überhaupt einmal den Parsifal kennen zu lernen.

Daß diese letzte Schöpfung Wagners ein besonders geartetes Bühnenwerk ist — wer wird dies leugnen wollen! Und daß die Bühnen kein gewöhnliches Repertoirewerk in ihm erblicken mögen, wird jeder Kunstfreund nur von Herzen wünschen können. Fast jeder wird ihm auch gern gewisse Vorrechte eingeräumt wissen wollen, Vorrechte, die ganz in der Natur dieses Bühnenweihfestspiels liegen. Man führe es (dafür haben wir uns mit andern schon seit Jahren ausgesprochen) nur in besonderen Zeiten, vor allem in der Karwoche auf. Auch Bachs Passionen werden fast einzig in dieser Zeit aufgeführt, ein Brauch, der sich ganz von selbst herausgebildet hat. Es wäre Bayreuth ein relativ leichtes gewesen, gerade nach dieser Seite hin dem Parsifal eine Ausnahmestellung unter den Bühnenwerken zu sichern, aber man beharrte auf dem Standpunkt des absoluten Eigentums. Die speziellen Wagnerianer und Bayreuth selbst mögen auch nur nicht immer damit kommen, es gelte, Wagners Willen zu erfüllen. Um andre Absichten und künstlerische Pläne Wagners hat man sich in Bayreuth während der 30 Jahre seit Wagners Tode nicht so viel gekümmert. Es lag in Wagners Absicht, allmählich auch andere deutsche musikalische Bühnenwerke in Bayreuth zur möglichst vollendeten Aufführung zu bringen. An eine Einlösung dieser Schuld hat man aber noch nie gedacht.

Aus diesen und aus manchen andern Gründen erklären wir uns denn durchaus gegen eine Monopolisierung des Parsifal auf Bayreuth nach Erlöschen der Schutzfrist. Es wäre kein Grund gewesen, dies auszusprechen, wenn nicht auch in Leipzig eine Bewegung zugunsten des Monopols eingesetzt hätte. Da darf denn auf alle Fälle verlangt werden, daß, sollte es (was ganz zu bezweifeln ist) zwischen größeren Bühnen zu einer Einigung zum „Schutze" des Parsifal kommen, der hiesige Intendant keineswegs nach eigenem Gutdünken über die Leipziger Bühne die Bestimmung trifft. Es ist dies eine Angelegenheit, über die zum mindesten der Theaterausschuß der Stadtverordneten zu entscheiden hätte. Vor jeder Überrumpelung möchte man sich allermindestens gesichert fühlen. -t-

Von einem Protest gegen den Parsifalbund will die Deutsche Tageszeitung erfahren haben. Danach tritt in Berlin schon in den nächsten Tagen ein Ausschuß zusammen, dem erste Namen aus Musikwelt, Literatur, Kunst und öffentlichem Leben angehören, die sich für das angebliche „Recht" des deutschen Volkes „auf keinerlei Einschränkungen der Aufführungsfähigkeit an Parsifal" einsetzen werden. Leider — so klagt das Blatt für deutsche Art — sind die Aussichten auf Erfolg für diesen Bund besser als für die, welche Wagners Erbe erhalten wollen, wie der Meister es geplant hatte. Das Leipziger Komitee zur Monopolisierung des Parsifal darf auf diesen edlen Mitstreiter jedenfalls ebenso stolz sein, wie auf die neueste gloriose Idee, die den Boykott zu Hilfe ruft. In der Zuschrift an ein Dresdner Blatt heißt es nämlich: Auch die Parsifal-Schutzfreunde sind so ziemlich völlig überzeugt, daß ein Sondergesetz für den Parsifal nicht zustande kommen wird. Man will aber dann ein anderes und zwar recht eigenartiges und bis jetzt in der Theatergeschichte wohl einzig dastehendes Mittel anwenden, um auf die großen Opernbühnen einen Druck auszuüben. Es ist geplant, bis zum Jubiläumstage im Mai nächsten Jahres viele tausend Unterschriften zu sammeln, mit denen sich die Unterzeichner verpflichten, alle jene Opernbühnen, die den Parsifal aufführen sollten, zu boykottieren. Auf diese Weise will man auch ohne Sondergesetz zum Ziele gelangen.

* * *

Von dem Intendanten der Städtischen Theater, Herrn Geh. Hofrat Martersteig, erhalten wir nachstehende Zuschrift:

„In Ihrem Artikel ‚Die Parsifalfrage' in Nr. 148, berühren Sie den seinerzeit von mir im Deutschen Bühnenverein gestellten Antrag: seitens der deutschen Bühnen freiwillig auf den Parsifal zu verzichten und dieses Bühnenweihfestspiel, gemäß dem Willen des Meisters, für Bayreuth zu reservieren. Es ist mir gegenüber vielen Anfragen erwünscht, bei dieser Gelegenheit den Ausgang jener im Bühnenverein gegebenen Anregung, zur Klarstellung inzwischen erhobener Zweifel, darzulegen:

„Jener Antrag wurde vom Deutschen Bühnenverein zunächst aufs wärmste begrüßt und fand namentlich die Unterstützung fast sämtlicher Hoftheaterintendanzen. Die Mitglieder des Deutschen Bühnenvereins mußten sich jedoch im Laufe der nächsten Jahre, als in Berlin zwei neue Operngründungen beschlossen wurden, von weiteren solchen in Hamburg und München die Rede war, vor die Frage stellen, ob unter diesen Umständen ihr freiwilliger Verzicht das gewünschte Resultat zeitigen, oder ob nicht vielmehr gerade die neuen Operngründungen eine Stärkung ihrer Konkurrenzkraft darin suchen würden, das Bühnenweihfestspiel Parsifal als eine sichere künstlerische und geschäftliche Spekulation sofort für sich zu akquirieren.

„Namentlich in Berlin ist in dieser Frage an ausschlaggebendster Stelle die Entscheidung gefallen, daß sich die leistungsfähigen deutschen Opernbühnen der letzterwähnten Eventualität nicht aussetzen dürften, und daß bei einem, dem Willen Richard Wagners Rechnung tragenden Verzicht des Deutschen Bühnenvereins auf den Parsifal, gerade die Gefahr drohen würde, andre vielleicht nur für diesen Zweck gebildete Opernunternehmungen das Werk Wagners in voraussichtlich unzulänglicher künstlerischer Weise als Geschäftsobjekt auszubeuten zu sehen.

„So wurde stillschweigend der Vorsatz fallen gelassen. Und da sich mittlerweile auch verschiedene städtische Körperschaften gegen ein Reservatrecht Bayreuths auf den Parsifal ausgesprochen hatten, ist ein stillschweigendes Übereinkommen unter den Leitern der ersten Opernbühnen dahin getroffen worden, das Bühnenweihfestspiel Parsifal jedenfalls nicht in den laufenden Spielplan einzureihen, vielmehr dem Muster Bayreuths nachzuahmen, und von 1914 ab alljährlich eine Reihe festlicher Vorstellungen dieses letzten Werkes des Bayreuther Meisters in möglichst würdiger Weise zu veranstalten."

Wie nicht anders zu erwarten war, rückt damit die hiesige Intendanz von den unbegreiflichen Donquichotterien des Parsifalbundes weit ab und rechtfertigt auch im besondern durch die Art, wie sie uns künftig den Parsifal zugänglich machen wird, den Standpunkt unsres musikalischen Mitarbeiters.

IX.

Berliner Tageblatt

Die Leute, die dem deutschen Volke Richard Wagners letztes Meisterwerk durchaus vorenthalten möchten, sind zäh. In Dresden und Leipzig also haben sie „Besprechungen" abgehalten, um einen Protest des „gesamten" deutschen Volkes „vorzubereiten" dagegen, daß der Parsifal mit Ablauf des Jahres 1913 frei werde. Das „gesamte deutsche Volk" hat aber gar kein Interesse daran, daß der Parsifal nur einer engeren Gemeinde vorbehalten bleibe. Es kann auch gar kein Zweifel daran sein, daß alle Opernbühnen, die den „Ring des Nibelungen" bringen, auch würdige Aufführungen des Parsifal zu leisten im Stande sind. Und schließlich ist selbst eine mittelmäßige Aufführung immer noch besser als — gar keine. Auch ist der Reichstag in seiner gegenwärtigen Zusammensetzung für Ausnahmegesetze noch weniger zu haben, als der frühere. Möchte man also auf solche Torheiten, wie einen Protest des gesamten deutschen Volkes dagegen, daß ein Kunstwerk endlich Gemeingut des Volkes werde, lieber verzichten.

* * *

Über die Versammlung, die in Leipzig stattgefunden hat, um alle für den Schutz des Parsifal-Festspiels Wirkenden zusammen zu schließen, wird uns noch gemeldet: Redakteur Püringer-Dresden referierte über die in Leipzig und Dresden abgehaltenen vorberatenden Versammlungen, die den Erfolg hatten, daß eine große Zahl führender Männer ihre Unterstützung zusagten; so Engelbert Humperdinck, Michael Georg Conrad, Max Klinger-Leipzig, Gjellerup-Dresden und andere. Es wurde eine Kommission für Werbearbeit gewählt. Der geschäftsführende Ausschuß, dem unter anderen Universitätsprofessor Prüfer-Leipzig und der Verleger von Wagners Werken Buchhändler Linnemann angehören, wird mit den Zentralstellen der Parsifal-Schutzbewegung in Berlin und Dresden zusammentreten, um so rasch wie möglich eine feste Organisation zum Schutz der Parsifal-Festspiele zu bilden. Diese Bewegung für ein „Sondergesetz" ruft, wie zu erwarten war, auch die Gegner des Gedankens auf den Plan. Unter den Zuschriften, die uns übersandt wurden, wählen wir die nachfolgende zum (verkürzten) Abdruck:

„Außer den oberen Zehntausend, die sich eine Reise nach Bayreuth leisten können, gibt es noch sehr viele, die dem deutschen Volke zugehören und auch ein Interesse für Kunst besitzen. Ich behaupte sogar, daß die mit Reichtum begnadeten Kunstinteressenten nur einen schwachen Prozentsatz des deutschen Volkes bilden. Durch ein „Sondergesetz" wäre diesen Leuten für immer versagt, eine „Parsifal"-Aufführung zu sehen. Die Masse des Volkes, die überhaupt für „Sondergesetze" kein Verständnis hat, wird es nie begreifen, daß ihr ein köstlicher Besitz vorenthalten werden soll. Deshalb sind wir, die arm Geborenen, für die Freigabe des „Parsifal".

Einen Vermittelungsvorschlag macht ein namhafter Schulmann. Er hat nichts gegen das Sondergesetz für Bayreuth, wenn die Festspielleitung das officium nobile übernimmt, für jede der „Parsifal"-Aufführung mit teurem Eintrittsgeld zwei andere zu geben, die deutschen Bürgern für volkstümliche Preise, zum Teil ganz umsonst zugänglich sind. „Dies würde Bayreuth wirklich zum volkstümlichen Wallfahrtsort für deutsche Kunstfreunde machen", schreibt der Einsender.

X.

Anhaltischer Staats-Anzeiger

Zur Protest-Bewegung gegen die Freigabe des „Parsifal" erhalten wir die nachstehende Zuschrift:

„Sehr verehrl. Redaktion! Eines unserer anhaltischen Lokalblätter konnte sich nicht enthalten, an die allgemeine Notiz über die zu Leipzig jüngst abgehaltene Versammlung: „um gegen die Freigabe von Richard Wagners Parsifal einen Protest des gesamten deutschen Volkes vorzubereiten," — die besondere Bemerkung noch zu knüpfen (und damit, gleich dem „Berl. Tagebl." und ähnlichen Zeitungen, seine ganz aparte Meinung vor aller Welt offenherzig zu bekunden): „das deutsche Volk habe in seiner Gesamtheit wohl kaum Interesse daran, das Monopol Bayreuths im Interesse der Familie Wagner noch auf längere Zeit sicherzustellen und sich selbst zugunsten der mit Glücksgütern in reichem Maße Versehenen um den Genuß dieses Meisterwerkes zu bringen." — Trotz aller, seit Jahren schon geschehenen Aufklärungsarbeit ist es also auch heute, dicht vor dem großen Jubiläumsjahre 1913 (das bekanntlich den begeisterten „Nationaldank" ganz Deutschland an Wagner für sein hohes Geschenk von unvergänglichen Meisterwerken nunmehr doch erbringen soll) noch immer vonnöten, wieder und wieder öffentlich festzustellen:

1. daß es nicht „Parsival" beim Wagnerschen Werke heißt, sondern „Parsifal" hier heißen muß, während das mittelhochdeutsche Gedicht Wolframs von Eschenbach richtig „Parcival" oder allenfalls auch „Parzival" geschrieben wird;
2. daß ein bestimmter und bedeutsamer, ausdrücklich-dringender „letzter Wille" des Meisters selbst, und zwar künstlerisch-sachlich wohl begründet, für das „deutsche Volk in seiner Gesamtheit" vorhanden ist: des idealistischen Inhaltes und bange sorgenden Wunsches nämlich, sein Geistes-Testament eines „Bühnenweihefestspieles" dem lauteren Bayreuther Boden als solchem ausschließlich vorbehalten zu sehen (vgl. den eigenhändigen Brief an König Ludwig II., vom 28. September 1880), daß es also einen solchen ausgeprägten Meisterwillen in deutschen Landen nicht so fast mit Jubelfeiern, Denkmalsetzen, Errichtung von Gedenktafeln usw., als vielmehr nachgerade einmal dadurch besonders zu ehren gilt, daß man eben diesen vor allem andern pietätvoll-patriotisch auch respektiert;
3. daß es sich dabei nicht um ein „Monopol Bayreuths" handelt, das im Interesse der Familie Wagner noch auf längere Zeit sicher zu stellen wäre", weil denn diese „Familie Wagner" von den Bayreuther Festspielen gerade keinerlei materielle Einnahmen bezieht noch mit finanziellem Gewinn irgendwie an ihnen beteiligt ist (vgl. „Anh. Staats-Anzeiger" 1911 No. 95, vom 23. April — wie oft muß man das nun wohl noch betonen, bis es endlich, wie es tatsächlich ist, geglaubt wird?);
4. daß andere Meisterwerke der Kulturmenschheit wie z. B. die „Madonna Sistina" eines Raffael, der „Moses" von Michel Angelo, oder erhabene Naturschönheiten gleich den Dolomiten und dgl. doch auch „zugunsten der mit Glücksgütern in reichem Maße Versehenen"

je nur einmal auf dem großen Erdball originaliter zu genießen sind, statt daß sie etwa auf Räder gesetzt und um ein billiges Entree als „Schaustück der Tausend" überall in der ganzen Welt herumgefahren werden;

5. daß, an verschiedenen deutschen Bühnen, den „Parsifal" künftig vorgesetzt zu erhalten — um nicht zu sagen: „versetzt" zu bekommen, keineswegs schon einen ausgemachten „Genuß des Meisterwerkes" bedeuten wird;
6. daß eine gemeinnützige „Richard-Wagner-Stipendienstiftung" in deutschen Landen (ja sogar ein „Anhaltischer Landes-Verein" mit Ortsgruppen Bernburg, Cöthen, Dessau, Zerbst) seit Jahren existiert, deren Benützung dem mit Glücksgütern minder Bedachten, und also eventl. auch einem Herrn Redakteur der betr. Zeitung, gerne frei und offen steht . . . was hindert denn wohl unsere deutsche Presse, diesen „Stipendienfond" durch allseitige, unablässig-lebhafte und kräftig-überzeugte Propaganda bei allen ihren Lesern alsbald derart zu stärken und so zu steigern, daß aus seinen Zinsen sämtliche Aufführungen der „Bayreuther Festspiele" (genau nach dem antik-griechischen Ideal und im Sinne Richard Wagners selbst!) dann immer mit Freiplatz-Stipendiaten vollständig besetzt werden können und der ‚snob' damit künftighin dort ausgeschaltet erscheint? —
7. daß sich bereits auf dem „Internationalen Urheberrechts-Kongresse" im Sommer 1895 zu Dresden (welchem anzuwohnen ich persönlich die Ehre hatte) alle Vertreter und Sprecher der zivilisierten Nationen Europas vollkommen einig darüber waren, wie nicht 30, sondern 50 Jahre nach dem Tode des Autors eine angemessene rechtliche Schutzfrist für geistiges Eigentum zu nennen wäre, und daß nach dieser einhelligen Feststellung Europas somit auch dem „Parsifal" ohne jedes Ausnahmegesetz immerhin noch weitere 21 Jahre Bayreuther Schutz heute zur Seite stehen würden, wenn es der hohen Weisheit unserer deutschen Reichsboten — unter Führung seinerzeit des eigensinnig-„Cosima-feindlichen" Eugen Richter, wie auch neuerdings wieder — eben nicht gefallen hätte, hinter jener urheberrechtlichen Forderung recht erheblich leider noch zurück zu bleiben und ein deutsches „Ausnahmegesetz gegen Europa" lieber zu statuieren, um nur ja kein „Ausnahmegesetz für den Parsifal" votieren zu müssen; endlich
8. daß es schon längst einen unserer Nation geradezu unwürdigen Zustand vorstellt, die Meisterwerke unserer Genien nach der gesetzlichen Schutzfrist einigen Verlegern zur Ausbeutung einfach preiszugeben, anstatt lieber einen allgemeinen „Reichsfond", zur gemeinnützigen Veranstaltung der wohlfeilen „Volksausgaben" in eigener Regie, von Staats wegen fortan zu begründen und aus den dabei zuverlässig zu erzielenden reichen Überschüssen alsdann unverschuldet-bedürftige Witwen und Waisen von im Leben etwa noch zu kurz gekommenen Genies, Dichtern, Meistern, Tonkünstlern oder Schriftstellern andauernd würdig zu unterstützen, ringende junge Talente wiederum rechtzeitig und ersprießlich zu fördern usw. (vgl. Prof. Dr. Hans Sommers durchaus beherzigenswerten Vorschlag zu dieser Materie — im Avenariusschen „Kunstwart" und in Hardens „Zukunft", schon vor Jahren)!

Wohlgemerkt: Der Unterzeichnete, der schon im „Wagner-Jahrbuche" von 1906 — mit einer erschöpfenden Abhandlung zur gegebenen Materie von nicht weniger als 22 Oktavseiten Druck — rechtzeitig entsprechende Stellung grundsätzlich genommen hatte und seither unausgesetzt mit Wort und Tat im Sinne solcher Aufklärung öffentlich zu wirken sucht, hat selber zwar nicht auf den bezüglichen Versammlungen kürzlich zu Leipzig mit „getagt"; er ist persönlich sogar der skeptischen Ansicht, daß es für ein wirklich praktisches Ergebnis jetzt bereits zu spät geworden sei. Er ist aber selbstverständlich mit voller Sympathie bei einer Bewegung für die idealen Rechte des „Parsifal" (welche zugleich die idealen Pflichten der Nation in sich begreifen würden), begrüßt daher freudigst und wärmstens diese laute Verwahrung wenigstens einer ohnmächtigen Minderheit dagegen: daß es ihr unmöglich gemacht wird, einem Meister wie R. Wagner im Jubeljahre 1913 endlich vollauf gerecht zu werden, nur weil an obigen 8 vitalen Punkten unseres Geisteslebens „das deutsche Volk in seiner Gesamtheit kaum Interesse hat", und erklärt sich hiermit schließlich bereit, Unterschriften zur tunlich zahlreichen Unterzeichnung eines Einspruches in diesem Sinne aus ganz Anhalt entgegenzunehmen bzw. dem besagten Leipziger Ausschusse alsbald zuzuführen.

Dessau, Ende Juni 1912.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ganz ergebenst

Prof. Dr. Arthur Seidl

XI.

Rhein. Westf. Ztg. (Essen)

Die, wie es schien, selig entschlafenen Bestrebungen, die im Jahre 1913 abgelaufene dreißigjährige Schutzfrist für Wagners Bühnenweihfestspiel, Parsifal, zu verlängern, um das Recht der Aufführung einzig Bayreuth zu sichern, beginnen sich wieder zu regen. Aus dem Geburtslande des Meisters dringen die Stimmen derer zu uns herüber, denen seine letzte Schöpfung zu hehr, zu heilig erscheint, als daß sie über die profanen Bretter der Provinz- und Großstadtbühnen „gezerrt" werden dürfte. Zu einer „nationalen Angelegenheit" will man die Frage machen, ob diese Heiligtumsschändung zu dulden sei.

Wir sind die letzten, Wagners überragendes Werk in seiner tiefen Schönheit und erhabenen Größe zu verkennen. Wir begreifen auch, daß der alternde Tondichter gerade dieses Werk nicht den damals doch tiefer als heute stehenden Opernbetrieben ausliefern wollte, daß er seine mystisch-religiösen Ekstasen nur an der Stelle Erlebnis werden ließ, die sein gestaltender Wille zum idealen Kunsttempel gemacht hatte, in Bayreuth. Heute noch wird eine Bayreuther Aufführung des Parsifal den Wagnerjünger besonders ergreifen und erheben, weil sich zu dem rein künstlerischen Genießen eine den Ort umschwebende Weihestimmung gesellt, die kein anderes Theater der Welt zu geben vermag.

So mag auch eine Aufführung des Goetheschen Faust in Weimar, wenn sie anders auf der gleichen künstlerischen Höhe steht, stärker wirken als anderorts. Wem wollte es darum einfallen, eine gute Faustaufführung in einem der vielen großen Hof- und Stadttheater als eine Profanierung dieses Werkes zu bezeichnen? Und der Faust steht doch, was Tiefe und Erhabenheit der Gedanken und der Stimmung angeht, mindestens auf dem gleichen Niveau wie der Parsifal. Man könnte ferner mit selbem Recht verlangen, daß die ganz großen Schöpfungen eines Bach, eines Beethoven oder Mozart nur an geweihter Stätte zu Gehör gebracht würden. Wir meinen, daß im letzten Grunde nicht der Ort, sondern die Qualität einer Aufführung das Entscheidende ist.

Auch in Bayreuth hat man schon Aufführungen erlebt, die nicht so im Sinne des Meisters waren, wie die Wahrer des Erbes wohl gedacht hatten. Vor allem hat sich die Bayreuther Inszenierung den jüngsten Entwicklungen auf diesem Gebiete nicht in wünschenswertem Maße angeschlossen. Da mußten die „profanen" Bühnen erst die Anregung geben.

Wir deuteten schon in unserer Besprechung der Kölner Neuinszenierung der Ring-Dramen darauf hin, daß die Wagner-Regie noch lange nicht am Ende ihrer Weisheit sei. Wie der Faust in immer neuer Rahmung auf den Bühnen erscheint, wie der Hamlet den Regisseuren, den Bühnen-Malern und Technikern immer neue, interessante und doch nicht in allen Teilen erschöpfende Ideen und Gestaltungen abringt, so sind auch Wagners Dramen unerschöpfliche Probleme für die Künstler der Szene. Warum nun das Parsifal-Drama aus diesem Ringen um die stärkste, idealste Gestaltung ausschliessen, die doch nur durch einen Wettkampf der Besten zu gewinnen ist! Wir besitzen heute eine Anzahl großer Bühnen, die an des Bayreuthers Werke mit hohem Ernst herantreten und dem Parsifal womöglich noch intensivere künstlerische Arbeit widmen werden, als den übrigen Dramen, von denen das persönlichste, der „Tristan", doch auch nicht nur in Bayreuth zum starken Erlebnis wird.

Nicht jedem ist es vergönnt, das ehrwürdige Festspielhaus zu besuchen, viele aber möchten den Parsifal nun auch in seiner wahren Gestalt kennen lernen, die bisher auf Fragmente im Konzertsaal angewiesen waren. Und sind nicht gerade diese Konzertaufführungen eine Profanierung des Werkes, das einzig für die Bühne gedacht war? Für die Weihebühne, hören wir die Fanatiker des Monopols sagen. Ja, Ihr Päpstlichen, für die Bühne, die den Parsifal mit Aufbietung ihrer besten Kräfte in neuer, edler Gestaltung darstellt. Sie zieht ihn nicht in den Staub der Alltäglichkeit, sie müßte dann auch den Faust, Fidelio, Zauberflöte, Hamlet in den Staub ziehen. Gewiß werden diese Meisterwerke nicht überall stilrein und groß wiedergegeben. Die Sünder an ihnen sind aber ebenso verdammenswert und werden von einer ernsten Kritik ebenso an den Pranger gestellt, wie die Frevler am Parsifal ihre unerbittlichen Richter finden werden!

XII.

Bayerische Rundschau (Kulmbach)

„Uns allen, dem Volke gehört der Parsifal, und nicht Richard Wagners Erben!" So ruft ein Berliner Operndirektor in einem Berliner Montagsblatt in die lauschende Welt hinaus. Und die Deutschen von Berlin glauben das bis herunter zum berühmten Schusterjungen und zum Lattenfritze, die nun alle auf Wagners Erben schimpfen und damit ihre eigene Kulturbedeutung und ihren Kunstsinn und ihr Rechtsempfinden erweisen. Der Operndirektor aber — heißt Maximilian Moris, und der Herausgeber des Montagsblattes heißt Walter Steinthal, und nun läuft die Forderung nach der Freigabe des Parsifal durch alle Blätter, deren Herausgeber auch so ähnlich heißen, und noch durch viele andere dazu. . .

Man braucht einer Sache nur demokratischen Anstrich zu geben, um zu siegen. Hunderttausende Berliner könnte man im Tiergarten zusammen führen und dann von jedem einzelnen behaupten: wenn man ihn in den Parsifal schicken wollte, er langweilte sich zu Tode. In der französischen Ehebruchsposse und in der neujüdischen Operette und im Variété und im Kientopp und beim Straßenauflauf, da fühlen sie sich wohl. Die alle bilden sich jetzt ein, sie hätten ein Recht auf den Parsifal, und just um ihretwillen hätte ihn der Richard Wagner geschrieben. Sie sehen und hören sich zwar keine Aufführung dieses Werkes an — so viel wissen sie heute schon. Andere Dinge sind viel „amüsanter". Aber sie fühlen sich in ihrem Recht verletzt, so lang der Parsifal nicht in Berlin gegeben wird. Es tut ihnen ordentlich wohl, das Bewußtsein, daß sie sozusagen den toten Wagner noch vor ihrer demokratischen Majestät auf die Knie zwingen können. Weiter hat die Übung für sie keinen Zweck.

Für die anderen — die Theater- oder Operndirektoren — eigentlich auch nicht. Höchstens noch den, daß man wirklich ein paar verlorene Versuche macht, den Parsifal darzustellen, damit das Werk wenigstens den widerwärtigen Charakter eines germanisch-religiösen Weihespieles verliert und der Eindruck verwischt wird, der „Parsifal" wäre etwa was anderes und höheres als — nun, beispielsweise die „Keusche Susanne" von Jean Gilbert. Es gibt ja immer noch Deutsche, die Wagner sozusagen außer allen theatralischen Wettbewerb stellen, und die ganz und gar nicht der Meinung leben, Richard Wagner wäre ein „Opernkomponist". Die wissen's, daß man Wagners Weihewillen mißachtet. Das muß wirken wie ein Choral auf der Drehorgel.

Wenn die Leute nach Bayreuth pilgern zum Parsifal, so haben sie — um mit der Bibel zu reden — ein hochzeitlich Kleid an. Man erlebt mehr als eine musikalische Offenbarung; man erlebt ein religiöses Mysterium. Das ist so etwas, was man sich auf einer Wallfahrt holt. Derartige Auffassungen und Empfindungen liegen aber den Leuten nicht, die heute das Bühnentum und die großstädtische Kritik regieren. Sie können am Ende nichts dafür; es handelt sich um ererbtes Unvermögen. Und sie spüren höchstens, daß unser Volk ärmer wird, wenn der Parsifal frei ist. Unser Volk ärmer zu machen, da sind sie gerne dabei. Deshalb eben beglücken sie uns ja mit ihrer und ihrer Rassegenossen Kunst.

Es darf nichts Höheres geben, nichts Geschontes. Was gilts, deutsche Taprigkeit hilft wieder einmal den fremdblütigen Herren? Es kann kaum anders sein. Denn es ist ja gar nicht alles, daß man der Eitelkeit des Demokraten schmeichelt; man belügt ihn auch noch. Die Familie Wagner, die verdient natürlich Millionen mit dem Parsifal! Millionen! Und die armen Berliner, die hungern nach Wagners Kunst und knirschen mit den Zähnen, weil ihnen Frau Cosima und ihr Sohn den Brotkorb so hoch hängen! Armes Geschlecht — Lügen haben so lange Beine, daß sie oftmals gar nicht einzuholen sind. Namentlich angesichts unserer Presseverhältnisse. Was nützts den Lesern der undeutschen Demokratenpresse, wenn hier zu lesen steht, das die Familie Wagner von den Bayreuther Festspielen keinen Vorteil hat? Daß diese Familie weiter nichts will, als den Willen des Meisters beachten und ihm Geltung verschaffen, daß das aber kein eigennütziges Handeln darstellt, und daß uns die Familie Wagner hundertmal näher steht als die Mehrzahl der Leute, die da heute in deutscher Kunst zu machen sich berufen glauben?

Wollen wir ganz veramerikanisieren unter den Einwirkungen der fremdblütigen Kunsthändler und Kunstakrobatiker? Die Frage, ob Parsifal mit dem nächsten Jahr tatsächlich frei wird, ist symptomatisch gar nicht unwichtig. Wie sie entschieden wird, das bedeutet unseres Erachtens eine Art Urteil über die inneren Qualitäten des heutigen Deutschtums. Vornächst liegt es ja nun aber so, daß die Werke Wagners und damit auch der Parsifal

frei werden, wenn wir nicht ein Sondergesetz schaffen zum Schutze des Parsifal. Um solchen Schutz zu erreichen, hat sich ja ein Verband gebildet. Wir möchten hoffen, daß dieser Verband sehr viel Gefolgschaft findet in allen deutschen Landen. Denn ist Parsifal einmal da entweiht worden, wo man tags hinterher jüdische Bordellstücke aufführt, so wird der Schutz des Werkes schwerlich mehr zu erreichen sein. Sie soll sich nicht erst mit dem Niederungsgeiste des heutigen Theatertreibens erfüllen, die Schale des heiligen Gral!

XIII.

Leipziger Neueste Nachrichten

Die Tagung der sogenannten Künstler- und Gelehrtenkreise in Leipzig und Dresden soll zu dem Beschluß geführt haben, einen Protest des gesamten deutschen Volkes gegen die Freigabe von Richard Wagners Parsifal vorzubereiten und ein Sondergesetz für diesen zu erwirken.

Ich habe die feste Überzeugung, daß es außer den „oberen Zehntausend" noch sehr viele gibt, die dem deutschen Volke zugehören und auch ein Interesse für Kunst besitzen. Ich behaupte sogar, daß die mit Reichtum begnadeten Kunstinteressenten nur einen schwachen Prozentsatz des deutschen Volkes austragen. Durch Gelingen dieses Unternehmens aber wäre dem gewöhnlichen Sterblichen für immer versagt, eine Parsifalaufführung zu sehen. Es sollte darum jeder, der Interesse für Kunst besitzt, den Künstlern und Gelehrten ganz energisch gegenübertreten, damit jeder zu seinem Rechte komme.

Wer keine Freude an einer außerhalb Bayreuths stattfindenden Aufführung finden kann, mag fürder nach Bayreuth fahren, das steht ihm ja frei. Wir hingegen, die wir nicht so reich geboren sind, stimmen vereint: Für die Freigabe des Parsifal. F. W.

XIV.

Vossische Zeitung

Der Gründung eines „Parsifal"-Schutzverbandes, der eine Verlängerung des Aufführungsverbotes für Wagners letztes Werk anstrebt, ist der Antischutzverband bekanntlich auf dem Fuß gefolgt. Wie in der „Voss. Ztg." schon mitgeteilt wurde, wünschen auch die Gegner einer lex Parsifal, die von gesetzlichen Ausnahmebestimmungen zugunsten dieses Werks nichts wissen wollen, bestimmte Garantien für die künstlerische Wiedergabe des Bühnenweihfestspiels; sie rechnen dabei auf die tätige Mitwirkung des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft. Wie die Herren sich diese Mitarbeit denken, darüber haben sie sich heute noch nicht näher ausgesprochen. So sympathisch auch den künstlerisch Fühlenden der Gedanke sein mag, die Meisterschöpfung Wagners vor Verhunzungen zu schützen, so wenig werden die beiden Körperschaften, auf deren Beistand man hofft, die aber Vereinigungen auf lediglich wirtschaftlicher Grundlage sind, dazu tun können.

Diesen Bedenken gibt Rechtsanwalt Dr. Arthur Wolff, der Schriftführer des Bühnenvereins, Ausdruck, indem er die Stellung seiner Gruppe etwa so präzisiert: Im Bühnenverein ist nur ein Teil der deutschen Theaterleiter organisiert. Wir wären also schon deshalb gar nicht imstande, künstlerisch minderwertige Aufführungen des „Parsifal" an allen Orten zu verhindern. Außerdem aber bieten uns die Satzungen unseres Vereins keinerlei Handhabe, einem Direktor eine „Parsifal"-Aufführung, überhaupt irgend eine Aufführung, zu untersagen. Die Sorge des Antischutzverbandes um das Schicksal des Werkes scheint zudem doch wohl ein wenig übertrieben. Die großen Operntheater werden den „Parsifal" selbstverständlich mustergültig herausbringen, die kleineren Unternehmungen und die Wanderopern sich aber wohl kaum an die Wiedergabe einer Schöpfung wagen, die Anfordungen stellt, wie sie eben nur ein erstes Theater und ein sehr leistungsfähiges Ensemble erfüllen können. Auch der Präsident des Bühnenvereins Graf Hülsen-Haeseler findet den Gedanken, der den Bestrebungen des „Parsifal"-Antischutzverbandes zugrunde liegt, schön und sympathisch. Ein Eintreten für die Wünsche der Herren, die im übrigen dem Bühnenverein noch keine Vorschläge gemacht haben, verbietet sich aber.

Der Vizepräsident der Bühnengenossenschaft, Herr Albert Paul, der in Vertretung des beurlaubten Nissen die Geschäfte der Schauspielerorganisation führt, teilt in dieser Frage den Standpunkt des Bühnenvereins. Er erklärte: Ich spreche nicht als augenblicklich amtierender Präsident, sondern kann nur meine Privatmeinung sagen, da ich mich über eine Äußerung im Namen der Genossenschaft erst mit dem Zentralausschuß zu verständigen hätte. Persönlich bin ich der Ansicht, daß man die Werke des Meisters, ohne Ausnahme, sobald sie frei werden, weitesten Kreisen zugängig machen muß, und daß es eine Ehrenpflicht für jede Bühne wäre, seine Schöpfungen, insonderheit den „Parsifal", zum Gegenstand von Mustervorstellungen zu machen. Ob aber die Bühnengenossenschaft in der Lage ist, bei der Durchführung dieser selbstverständlichen Aufgabe mitzuhelfen, ist mir fraglich. Als Künstler werden unsere Berufsangehörigen unter einer mangelhaften Inszenierung und schlechten Besetzung leiden; als Schauspieler und Sänger sind sie an den Vertrag gebunden; sie dürfen sich ihren Pflichten nicht entziehen. Hier kann nur eine Macht bestimmend und bessernd wirken: das ist das Publikum, in dessen Händen die Kontrolle liegt.



Richard Wagner als Komponist und Kapellmeister in Dresden im Urteil der Zeitgenossen

Von Dr. **Adolph Kohut**

Richard Wagner hatte es in erster Linie Dresden zu verdanken, daß zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt wurde. Vergebens hatte er am Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts versucht, in München, Leipzig, Berlin und Paris festen Boden zu fassen — er bekam überall Körbe. Als er im Jahre 1842 in der „Zeitung für die elegante Welt" seine Selbstbiographie veröffentlichte, erwähnte er auch jene trübseligen Jahre seines Wirkens und Strebens, voll Erbitterung ausrufend:

„Die Oper (Der fliegende Holländer) eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Tor, ich hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen imstande sind."

Ganz anders kam ihm der damalige Dresdner Generalintendant, Herr von Lüttichau, entgegen. Der Komponist hatte im November 1840 die Partitur seines „Rienzi" beendet und sandte sie in Begleitung eines sehr beweglichen Briefes an den genannten damaligen Leiter des Dresdner Hoftheaters mit der Bitte um Annahme. Die Dresdner königliche Bühne war der einzige Strohhalm, an dem sich der Ertrinkende noch festhielt. Jene Zeit war der Gipfelpunkt seiner äußerst traurigen Lage; nur durch

einige schriftstellerische Arbeiten, die er für Pariser und deutsche Zeitungen schrieb, konnte er sich kümmerlich erhalten; er veröffentlichte damals in der „Gazette musicale" die kleine Novelle, „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris" betitelt, worin er den unglücklichen Helden derselben mit folgendem Glaubensbekenntnis sterben läßt: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven!" Dieser Held hat nun eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Richard Wagner selbst. Dadurch, daß Herr von Lüttichau den „Rienzi" für die Dresdner Königliche Bühne annahm und ihn zur Aufführung brachte, hat er Richard Wagner für die Kunst erhalten und sich unvergängliche Verdienste um die deutsche Oper erworben. Mit jubelndem Herzen verließ der Komponist im Frühjahr 1842 Paris, die Hölle seiner Leiden, um nach Dresden zu eilen und seine Oper, die in Elbflorenz mit sensationellem Erfolge unter seiner Leitung in Szene ging, selbst zu dirigieren.

Da er sich nicht allein als schöpferischer Genius, sondern auch als tüchtiger Dirigent bewährt hatte, wurde er neben Reißiger — dem damaligen ersten Kapellmeister — an Stelle des eben verstorbenen Rastrelli als zweiter Kapellmeister mit einem Gehalt von 1500 Talern engagiert, in welcher Stellung er bekanntlich bis zu den Maitagen 1849 verblieb.

Wie urteilte nun die zeitgenössische deutsche Presse über Wagner? Bei der Schaffung und Aufführung des „Rienzi" hatte dessen Komponist nichts weniger beabsichtigt, als eine neue Ära zu begründen; seine Absicht war vielmehr, seinen Vorbildern in der großen Oper, Spontini, Meyerbeer, Auber und Halévy, es gleichzutun und ein Werk zu schreiben, das alle Spektakelstücke der Académie Royale zu Paris hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung und des materiellen Eindrucks der Vokal- und Instrumentalmassen überträfe. Trotz alledem haben einzelne Kritiker, wie z. B. der Liederkomponist Hieronymus Truhn, schon damals die Klaue des Löwen erkannt. Seine in der „Neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckte Besprechung lautet u. a. treffend also: „. . . Wagner ist nach unsrer Meinung eine sehr bedeutende dramatisch-musikalische Erscheinung (wir stellen mit Absicht das Wort dramatisch vor „musikalisch"), eine Kapazität, als welche er sich nicht nur als Komponist, sondern ganz besonders auch als Dichter seiner Opernbücher bekundet . . . Er bekundet in der Disposition dieser kolossalen Oper, in vielen wahrhaft poetischen kontrastierenden Situationen, in der oft schlagenden Kürze des Ausdrucks ein bedeutendes dramatisches Talent . . . Unbedingt zu loben sind die Marschtempi der Oper, denen es auch nicht an originellen Motiven fehlt. Die große Szene des 3. Aktes, wo wir Adriano und Irene nebst einem Chor dämonischer Frauen betend auf der Bühne haben, während im Hintergrunde — unsicht-, aber hörbar — die Schlacht tobt, ist der Gipfel der Oper, ja, das Ausgezeichnetste, was wir bisher von Wagner kennen gelernt. Im 4. und 5. Akt führt uns der dichtende Komponist aus dem lärmenden und gärenden Gewühle des Volkes zur stillen Betrachtung der inneren Seelenlagen der Hauptpersonen. Es markieren sich hier sehr vorteilhaft einige geistvoll getroffene musikalische Züge und Momente, und der Marsch in F dur ist, rein musikalisch betrachtet, von reizendem Effekt, voll distinguierter Empfindung."

Besonders anerkannt wurde auch das Libretto und weit über Scribes spekulative Librettifabrikation gestellt. Nicht minder wurde die Originalität der Musik hervorgehoben. Wenn diese auch Spontini, Meyerbeer und Gluck sich zu Vorbildern genommen, so sei doch keine einzige wirklich entlehnte Stelle zu finden. Dabei sei die Musik durchgängig so klar und verständlich, daß einem fortwährend eine Menge Motive in den Ohren nachklingen, nur dürfe man an sie nicht die Forderung stellen, sie gleich auf dem Nachhauseweg nachträllern zu wollen. Einstimmig gab dem jungen Komponisten nach der Premiere die Presse den Rat, die Oper zu kürzen, da sie sonst nicht so leicht ihren Weg über alle Opernbühnen finden würde. So schreibt Robert Schumanns Blatt, die „Neue Zeitschrift für Musik": „Auch bei dem besten Willen vermag der musikalische Enthusiasmus des größeren Publikums selten die zehnte Stunde zu überdauern. Daß dies jedoch der Fall war, die Spannung und Aufmerksamkeit bis zum letzten Bogenstrich dieselbe blieb und der Beifallssturm am Schluß des 5. Aktes den der vorhergehenden noch überstieg, ist mir die beste Gewähr, daß ich nicht der einzige bin, auf den dies Riesenwerk so mächtigen Eindruck machte. Es ist kaum zu bezweifeln, daß „Rienzi" diesen Winter über den Hauptplatz auf unserem Opernrepertoire einnehmen wird, wodurch zugleich unsere geehrte Theaterintendanz am besten für ihre humane Bereitwilligkeit, die erste Oper eines bisher ungenannten Tondichters anzunehmen und sie mit soviel Munifizenz auszustatten, belohnt werden dürfte."

Daß „Rienzi" auch scharfem Tadel begegnete, ist selbstverständlich — erkannte doch selbst der Komponist, so z. B. in seiner Abhandlung: „Eine Mitteilung an meine Freunde" (1851), die vielen großen und kleinen Fehler seiner Musik genau. Das Boshafteste leistete Heinrich Heine. Als man ihm von der glänzenden Aufnahme der Premiere berichtete, sagte er in seiner sarkastischen Weise (zu jener Zeit hatte er sich wieder einmal mit Meyerbeer entzweit): „Wissen Sie, was mir an dem Talent Richard Wagners verdächtig ist? Daß es von Meyerbeer in Schutz genommen wird."

Man tadelte, daß Wagner zuvörderst für die Masse geschrieben, indem er den Blasinstrumenten das Übergewicht erteilte, für effektvolle und zugleich triviale Märsche sorgte, vorzüglich das Tremolo nicht vernachlässigte, zu Pferde singen ließ usw. Am heftigsten griff ihn sein intimster Feind, Dr. Josef Schladebach, in der Dresdner „Abendzeitung" an. Als Probe seines Urteils mag nur der nachstehende Satz mitgeteilt werden: „Auf mich wirkte diese Oper wie ein Stück von Charlotte Birch-Pfeiffer, d. h. sie spannte mich ab, verursachte mir Langeweile und Kopfschmerz."

Während jedoch die Zeitungen und Kritiker diese Oper fast einstimmig lobten, waren die Ansichten über den „Tannhäuser" — er erlebte die Premiere am 19. Oktober 1845 — sehr geteilt. Besonders gehässig zeigte sich die bereits erwähnte, damals sehr einflußreiche, von dem Hofrat Theodor Hell (Theodor Winkler) redigierte „Abendzeitung". Sie schrieb in ihrer No. 95 vom 30. Oktober 1845 u. a.: „Die Journallobhudeleien bei Erscheinen von Wagners ‚Rienzi' vor nun etwa drei Jahren sind denen, die daran Interesse nahmen, wohl noch unvergessen. Seit jener Zeit hat freilich die damals entweder absichtlich verkannte oder aus momentanem Enthusiasmus übersehene Wahrheit sich geltend gemacht und jenes Werk, unbeschadet seiner Schönheit, auf den wahren Wert zurückgeführt. Das Urteil über dasselbe steht nun fest. Daß es nicht ein vollendetes Meisterwerk, daß es nicht eine neue Epoche der dramatischen Musik bezeichnet, wie damals vielseitig im echt Pariser Journalstile gefaselt ward, ist jetzt längst entschieden. Nun sollte man meinen, die betr. Wortführer seien zur Einsicht gekommen, aber siehe da, die ‚Deutsche Allgemeine Zeitung' bringt in ihrer Num-

mer 295 einen ähnlichen Posaunenstoß über Wagners neue Oper ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg', dem man es ja deutlich anmerkt, daß er sich in überschwenglichem Lobe gar nicht genug tun kann. Es sind unstreitig viel Leute mit ‚warmem Gemüt und gesundem Sinn' in der ersten Aufführung gegenwärtig gewesen, denen doch dieses Werk ‚in seinem ganzen Glanze aufgegangen' ist, die es vielmehr teilweise recht langweilig gefunden haben. Nach jenes Referenten jedenfalls unmaßgeblicher Meinung waren andere Opern nur ‚eine Zusammenstellung von Arien, Duetten usw. mit notdürftiger Verbindung, die er in ihren Werten gleich das erstemal vollständig erkannt'. Zu diesen ‚gewöhnlichen Opern' gehören Wagners Tondichtungen nicht. Nun, Mozarts Opern mögen vielleicht zu jenen gehören? Ob mit solchen Lobhudeleien der Kunst und dem produzierenden Künstler selbst gedient sein kann? — Es läßt sich jemand nur zu gern und zu leicht einreden, er sei ein Genie, denn Hochmut und Eitelkeit ist ja die wirkliche Sünde des Menschengeschlechts, und es gab früher eine dicht geschlossene Phalanx, die das auch von Richard Wagner der Welt zu beweisen suchte. Der erste Waffengang ist also dies nicht für eine verkannte Genialität. Wenn nur jene Phalanx, deren Reihen doch schon bedeutend gelichtet worden, erwägen wollte, daß man die immerhin gutgemeinte Übertreibung bei solchem Gebahren nur zu bald gewahrt, und daß es in natürlicher Opposition dann gar leicht dahin kommt, daß auch das wirklich Gute und Tüchtige nicht mehr anerkannt wird!"

Wie im „Rienzi" so waren auch im „Tannhäuser" Josef Tichatschek und Wilhelmine Schröder-Devrient die Hauptträger und Stützen des Repertoires. Ersterer sang den Tannhäuser und die letztere die Venus, nach dem Urteile Wagners u. v. a. ganz ausgezeichnet. Nicht so dachte der Kritiker der „Abendzeitung", der in der Nummer 94 vom Donnerstag, 13. Oktober 1845, an den beiden Künstlern allerlei auszusetzen hatte. Er schreibt z. B. u. a.:

„Herr Tichatschek erschien in den beiden ersten Akten betreffs der Stimme sehr indisponiert. Man hörte ihm die Anstrengung an, und seinem Spiel fehlt Freiheit und Würde, obwohl man ihm das Mühen nach Wohlangemessenheit wohl anmerkt. Der 3. Akt dagegen war in Gesang und Spiel der Glanzpunkt seiner Leistungen, während wir freilich in bezug auf das letztere uns durchaus nicht damit einverstanden zu erklären vermögen, daß er die Erzählung dessen, was er gesehen und gelitten, durch entsprechende Gesten zu verlebendigen trachtete, daß er z. B., nachdem er gesungen: ‚Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder!' wirklich zu Boden stürzte! Ähnliches kam mehrfach wieder, das ist aber unnatürlich und unwahr und verfehlte deshalb notwendig seinen Eindruck . . . Die Darstellung der Venus der Madame Schröder-Devrient erinnerte sehr an die Armide der Künstlerin, auch in der immerhin angemessenen dämonischen Färbung des Charakters; doch können wir weder ihr Kostüm noch ihre Erscheinung vorteilhaft für die Partie finden, und die Verlockung sang sie zu kalt, ja mit sichtbarer Anstrengung."

Wie verhielt sich nun das Publikum bei der ersten Aufführung und den späteren Wiederholungen des „Tannhäuser"? Ich bin in der angenehmen Lage, nachstehenden Bericht über die erste Aufführung des „Tannhäuser" aus der Feder meines nunmehr verewigten Freundes, des Klavierlehrers Justus Dietz — der bei der Premiere anwesend war — mitteilen zu können. Die nachstehende Schilderung weicht zwar von der landesüblichen Auffassung ab, sie ist aber durchaus zuverlässig, und weder ist an der Wahrheitsliebe noch an der scharfen Beobachtung von Justus Dietz zu zweifeln. Sie lautet:

„Die Oper war von dem Komponisten mit größter Hingebung und Sorgfalt einstudiert worden, und man kann gewiß behaupten, daß dieselbe in solcher Vollendung wie damals kaum gehört worden ist; aber trotz der vortrefflichen Besetzung sowohl der gesanglichen Kräfte Tichatschek (Tannhäuser), Johanna Wagner (Elisabeth), Schröder-Devrient (Venus), Dettmer (Landgraf), Mitterwurzer (Wolfram), Thiele (Hirtenknabe), als auch der großartigen Leistung der K. Kapelle, fand die Oper wenig Beifall. Ich selbst habe dieselbe vom vierten Rang aus gehört und mußte mit Erstaunen wahrnehmen, daß fast alle Zuhörer daselbst während des Sängerkrieges eingeschlafen waren. Nicht einmal das in seiner Art einzig dastehende, wundervolle Finale des zweiten Aktes konnte zu einem durchschlagenden Erfolge gelangen. Wagner selbst war über diese laue Aufnahme seines Werks so niedergeschlagen, daß er nach Beendigung der Vorstellung den Taktstock wegwarf und in eiligen Schritten das Orchester verließ."

Wie haben sich die Zeiten geändert!

Im übrigen wurde das Publikum mit jeder Vorstellung immer wärmer, und die scharfen Kritiken trugen nicht dazu bei, sein Interesse erkalten zu lassen, im Gegenteil!

Einen höchst lehrreichen Beitrag zur Stimmung des Dresdner Publikums bildet der Inseratenteil des „Dresdner Anzeigers" vom Jahre 1845: dort findet sich der ganze Groll des objektiven Zuschauers gegen die hämische Presse und seine immer mehr steigende Bewunderung für den Genius Wagners niedergelegt. Aus der Fülle der betreffenden, zumeist anonymen Auslassungen in Vers und Prosa seien nur die nachstehenden, von mir gesammelten Proben hier mitgeteilt:

In Nr. 300, 27. Oktober 1845 des „Dresd. Anzeigers" lese ich:

„Die leidenschaftliche Gesinnungsrichtung einer Zeit mag wohl störend und hemmend auf das Verständnis eines frei und selbständig geschaffenen Kunstwerks einwirken; die oft berechtesten Erregungen des Tages werden maßgebend dahin übertragen, wo sich eigentlich Beruhigung und Abklärung derselben als höhere Aufgabe der Kunst geltend machen soll. Völlig abgeschmackt aber ist es, wenn diese Befangenheit einzelne so weit führen kann, daß sie z. B. in Wagners „Tannhäuser" eine entschieden römisch-katholische Tendenz auffinden wollen. Daß sie die der historisch bedeutungsvollen Sage notwendige Farbe ihrer Zeit, ohne welche sich diese nimmermehr wahr und eigentümlich ausdrücken kann, so grob verkennen und sie mit dem leidenschaftlichen Sinn der Gegenwart in unmittelbare Berührung bringen, kann wohl nur für das sehr oberflächliche Verständnis dieses Kunstwerks zeugen. Wahrhaft empörend aber ist es, zu sehen, wie eine übelgestimmte Kritik sich dieses Mißverständnisses bemächtigt, um es zu bestätigen und mit seiner Hilfe auf die Leidenschaften des Augenblicks gegen ein Kunstwerk aufzuregen, das — wie wir wissen — längst vor dem Beginn der gegenwärtigen kirchlichen Streitigkeiten von seinem Schöpfer konzipiert und zum großen Teil wohl auch schon ausgeführt war. Seht da die wahren Tartüffe unserer Zeit!"

In Nr. 306, 2. Nov. 1845:

„Den aufrichtigsten, wärmsten Dank dem Herrn Kapellmeister Richard Wagner für sein ebenso geistreich gedachtes wie innig empfundenes Meisterwerk. Mit hohem Stolze wird Deutschland seinen Namen nennen, so lange

ein offner Sinn für Wahrheit und Schönheit das edelste Erbteil seiner Söhne bleibt."

In Nr. 315, vom 11. November, wird Tichatschek als Tannhäuser folgendermaßen besungen:

Als Held, als Liebender — in solchen Rollen
Bist du gewohnt, daß wir dir Beifall zollen.
Nun führt ein genialer Komponist
In eine Sphäre dich, die neu dir ist.
Wir sehen dich, als schmerzlich Leidenden,
Der Freude Näh' unheimlich Meidenden,
Tief deutschen Herzens, aber kühn, vermessen,
Von mächt'ger Gewalten Spuk besessen.
Und auch in diesen wundervollen Reichen
Bleibst du der kühne Sänger ohnegleichen.
Verzaubert, frei, dann sündig, endlich selig,
Gewinnst du unser Herz unwiderstehlich.

Am schlimmsten wütete die Presse gegen Richard Wagner, als er 1849 durchbrannte, aus der Liste der Staatsbeamten gestrichen und steckbrieflich verfolgt wurde. Aus der Fülle jener Äußerungen sei nur ein Urteil reproduziert. Vor mir liegt ein damals sehr verbreitetes musikalisches Blatt, „Kleine Musik-zeitung", von Tonkünstlern und Schriftstellern redigiert und bei J. Schuberth & Co. in Hamburg erschienen. Ich lese dort — Mai 1849, No. 19 u. a.: „. . . Wer waren nun in Dresden mit die Anführer der Unruhigen, die keineswegs die Reichsverfassung, sondern nur Niederreißung alles Bestehenden haben wollten? — Leider zwei, die sehr viel Wohltaten vom Könige erhielten und sich Künster schelten ließen, ohne es zu sein: der Musikdirektor Röckel und ein Pflegling des Hofes, der von Röckel verleitete, ungleich begabtere Hofkapellmeister Richard Wagner. Röckel ward, aus Mitleid für seine traurige Lage, als Musikdirektor angestellt, obgleich er als Komponist nichts, als Dirigent kaum das Notwendigste leistete und ohne Belehrung und Unterstützung von Reißiger, den seine Lage dauerte, längst verabschiedet worden wäre. Richard Wagner ist ein zweiter Becher, geistreich und belesen wie Becher, aber ohne großes Kompositionstalent, denn man mag sagen, was man will, wer in seiner Musik keine fließende, schöne Melodie hat, der mag noch so viel guten Willen, Kenntnis in der Musik usw. haben, er hat Poesie, kein Tondichtertalent. Ein guter geistreicher Schriftsteller ist noch kein Dichter! . . . Wagner, dem sächsischen Hofe und der Dresdener Aristokratie zu steter Dankbarkeit verpflichtet, wurde von seinem Bruder und dessen Familie vergebens beschworen, von seinem wahnsinnigen Treiben abzulassen; seine Frau hat ihn auf den Knien angefleht, Röckel zu meiden und sich wieder einzig der Kunst zuzuwenden, er beharrte in seiner Tollheit und ist jetzt ein unglücklicher Flüchtling. . . Der Kunst hat Wagner auch geschadet, eben weil er begabt ist. Er hat durch seine lärmende barocke Musik bei denen, deren Urteil nicht gebildet und feststeht, den Sinn für das Einfache, Natürliche und Schöne in der Musik verdrängt. Hoffentlich auf kurze Zeit."

Wie lächerlich klingt doch heutzutage dieses Urteil über die Musik Wagners!


Cosima Wagner

Aus seinem Exil aus der Schweiz richtete der Dresdner Ex-Kapellmeister fleißig Briefe an seinen Busenfreund Theodor Uhlig; in einem nennt er Dresden ein „schwabbeliges Nest" — sehr mit Unrecht! Ohne diese Stadt wäre das Gestirn Wagners nicht so glanzvoll aufgegangen, als dies in den sieben festen Jahren Dresdens der Fall war.



Das Doktordiplom für Frau Cosima Wagner

Quod felix faustumque sit / auspiciis laetissimis et saluberrimis / serenissimi ac potentissimi principis / Guilelmi II. / imperatoris Germanorum / Borussiae regis / regis ac domini nostri sapientissimi justissimi clementissimi / ejusque auctoritate regia / universitatis litterariae Fridericiae Guilelmae / rectore magnifico / Erico Schmidt / philosophiae doctore in hac universitate professore publico ordinario regi a consiliis regiminis intimis seminarii germanici directore / academiae scientiarum regiae borussiae academiae scientiarum regiae hungaricae socio ordinis regii aquilae rubricae in quarta classe / ordinis regii coronae in tertia classe equite / ex decreto ordinis amplissimi philosophorum / promotor legitime constitutus / Gustavus Roethe / philosophiae et h. c. litterarum doctor in hac universitate professor publicus ordinarius regi a consiliis regiminis intimis seminarii / germanici director academiae scientiarum regiae borussicae societatis scientiarum regiae gottingensis academiae litterarum regiae / vlamicae socius ordinis regii aquilae rubrae in quarta classe eques / ordinis philosophorum h. t. decanus / matronae spectatissimae / Cosimae Wagner / Ricardi Wagner viri immortalis uxori / de patria ac musis praeclare meritae / cum post mariti obitum per plus quinque lustra memoriam artemque ejus religiosissime colat / ac defendat / omniaque qualia ille sanxerat tam felici sustentet constantia / ut ex toto terrarum orbe ad germanae musae sacra spectanda conveniatur / philosophiae doctoris et artium liberalium magistri / ornamenta et honores / festis universitatis sollemnibus ante hos centum annos conditae / die XII. m. octobris MDCCCCX / honoris causa contulit / collataque / publico hoc diplomate / philosophorum ordinis obsiquatione comprobato / declaravit /

L. S. / Berolini / typis expressit Gustavus Schade (Otto Francke) typographus universitatis

In deutscher Sprache:

Was Glück und Segen bringen möge. Unter der frohen und segensreichen Regierung des erhabenen und mächtigen Fürsten Wilhelms II., Deutschen Kaisers und Königs von Preußen, unseres weisen, gerechten und gnädigen Königs und Herrn, und in Seinem Königlichen Namen, als Erich Schmidt Doktor der Philosophie, Professor ordinarius an der Friedrich Wilhelm Universität, Geheimer Regierungsrat, Direktor des Germanistischen Seminars, Mitglied der Königlich Preußischen und Königlich Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Ritter des Roten Adlerordens 4. Klasse und des Kronenordens 3. Klasse, Rector magnificus dieser Universität war, hat nach Beschluß der hohen Philosophischen Fakultät gesetzlich zum

Promotor bestimmt: Gustav Röthe, Doktor der Philosophie und Ehrendoktor, Professor ordinarius an dieser Universität, Königlicher Geheimer Regierungsrat, Direktor des Germanistischen Seminars, Mitglied der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, der Göttinger und der Niederländischen Gesellschaft der Wissenschaften, Ritter des Roten Adlerordens 4. Klasse, derzeit Dekan der philosophischen Fakultät, der hochverehrten Frau Cosima Wagner, der Gattin des unsterblichen Richard Wagner, die sich um Vaterland und Kunst rümlichst verdient gemacht hat, da sie nach ihres Mannes Tode seit mehr wie 20 Jahren sein Gedächtnis und seine Kunst pietätvoll pflegt und verteidigt und alles, was er bestimmt hatte, mit so glücklicher Standhaftigkeit weiter erhält, daß man aus der ganzen Welt, um den heiligen Dienst echter Kunst zu schauen, zusammenkommt, Würden und Ehren eines Doktors der Philosophie und eines Magisters der freien Künste zum 100jährigen Universitätsjubiläum am 12. Oktober 1910 ehrenhalber verliehen und diese Verleihung durch dieses öffentliche mit dem Siegel der philosophischen Fakultät beglaubigte Diplom verkündet.

L. S. Berlin, Druck von Gustav Schade (Otto Francke), Universitätsbuchdrucker



Londoner Spaziergänge

Pianisten-Invasion — Paderewski, Max Darewski und Lortat — „Don Quichotte" und The children of „Don" im London Opera House — Louise in Coventgarden — Madame Nordica und Pablo Casals — Hammersteins Abschiedsrede

Die Grand Season in London war reich an Konzerten und musikalischen Veranstaltungen jeglicher Art. Es gab ein unstätes Drängen und Sichvorwärtsschieben in geradezu unheimlicher Weise; die fremden Künstler waren in einer beängstigend großen Anzahl erschienen. Alles wollte gesehen und was die Hauptsache bleibt — gehört werden. Und in diesem Tumult musikalischer Funktionen, schien die Schar der noch immer anrückenden Pianisten bedenklichere Dimensionen als jemals früher annehmen zu wollen. Immer kamen sie, die alten und neuen Beherrscher der Klaviatur, und ohne Ausnahme gaben sie vor, ein gewisses Privilegium zu besitzen, um öffentlich angehört und bemerkt zu werden. Viele, von der neuen Garde hauptsächlich, zeigten ein ehrliches Bestreben ihrer pianistischen Profession; alle haben sie einen gewissen Grad Ambition, wie ihn nur noch Pianisten besitzen können. Was jedoch die meisten von ihnen vermissen lassen, ist die Kunst, ein interessantes modernes Programm zusammenzustellen, das gerechten und modernen Ansprüchen genügen sollte. Es ist wahrhaft beschämend für die moderne Klavierliteratur, daß die wenigsten, die Klavierkunst als ihren Broderwerb betreiben, sich dazu verstehen wollen, neue Werke, neue und bedeutende Klavierkomponisten ihren Programmen einzufügen. Und so sehen wir denn fast immer die gleichartigen Programme mit den „bewährten" Stücken, deren Reiz für Publikum und Presse höchstens darin besteht — Vergleiche mit andern Pianisten, etwa höhern Ranges, anzustellen. Mit dieser absolut veralteten und verrosteten Theorie des Programmachens sollte denn doch endlich einmal gründlich aufgeräumt werden. Von der geradezu verblüffend großen Dimension der diesjährigen Pianisten-Invasion, haben wir uns bloß drei Künstler notiert, deren Eigenart, deren hohe Bedeutung für die Klavierspielende Welt hier eingehendere Besprechung erheischt. Da ist vor allen: Paderewski! Die bloße Nennung seines Namens bedeutet in London Extase. Seine Bewunderer sind Legion. Er gehört zu jenen Pianopersönlichkeiten, deren Spiel sofort gefangen nimmt. Es ist das geborene Genie, das unwiderstehlich packt und den Hörer wie im Zauberbann gefangen hält. Er spielte jüngsthin das F moll-Konzert von Chopin mit Begleitung des New Symphony Orchesters. Die tausendköpfigen Kritiker — das große Publikum in diesem Falle — schwelgten im Hochgenuß. Und die kleine Armee der Berufskritiker tat das Gleiche. Sich derart in Chopin vertiefen, Chopin auf diese wundervolle Weise phrasieren und interpretieren, kann doch wirklich nur einer von den Auserkorenen! Und Paderewski ist wahrhaftig der Echteste unter den Echten.

Der junge Klavierstern Max Darewki gab jüngst ein Rezital im Bechstein Saale. Mit seiner Jugend hat auch die Art seiner Spielweise allenthalben Aufsehen erregt. Sein plüschweicher Anschlag gemahnt vielfach an Paderewski, sein edles Feuer und seine ganze Persönlichkeit erinnert an Carl Tausig. Sein Stil ist von niemand geborgt, kein irgendwelches Vorbild ist copiert; was er ist und was er gibt, ist sein eigen. Und das ist es hauptsächlich, das ihn so sehr höher über Pianisten stellt, die auch als Virtuosen posieren wollen. Bei einer fabelhaften Technik überraschte zugleich auch die souveräne Ruhe, mit der er Schwierigkeiten jeglicher Art und insbesondere Oktaventechnik demonstrierte. Nach dem Italienischen Konzert von Bach jubelte man ihm förmlich zu. Nach der sechsten Rhapsodie von Liszt kam das Publikum in gelinde Extase und nach der Asdur Polonaise von Chopin, die sogleich die Schlußnummer des Programms bildete, erhob sich ein Sturm von Applaus, doch das Publikum erhob sich nicht. Alles blieb auf seinen Sitzen und bestand, immer ungestümer werdend, auf einer Zugabe. Diese kam alsbald, und es folgte ihr eine zweite und eine dritte. Der junge Max Darewski hat auf allen Linien gesiegt und die Londoner Presse hat ihm einstimmig als einem bedeutenden Künstler acclamiert.

Lortat, ein bisher unbekannter Name in London, lenkte die Aufmerksamkeit auf sich, indem er acht Rezitals ankündigte, in denen er versprach, alles zu spielen, was Chopin für Klavier komponierte. Er hat Wort gehalten und zugleich auch bewiesen, daß er gewissermaßen berechtigt ist, ein derartiges Riesenexperiment zu unternehmen. Lortat ist ein Chopin-Interpret von distinguierter Begabung. Er scheint Chopin als sein spezielles Studium, als eine Art Domäne erkoren zu haben. Ob es in unserer modernen Zeit auch wirklich praktisch oder geschmackvoll erscheint, acht Konzerte mit einem Komponisten bloß zu geben, bleibe dahingestellt. Wenn es diesfällig ein Plebiscit gäbe und die Entscheidung davon dem abstimmenden Publikum übertragen wäre, glauben wir kaum, daß die Majorität sich für einen Komponisten erklären würde. Wer indes, wie Lortat, Chopin derart dozieren kann, der sollte seinen Hörern wenn auch nur eine kleine Anzahl verschiedener Komponisten zur Beurteilung bieten.

Londoner Opernfreunde haben Massenet längst schon den Rücken gekehrt. Der beste Beweis hierfür lag in der mehr als kühlen Aufnahme eines seiner letzten Opernwerke. „Don Quichotte" mit Lafont in der Titelrolle hätte denn doch ein erfreulicheres Schicksal verdient. Vielleicht hat der alte Stoff im neuen musikalischen Gewande nicht recht angesprochen. „The old fool" — „Der alte Narr", wie ihn der geschätzte Kritiker des hiesigen „Observer" nennt, verdient kein besseres Schicksal. „Wer in diesem Alter sich noch in die Kokette Dulcinée verlieben kann und in dieser unheilvollen Verfassung noch von Massenet in Musik gesetzt wird, dem ist kein Erfolg beschieden". Und er hatte sich dermalen auch nicht geirrt, mein verehrter Collega. Doch nebenbei muß konstatiert werden, daß Mlle. Ivonne Kerlord eine ideale Dulcinée gesanglich und darstellerisch war und daß die Oper mit großem Glanz in Szene ging.

„The children of Don", Text von T. E. Ellis (Lord Howard de Walden), Musik von Josef Holbrooke, nennt sich A Cymric Drama, in drei Akten und einem Prolog in zwei Abteilungen. Die ersten zwei Aufführungen des Werkes leitete Professor Arthur Nikisch, die dritte Aufführung, der wir beiwohnten, dirigierte der Komponist. Es gehört sehr viel Selbstüberwindung für den Kritiker dazu, über ein derartiges Werk zu berichten. Unerfahrenheit und mit ihr gepaarte Unkenntnis sollten jedenfalls als mildernde Umstände für die Beschuldigten gelten. In jedem Falle ist der Librettist der schuldigere Teil. Er war es, der den vielleicht unschuldigen Komponisten irregeführt hat. Er veranlaßte ihn Bahnen zu betreten, deren unheilvolle Einwirkung auf seine Nebenmenschen von vornherein als ein unmenschlicher Akt zu stigmatisieren ist. Musikdramen dichten und Musikdramen komponieren lernt man nicht über Nacht. Immerhin stellte es sich heraus, daß Lord Howard de Waldens Arbeit die schwächere war. Es ist ein schwacher Anlauf seitens des Amateur-Librettisten, die Nibelungensage so offen und ohne jegliches Schamgefühl nachdichten zu wollen. Das ist vor allem nicht leicht, dann auch sehr undankbar und jedenfalls auch höchst überflüssig. Was soll nun ein Komponist, der, sagen wir, selbst stärkere Kompositionsnerven als Mr. Holbrooke hat, mit einem derartig verunglückten Buch anfangen! Es ist einfach unkomponierbar. Während des zweiteiligen Prologes und der drei langwierigen Akte ist der Bühnenraum stets verfinstert. Ebenso finster bleibt die Intention des Librettisten in bezug auf Klarheit und Gliederung seines Stoffes. Mr. Holbrooke, der unzweifelhaft Talent für Komposition besitzt — doch nicht etwa für die Art und Behandlung von Musikdrama — muß ganz entschieden gratuliert werden für den nicht alltäglichen Mut, den er bekundete, als er sich entschloß, die Musik zu diesem Libretto zu schreiben. Das Werk verschwand vom

Repertoire nach dieser dritten denkwürdigen Aufführung. Kein wahrhafter Opernfreund wird dem unglückseligen „Don" noch seinen totgeborenen „Kindern" eine Träne nachweinen. Hammersteins Courage war wieder einmal am unrichtigen Platz. „Die Kinder des Don" sind verschwunden, um hoffentlich nie wieder zum Vorschein zu kommen.

Coventgarden schmeichelt auch gelegentlich gerne den Franzosen und brachte Charpentiers noch immer zugkräftige „Louise", mit Madame Edvina in der Titelpartie und einem für London neuen Tenor, Mons. Paul Franz als Julien. Beide haben den richtigen Ton dieses Pariser Schauer-Romanes getroffen und wurden durch anhaltenden Applaus ausgezeichnet. Es ist merkwürdig und bleibt jedenfalls eine interessante Erscheinung, daß ein italienischer Dirigent von dem Schlage Cleofonte Campaninis, eine derart typisch französische Oper mit so viel echt französischem esprit zu leiten imstande ist.

Madame Nordica erfreute uns wieder einmal mit ihrem Besuch. Sie gehört zu jener Klasse von Opernsängerinnen, die sich auch am Konzertpodium wohl fühlen. Ihr Konzert in der großen Queens Hall war ein voller Erfolg. Isoldes Erzählung liegt ihr wunderbar, und unser Publikum fand das bald heraus. Dagegen konnten wir uns nicht einverstanden erklären mit ihren Liedern, die am Programm als „A Croup of modern Songs" angekündigt waren. Die Reihenfolge versprach: Wakefield Cadmann: Two Japanese Songs, Bleichmann: The Zephyr, Arensky: But lately in Dance und Rachmaninoff: Springtide. Diese Reihe von Gesängen waren eher Lieder für Klavier mit Begleitung einer Singstimme. Unsere modernen Meister der Liedform scheinen denn doch in neuester Zeit etwas zu weit zu gehen, sofern es sich um Stimmungsmalerei handelt. Es ist ja in der Natur des Liedes begründet, daß das Klavier malen, oder vielmehr untermalen soll. Doch leider malt es häufig soviel und übermalt somit den Text, ebenso die Melodie zu sehr. Künstler und Objekt, hier also das Lied, leiden darunter ganz enorm. Bleichman, Arensky und Rachmaninoff haben gleichsam concertante Klavierbegleitungen geschrieben, die nicht mehr den bescheiden gedachten Begleiter verlangen, sondern die viel eher zu einem Vollblut-Virtuosen förmlich herausfordern! Wenn diese Art von Liedkomposition noch so weiter fortschreitet, dann wird man bald auf unsern Konzertprogrammen etwa zu lesen haben: „Sehnsucht", Lied mit teilweiser Benutzung einer Singstimme, das begleitende Klaviersolo gespielt vom Komponisten. Der junge Dirigent, Leopold Stokowski, den sich die Nordica aus Amerika mitbrachte, dirigierte ausschließlich Wagner-Nummern und ließ dabei seine Kunst im Dirigieren und die Kunst des New Symphony Orchestra glänzen.

Unter den Cellisten der Gegenwart ragt Pablo Casals turmhoch empor. Die Manier seines Spiels, die Art und Weise seiner Phrasierungskunst stehen einzig da. Er erinnert weder an Piatti noch an Popper. Wie er spielt und wie er singt, das sind so recht seine eigensten und intimsten Attribute. Wohl ist nicht viel Gelegenheit, in Eugen D'Alberts Concert alle seine Eigenschaften glänzen zu lassen, dennoch fesselte Casals Vortrag selbst in diesem etwas trocken geratenen Werke. Ein Künstler wie Casals sollte auf Komponisten, die wirklich effektvoll für Cello schreiben können, so recht einwirken. Es wäre endlich doch schon an der Zeit, daß ein Cello-Konzert geschaffen werde, das modernen Ansprüchen vollauf genügte. Es ist beschämend für das edle Cello, daß es sich seit Jahren noch an das Saint-Saëns Concert klammern muß, mit dem noch immer — wenigstens in London — die Wachtparade aufgezogen wird. Sollte sich denn wirklich kein talentierter Komponist finden, der neue Ideen effektvoll in Cello-Musik umsetzen kann?!

Oscar Hammerstein, dessen Wirksamkeit seit seiner siebenmonatlichen Direktionsführung soviel Opernstaub aufwirbelte, hat sich mit einer Rede vom Londoner Opernpublikum vorläufig verabschiedet. Er begann sofort mit der traurigen Neuigkeit, daß er während einer siebenmonatlichen Spielzeit nahezu fünfzig Tausend Pfund Sterlinge verloren hat. Und dennoch, so fuhr er fort, „kann ich mich nicht entschließen, aus London so herauszuschleichen. Ich habe mit zwei Saisons gefehlt; ich werde mit einer dritten wieder beginnen und Mitte November bin ich wieder da". Unbeschreiblicher Jubel begleitete diesen Schlußsatz. Möge sich dieser Jubel wiederholen, wenn der mutige amerikanische Impresario das nächstemal von seinen finanziellen Erfolgen zu berichten haben wird. Große Oper in London heimisch zu machen, ist ein gar gefährliches Unternehmen. Selbst Männer von der eisernen Beschaffenheit eines Hammerstein können hier leicht unterliegen. Dem Mutigen gehört die Welt. Ob ihm auch die Opernwelt gehört, das wird Hammerstein noch zu beweisen haben.

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Leipzig Die letzte Neuheit in dieser Spielzeit war Ermanno Wolf-Ferraris überall mit grossem Erfolge gegebene Oper „Der Schmuck der Madonna", eines von den Werken, die, dem Geschmack der Menge Rechnung tragend, sich gegen die Stimme der Kritik durchsetzen. Denn man kann nur bedauern, daß dieser begabte Musiker sich dem alles nivellierenden, italienischen Verismus in die Arme geworfen hat und seine Eigenart so ganz verleugnet, der wir die reizvollen komischen Opern wie „Susannens Geheimnis" oder „Die vier Grobiane" verdanken. Dem gleichwohl interessanten Werke wurde bei seinem Erscheinen in Berlin auch in diesem Blatte eine eingehende Besprechung zuteil. Den auch bei der Leipziger Erstaufführung nicht ausgebliebenen starken Erfolg verdankt es vor allem der vorzüglichen Wiedergabe, die auch hinsichtlich einer möglichst individuellen Besetzung den Eigenschaften sehr weit entgegen kam. Frl. Sanden in der Rolle der Maliella, Herr Jäger als unglücklicher Liebhaber, Herr Buers als brutaler Camorrahäuptling, alle in Rollen, die ihrer künstlerischen Individualität besonders gut liegen, wurden von der Zuhörerschaft sehr gefeiert. Man verlangte auch die Wiederholung der zweiten Zwischenaktsmusik, die wie das ganze Werk unter Kapellmeister Pollaks Leitung brillant gespielt wurde. Dr. Lert tat in der farbenprächtigen Inszenierung das Seinige, um das Raffinement der Handlung und der Musik zu steigern.

Nach einem zweimaligen Gastspiel des als Fliegender Holländer wie als Don Giovanni gleich bedeutenden schwedischen Kammersängers John Forsell, brachte eine Aufführung des Nibelungenringes den Abschied der beiden mehr stimmlich als darstellerisch begabten Altistinnen, Frau Grimm-Mittelmann und Frl. Färber, vor allem aber den des erst seit zwei Jahren tätigen, jetzt nach Frankfurt berufenen Kapellmeisters Pollak. Was dieser an musikalischer Erziehung von Chor und Orchester geleistet hat, wird sein Nachfolger Lohse bald merken. Zu den Höhepunkten rechnen wir ihm an die Leitung des fünf Abende umfassenden Mozartzyklus und die Neueinstudierungen der Gluckschen Iphigenien, die ihn zu ihrem berufensten Interpreten machten.

Franz E. Willmann

Konzerte

Braunschweig An Konzerten hatten wir im April noch einige wichtige Nachzügler. Der Schradersche a cappella-Chor, der unter Domkantor Fr. Wilms einen frischen Aufschwung nimmt, sang im Domkonzert ältere Werke u. a. auch „Vater unser" von G. v. Scheremasow, das unser Herzog-Regent kürzlich aus Rußland mitbrachte und dem Vereine zum Vortrag übergab. Das Ganze ist auf dem Orgelpunkt des psalmodierenden Tenors ähnlich wie „Ein Ton" von P. Cornelius aufgebaut und von eigenartiger Wirkung. Die Altistin A. Aschaffenburg-Frankfurt a. M. schnitt ungünstiger ab als der neue Domorganist Kurt Gorn. In einem Konzert des Blindenvereins mit Susanne Wolters hier bestätigte er und der Verein das günstige Urteil. Der Chorgesangverein führte unter Hofmusikdirektor M. Clarus und unter Mitwirkung von Marg. Elb und Otto Werth-Berlin „Ein deutsches Requiem" von Brahms erfolgreich auf. Unsre jugendlich dramatische Hofopernsängerin erwies sich dem fremden Gast weit überlegen. Der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieber, Kammermusiker Vigner und Meyer) schloß seinen 26. Zyklus mit dem Klavierquintett (op. 34, Fmoll) von Brahms glänzend ab, das Klavierkonzert (Dmoll) von Bach mit Quartettbegleitung trug dem Pianisten sogar Lorbeeren ein. Musikdirektor A. Therig erwirbt sich hohe Verdienste um die Hebung kirchlicher Kunst, im Konzert seines Bachvereins spielte er das Orgelkonzert (Gmoll) von Händel mit Orchester und erwies sich als ein Künstler, der in allen Sätteln gerecht ist. Als Dirigent bewährte er sich in Bachs Kantaten „Du Hirte Israels" und „Ich hatte viel Bekümmernis". Der Hamburger Sänger Wormsbecher hielt

den Vergleich mit den hiesigen Kräften Frl. Maria Schoepffer und Hofopernsänger A. Jellouschegg nicht aus. Der Schluß bestätigte das Wort „Ende gut, alles gut".

Ernst Stier

Calbe a. S. Hier hielt die von dem Dessauer Hofkapellmeister Friedr. Schneider gegründete Provinzial-Liedertafel am 1. und 2. Juni ihr 76. Bundesfest ab. Die Tagung gewann insofern besonderes Interesse, als die Liedertafel Aken a. E. die Aufnahme in den Verband nachgesucht hatte und dieselbe auf Grund guter gesanglicher Leistungen auch fand. So gehören der Prov.-Liedertafel nunmehr sechs Liedertafeln an und zwar: Dessau, Schönebeck, Cöthen, Zerbst, Calbe, Aken. Im Mittelpunkte der Veranstaltungen stand ein Vokalkonzert, das unter Leitung des Musiklehrers H. Riek vorzüglich verlief. Aus dem wertvollen Programm verdienen in erster Linie Goldmarks „Frühlingsnetz", Rheinbergers „Das Tal des Espingo", Bruchs „Normannenzug" und a cappella-Chöre von Mendelssohn und Kirchl hervorgehoben zu werden. Die tüchtige Bronburger Kurkapelle und der stimmbegabte Baritonist Fritz Zacharitz wirkten mit.

P. Kl.

Halle a. S. Das letzte Konzert der hiesigen Robert Franz-Singakademie gestaltete sich zu einem Schumann-Brahms-Abend. Kgl. Musikdir. Alfred Rahlwes hatte ein sehr gediegenes Programm aufgestellt. Traditionsgemäß wurden kleinere Chorwerke berücksichtigt, von Schumann „Nachtlied" und „Requiem für Mignon", von Brahms „Ave Maria" op. 12 (für Frauenchor und Orchester) und „Gesang der Parzen". Die Stücke erlebten sämtlich die hiesige Erstaufführung und hinterließen dank sorgfältiger Einstudierung und liebevoller Ausfeilung tiefe Eindrücke, vornehmlich der wuchtig-monumentale „Parzengesang". Der Chor der Robert Franz-Singakademie ist jetzt numerisch im großen Ganzen ausreichend besetzt und hat auch an Güte des Klanges sowie an Ausdruckskraft entschieden gewonnen. Die Soli im Requiem sangen Gertrud Pankow-Maybauer, Mathilde Schmidt-Haym, Elisabeth Rübensahm-Werther, Theodora Eisler — eine nicht sonderlich glückliche Stimmenkombination, weil trotz Vorzüge der einzelnen zu ungleich besetzt. Musikdir. Rahlwes erwies sich von neuem als fein empfindender Dirigent. Das Stadttheater-Orchester führte die Begleitungen zuverlässig aus, und die tüchtige Sängerin Mathilde Schmidt-Haym trug wirkungsvoll eine lange Reihe Schumann- und Brahmslieder vor.

P. Kl.

Pforzheim Auch in der zweiten Hälfte unseres Konzertwinters standen die Darbietungen des Musikvereins an erster Stelle. Das Münchener Streichquartett brachte diesmal Johann Fuchs mit, und gewährte uns als selten gehörte Gaben Schuberts op. 163 und ein reizendes Boccherini-Quintett. Der Cellist Pablo Casals wurde begeistert gefeiert. Ebenso errang Konrad Ansorges hohe Kunst wieder einen ganzen Triumph. Dora Moran fiel als Sängerin sehr ab, aber Julia Culp sang vor dankbaren Hörern. Ebenso zogen Felix von Krauß und Frau wieder alles in den Bannkreis ihrer Lieder. Theodor Röhmeyer war überall ein ebenbürtiger Klavierpartner und Begleiter. Seine Matineen mit dem Brüder Post-Quartett fanden besten Anklang. Besonders interessierte die dritte, wo wir Gernsheims op. 83 (Streichquartett Adur) und Volbachs Klavierquintett Dmoll op. 36 aus dem Manuskript in famoser Wiedergabe hörten. Clara Röhmeyer aus Krefeld veranstaltete einen Abend mit lauter eigenen Kompositionen. Klavierwerke, Lieder und Balladen sprachen für hochentwickelte Erfindungsgabe und bedeutendes kompositionstechnisches Können. Albert Fauth gab mit dem Mendling-Quartett aus Stuttgart noch zwei sehr angenehme Abende. Fritz Huns hatte mit der Winterreise-Zyklus viel Erfolg. Albert Fauth hat sein im vorigen Jahr schon in kleinerem Stil aufgeführtes Märchenspiel „Der Mann ohne Herz" für große Partitur bearbeitet (Soli, gem. Chor, Kinderchor, großes Orchester) und plant die Aufführung für die nächste Zeit.

Ernst Götze

Noten am Rande

Von der ersten Parsifal-Aufführung in Bayreuth (1882) erzählte Felix Philippi in Velhagen & Klasings Monatsheften allerlei Interessantes. „Außer mir befanden sich im Zuschauerraum", so berichtet er von der Parsifal-Probe, der er beiwohnen konnte, „nur noch drei Personen: in der ersten Parkettreihe, von einer kleinen grünbeschirmten Lampe beleuchtet, sah ich zunächst das weltbekannte, scharfgezeichnete Profil von Liszt mit dem lang herabwallenden schneeweißen Haar, neben ihm Frau Cosima, beide vertieft in den vor ihnen aufgeschlagenen Klavierauszug und — Richard Wagner. Wagner hatte sich, um bequemer zur Bühne gelangen zu können, auf der rechten Parkettseite eine Brücke bauen lassen, auf welcher der quecksilberne Mann in den Pausen zahllose Male mit dem behenden Schritt eines Jünglings hin-und herlief, Anweisungen erteilend, Fragen beantwortend und mit den Seinigen plaudernd. Ich hatte ihn oft gesehen, hatte mehrere Male in München und Bayreuth mit ihm gesprochen, aber niemals war es mir so aufgefallen, wie gerade hier, daß seine Erscheinung seinen Riesenwerken nicht entsprach. Wohl verriet der merkwürdige Kopf mit der hervorspringenden Stirn, hinter der eine Welt erhabenster Gedanken lag, ungeheure Willenskraft und unbeugsame Energie, aber seine winzige Gestalt glich nicht der Vorstellung, die man sich wohl von dem Schöpfer dieser Götter und Helden machte. Das rotseidene Taschentuch (wenn ich nicht irre, schnupfte er stark), das neugierig aus der Tasche seines kurzen Jacketts hervorlugte, die weiße Weste, die große Kravatte, der ungestärkte Hemdkragen, die schlechtsitzenden hellen Hosen: all das hätte vielmehr auf einen kleinen deutschen Professor schließen lassen, als auf diesen himmelstürmenden, alle Hindernisse überwindenden Revolutionär, der unsterbliche Weisen gesungen! Dazu sein unverfälschtes Sächsisch, dieser unmelodiöse Singsang, den er sich bis an sein Ende nicht abgewöhnen konnte, obwohl er den größten Teil seines Lebens außerhalb seines Vaterlandes zugebracht hatte. Aber all diese kleinen, zuerst ein bißchen enttäuschenden Äußerlichkeiten vergaß man vollständig, wenn man ihn am Werke tätig sah! Wie dieser Wundermann, mit beispielloser Energie körperliche Leiden überwindend, mit dem genialsten Scharfblick der unglaublichsten Wandlungsfähigkeit, mit der wundervollsten Mimik, mit unermüdlicher Geduld und mit wärmster Herzlichkeit alle bezauberte! Die Glut, die von ihm ausging, strömte auf alle über und erwärmte sie alle. Nichts, aber auch nicht das Winzigste entging seinem Blick, mit hundert Augen sah er, mit hundert Ohren hörte er; er verbesserte Kostümfehler; verstärkte oder verminderte Beleuchtungseffekte, regelte die Tempi . . . o, es war prachtvoll! Einen erfindungsreicheren, genialeren Regisseur hat es nie gegeben."

Bekanntlich war **Richard Wagner** ein Augenblicksmensch, der in Momenten künstlerisch hochgehender Erregung weder mit Worten noch mit Taten zurückhielt, um seinen Gefühlen Ausdruck zu geben. Prof. Bachrich-Wien erzählt eine amüsante Episode von der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses. Ein Teil des Wiener Hofopernorchesters hatte eine Einladung erhalten und wurde vom Festkomitee am Bayreuther Bahnhof empfangen. Der nächste Morgen versammelte alle Musiker auf dem Hügel, auf dem sich jetzt das dem Bühnenweihfestspiel gewidmete Theater erhebt. Punkt 10 Uhr früh erschien Richard Wagner mit seinem Stabe. Als er den Hügel erklommen hatte, schwenkte er in seiner lebhaften impulsiven Weise den Hut und rief freudig erregt: „Wo sind meine Wiener?" Mit jugendlicher Behendigkeit lief er dann auf sie zu und da Bachrich zufällig in der ersten Reihe stand, erblickte er ihn zuerst. Er nahm ihn ohne weiteres in seine Arme, preßte ihn an sich und drückte einen schallenden Kuß auf seine Lippen. „So wie der hier, seien Sie mir alle willkommen!" rief er dabei und drückte dann allen der Reihe nach die Hände. — Ein andermal sollte Albert Niemann von ihm mit einer kräftigen Umhalsung bedacht werden, bei der es auch nicht ohne Kuß abging. Bei den Proben zur Walküre in dem Festspielhause hatte Fräulein Scheffsky die Sieglinde zu singen, die im ganzen etwas zurückhaltend war in der Durchführung ihrer Rolle. Als die bekannten Textworte „Wehre dem Kuß des verworfenen Weibes nicht" an die Reihe kamen, mußte sich Sieglinde dem Siegmund mit besonderer Inbrunst an den Hals werfen. Die Sängerin war auch hierbei nach Ansicht Wagners, der im übrigen bei bester Laune war, gar zu zaghaft und nicht feurig genug. Es zuckte ihm in allen Gliedern, und ehe es sich Siegmund-Niemann versah, hing der kleine Wagner an seinem Halse. Der Anlauf und Schwung, mit dem dies geschah, war so gewaltig, daß der Recke bedenklich ins Wanken geriet, was allgemeine Heiterkeit auslöste. Als er dann Siegmund losgelassen hatte, meinte er launig: „Ja zuviel Feuer entwickeln die Frauenzimmer hierbei nicht gerne, sie denken, sie kriegen dann keinen Mann."

Kreuz und Quer

Berlin. Friedrichs des Großen Lehrmeister im Flötenspiel, Johann Joachim Quantz, soll ein Denkmal erhalten. Man will ihm zu Ehren in seinem Geburtsorte Oberscheden bei Hannoversch-Münden einen Brunnen errichten.

Brüssel. Jan Blockx, der verstorbene Leiter des Brüsseler Konservatoriums, hat eine Oper „Thyl Uilenspiegel" hinterlassen, deren Libretto von G. Cain und L. Solvay herrührt. Der Komponist hat die Oper, auf die er große Erwartungen setzte, nahezu vollendet hinterlassen, nachdem der Text auf seine Veranlassung noch einmal von den Verfassern umgearbeitet worden war. Das Werk wird jetzt von dem flämischen Komponisten Gilson vollendet.

Dresden. Johann Lauterbach, königl. sächsischer Hofrat und Professor und einst ein gefeierter Violinvirtuose, beging am 24. Juli in Dresden die Feier seines 80. Geburtstages. Der noch geistig und körperlich frische Künstler gehörte in den fünfziger bis achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu den bekanntesten deutschen Geigern. 1832 in Kulmbach geboren, erhielt Lauterbach seine musikalische Ausbildung durch Josef Fröhlich in Würzburg; später ging er nach Brüssel in Bériots berühmte Geigenschule. Er bereiste namentlich Belgien, Holland und Deutschland als Virtuose, ward 1853 Soloviolinist und „dirigierendes Mitglied" des Münchener Hoftheaters und Lehrer an der Münchner Musikschule, 1861 als Konzertmeister in die königl. Kapelle zu Dresden berufen, wo er bis 1889 ehrenvoll gewirkt hat.

Mannheim. Die Schlußaufführungen der Hochschule für Musik in Mannheim brachten den erfreulichen Nachweis vielseitiger, ernster künstlerischer Arbeit an der Anstalt. Eine Fülle konzertreifer Darbietungen gingen u. a. aus den Klavierausbildungsklassen der Herren Rehberg, Häckel und Zuschneid hervor. Insbesondere sind 2 öffentliche Konzerte mit Orchester bemerkenswert, in denen 8 Klavierkonzerte zum Vortrag gelangten. Das Orchester stellten Schüler und Lehrer der Anstalt unterstützt durch Mitglieder der Hoftheaterkapelle. Auch die Gesangsklassen der Herren Perron und Keller boten erfreuliche Leistungen, und manch tüchtiges, vielversprechendes und weitgefördertes Geigertalent fand sich unter den Vortragenden. Von besonders liebevoller Pflege der Kammermusik zeugten einige künstlerische Vorführungen, darunter Hummels Septett, Mozarts G moll-Klavierquartett, Schumanns D moll-Trio und Saint-Saëns F dur-Trio.

Neuyork. In seinem Testament hatte Josef Pulitzer, der bekannte Besitzer der „World" in Neuyork, der dortigen Philharmonischen Gesellschaft ein Legat von 500000 Dollar hinterlassen, mit der Bedingung, daß die Gesellschaft 1000 passive Mitglieder würbe, die sich zur Zahlung eines Jahresbetrages von 10 Dollar bereit erklärten. Wie jetzt aus Amerika gemeldet wird, teilte die „World" kürzlich mit, daß diese Bedingung erfüllt sei und die Philharmonische Gesellschaft demnach in den Genuß der Zinsen der halben Million Dollar tritt.

— Aus Neuyork wird der „Frankf. Ztg." berichtet: Die höchste Gage, die je einem Opernsänger gezahlt wurde, soll Herr Caruso in der übernächsten Saison in Buenos Aires erhalten. Wie hier berichtet wird, ist er für zwölf Vorstellungen zu je 7000 Dollar verpflichtet worden, kann aber auch öfter auftreten, wie es heißt, so oft es ihm beliebt. Sein hiesiges Einkommen per Winter wird auf 100000 Dollar Gage an der Oper und 50000 Dollar Tantieme bei Grammophon-Gesellschaften geschätzt. Daneben vermag er bekanntlich im Sommer auch in Europa noch ein nettes Sümmchen zu ersingen, so daß sein Jahreseinkommen auf 180000 Dollar (etwa 750000 Mk.) geschätzt werden mag.

— Das seltsamste Theater Neuyorks, wenn nicht des ganzen Erdballes, ist unstreitig „Grand Dukes Opera House", (das Opernhaus des Großherzogs) in dem ärmlichsten Teil der nordamerikanischen Metropole, in der Baxter Street. Dasselbe wurde von einer Anzahl Jungen gegründet, die in den Straßen das Stiefelputzergeschäft, sowie die Zeitungskolportage betreiben, und diese „Gründer" des Theaters sind auch zugleich Direktoren, Schauspieler, Dekorationsmaler usw. Die Bühne befindet sich in einem Keller, an dessen Eingang jedes nicht in den Darstellungen beschäftigte Mitglied 5 Cents Eintrittsgeld zahlen muß. Den Dekorationen sieht man es natürlich an, daß sie von Schuhputzern gemalt wurden, und die Bühne ist mit dem Parkett für die Zuschauer auf gleichem Boden. Unter den Zuschauern befinden sich auch Erwachsene, und auch die Polizei unterläßt es nicht, mitunter einen Blick in diese unter-

irdische Kunsthalle zu senden. Die Vorstellungen bestehen aus Reminiszenzen, wofür die Boys das Material von anderen Theatern, Singspielhallen usw. sammeln. Es gibt deshalb keine geschriebene Rollen, jeder sucht eben wiederzugeben, was er anderwo gehört und sich gemerkt hat. Dessenungeachtet haben Direktoren von Singspielhallen hier schon manches Gesangstalent endeckt und in einen höheren Wirkungskreis befördert. Der Name des Theaters ist natürlich auch nur auf den gesunden Humor der kleinen Schuhputzergilde zurückzuführen, die für Ironie jedenfalls Begabung hat.

Paris. Camille Saint-Saëns hat für die Pariser Ecole des Beaux Arts eine Geldsumme gestiftet, von der das Denkmal Henri Regnaults alljährlich an seinem Todestage mit Blumen geschmückt werden soll.

Salzburg. Das Mozarteum in Salzburg veranstaltete in den Tagen vom 14. bis 17. August d. J. in der Aula academica vier Kammermusik-Konzerte; Mitwirkende: die Quartettvereinigung Fitzner (Wien), Herr Professor Alex. Petschnikoff und Frau Lili Petschnikoff (Berlin), die Herren Ary van Leeuwen, Karl Stiegler, Karl Romagnoli (Mitglieder des k. k. Hofopernorchesters, Wien), Eduard Hausner, Franz Ledwinka und Josef Schmid (Mozarteum, Salzburg). Die Vortragsfolge umfaßt Werke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert. Programmversendung und Kartenverkauf durch die Buchhandlung Eduard Höllrigl (vorm. Herm. Kerber) in Salzburg. Den Mitgliedern des Mozarteums und der Mozartgemeinden ist das Vorkaufsrecht auf Abonnementskarten bis 25. Juli eingeräumt.

Sondershausen. Das Fürstliche Konservatorium in Sondershausen, das soeben wieder ein Lehrjahr mit einer Reihe vorzüglich gelungener Prüfungs-Konzerte und -Bühnenaufführungen beschlossen hat, befindet sich unter der zielbewußten, künstlerischen und pädagogischen Leitung seines Direktors, Hofkapellmeisters Prof. Carl Corbach, im Stadium gesunder und gedeihlicher Fortentwicklung; seine Schülerzahl hat sich wiederum wesentlich vermehrt, sodaß die Frequenz der Anstalt eine bisher nicht erreichte Höhe aufweist. Das Konservatorium verfügt über einen Stamm ausgezeichneter Lehrkräfte für alle Fächer. Das aus Schülern der Anstalt sich rekrutierende, vollbesetzte Orchester kann für außergewöhnliche Aufführungen notwendige Hilfskräfte leicht aus der Hofkapelle erhalten, wie anderseits wiederum die jungen Instrumentalmusiker durch ihre Mitwirkung in den großen Konzerten der Hofkapelle die erforderliche Routine des Orchestermusikers sich anzueignen imstande sind. Werdenden Bühnenkünstlern steht das Fürstl. Theater während neun Monaten im Jahre, wo keine Opernsaison stattfindet, zur Verfügung.

Stuttgart. Hier beging am 22. Juli Gottfried Linder, Professor am Kgl. Konservatorium seinen 70 Geburtstag. Linder hat sich früher nicht nur als konzertierender Künstler bekannt gemacht, er ist vor allem einer der vorzüglichsten, durch allgemeine musikalische Bildung sich auszeichnenden Komponisten schwäbischer Abkunft; poesievolle Orchesterstücke, Opern und andere Werke entstammen seiner Feder, seine stilvollen Mozartkadenzen zu 22 Konzerten sollten allen Klavierspielern geläufig sein. Der Jubilar tritt mit dem Ende dieses Semesters aus dem Konservatorium aus, dem er seit 1865 angehört hat.

Wien. „Der Sturm auf die Mühle", Volksoper in 3 Akten von Karl Weis wurde von der Wiener Volksoper und dem Stadttheater in Brünn zur Aufführung angenommen.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von A. Durand & Fils, Paris:

Aubert, Louis, Invocation à Odin pour Baryton solo et choeur de voix d'hommes (ad lib.) Piano et Chant net. Fr. 2.50.
Baton, Rhené, op. 15. 3 Mélodies pour Chant et Piano. No. 2. Espoir en Dieu net. Fr. 2.—. No. 3. Ultima verba net. Fr. 1.75.
— op. 17. Deux Chansons Bretonnes pour Chant et Piano. I. La Chanson de l'Exilé. II. Bretonnes à net. Fr. 1.75.
— op. 18. Deux Mélodies pour Chant et Piano. I. Nuit Blanche net. Fr. 2.—. II. Le Repos en Egypte net. Fr. 1.75.
Debussy, Claude, Le Martyre de Saint Sébastien. 4 Suites pour Piano à 4 mains. Transcription par Léon Roques. 1. Fragments du 1er Acte net. Fr. 4.—. 2. La Passion net. Fr. 2.50. 3. Le bon Pasteur net. Fr. 3.—. 4. Le Paradis net. Fr. 3.—.
Ducasse, Roger, Interlude. Extrait de „Au Jardin de Marguerite . . ." Reduction pour 2 Pianos 4 mains par l'Auteur net. Fr. 8.—.
— Au Jardin de Marguerite . . . 2me Partie. Prélude et Choeurs. Transcription pour 2 Pianos 4 mains par l' Auteur net. Fr. 6.—.
Grandjany, Marcel, Deux Mélodies pour Chant et Piano. I. Le Vanneur. II. Baiser d'Enfant à net. Fr. 2.—.
Ravel, Maurice, Ma mère l'Oye. Cinq Pièces Enfantines pour Orchestre. Partition, format de poche net. Fr. 6.—.
— Daphnis et Chloé. Ballet en 3 Tableaux. Partition pour le Piano. Réduite par l'Auteur net. Fr. 12.—.
Saint-Saëns, C., La Foi. Musique pour le Drame de Brieux. Partition réduite pour Piano par l'Auteur net. Fr. 10.—.
Szántó, Théodore, Contrastes pour le Piano net. Fr. 5.—.
Vierne, Louis, op. 28. 3me Symphonie pour Orgue net. Fr. 7.—.

Verlag von Rudolf Eichler, Leipzig:

Schellenberg, Ernst Ludwig, Fünf Briefe an Emanuel Tönemeier, einen Musiker, von einem Dilettanten. 60 Pf.

Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig:

Koch, Friedr., op. 34. Deutsche Motetten nach Bibelwerken für gemischten Chor Heft II. No. 6—10. Partitur compl. M. 2.—.
Niemann, Walter, op. 21. Schwarzwald-Idyllen für Pianoforte. No. 1. Winden und Cyanen 80 Pf. No. 2. Schmetterling 80 Pf. No. 3. Auf ein Gedicht Hebels 80 Pf. No. 4. Das Büble 80 Pf. No. 5. Auf sonnigem Hang 80 Pf. No. 6. Grillen 1.20. No. 7. Ein Thoma-Bild 80 Pf. No. 8. Barfüssele 80 Pf. No. 9. Dunkle Stunde 80 Pf. No. 10 Waldbach M. 1.—.

Die nächste Nummer erscheint am 1. August; Inserate müssen bis spätestens Montag den 29. Juli eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 31

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 1. August 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Wie denken die Wagner-Sänger und -Sängerinnen der Gegenwart über Frau Dr. Cosima Wagner?

Von Dr. **Adolph Kohut**

Wenn auch die Witwe Richard Wagners infolge ihrer erschütterten Gesundheit in letzter Zeit sich von der Leitung der Bayreuther Festspiele zurückgezogen und sie anderen Händen anvertraut hat, so ist sie doch dadurch keineswegs in den Hintergrund gedrängt worden, und die Grundsätze, die sie alle Zeit bekannt und betätigt, und der Geist, der das Werk von Bayreuth unter ihrer Führung stets umschwebt hat, sie leben in ungeschwächtem Grade auch in ihren Nachfolgern fort. Es war daher ein Akt der Weisheit und Gerechtigkeit zugleich, dass die Berliner Universität anlässlich ihrer Jahrhundertfeier der hochverdienten und genialen Frau das Doktordiplom verliehen hat.

Diese kulturhistorisch interessante Promotion hat mich veranlaßt, an hervorragende Wagner-Sänger und -Sängerinnen der Gegenwart, an die ältere Garde sowohl wie an die jüngere, eine Umfrage zu richten, dahingehend, wie sie über Frau Dr. Cosima Wagners Verdienste und Tätigkeit um Bayreuth denken. Von zahlreichen Sängern und Sängerinnen von klangvollen Namen habe ich mehr oder weniger eingehende Antworten erhalten. Manche, die grollend bei Seite stehen und Frau Cosima aus dem einen oder anderen Grunde mit Recht oder Unrecht zürnen, hüllten sich in den Mantel des Stillschweigens, wahrscheinlich von der Ansicht ausgehend, dass keine Antwort auch eine Antwort sei. Die Mehrzahl äusserte sich in überschwenglichen Worten des Lobes. Doch haben einige mit ihrer Kritik nicht zurückgehalten. Selbstverständlich erfordert die Objektivität und Unparteilichkeit, auch die Stimmen der letzteren zu Gehör zu bringen. Immerhin dürfte die Sinfonie beredter und feuriger Zungen gleichsam als ein moderner Chor der Zeitgeschichte unseren Lesern willkommen sein.

Die Galanterie erfordert, dass wir zuerst die Damen zu Worte kommen lassen:

Marianne Brandt in Wien, die bekanntlich bereits 1870 bei den Mustervorstellungen der Wagnerschen Musikdramen mitwirkte, 1876 in Berlin die Brangäne kreierte und 1882 die Kundry in Bayreuth sang, nunmehr aber schon seit Jahrzehnten in der Stadt an der schönen blauen Donau wandelt im rosigen Licht, bemerkt, dass die Einzelnen über diese ausserordentliche Frau nichts sagen können, da ihre Taten in allem für sich sprechen und weil ihr Wirken die ganze Welt kenne und würdige! Mit kleinen Zügen lasse sich da nichts neues hinzufügen, weil das Bild als ein ganzes, grosses und fertiges bereits dastehe.

In ähnlichem Sinne äussert sich Rosa Sucher, die gleichfalls in der Phäaken-Stadt lebt und die vorher bekanntlich als Wagner-Sängerin in Leipzig, Hamburg und Berlin Jahrzehnte hindurch Triumphe erntete. Die „simplement idealische Sieglinde", um mit Hans von Bülow zu sprechen, meint gleichfalls, dass es sehr schwer sei, in kurzen Worten ein Urteil über diese ungewöhnliche Frau abzugeben. Von 1886—1899 habe sie in Bayreuth mitgewirkt und während dieser Zeit habe sie in Frau Cosima Wagner die Gebieterin und beste Lehrerin für alle ohne Ausnahme gesehen. Sie sei sicher die bedeutendste Frau der Jetztzeit, sonst wäre es kaum möglich gewesen, den enormen Apparat, den Bayreuth in der Festspielzeit darbiete und brauche, zusammenzuhalten. Von der faszinierenden Persönlichkeit der neuen Doktorin sagt sie wörtlich:

„Wer von den Darstellenden dies versteht, was sie will und meint, der kann seines Erfolges sicher sein — manchmal wird sie auch nicht verstanden! — Sie gebietet über jeden einzelnen Darsteller; Musiker, Kapellmeister stehen in ihrem Banne, dem sich niemand entziehen kann, obschon sie stets von allerersten Kräften umgeben ist. Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes die Seele des Ganzen. Nichts entgeht ihrem ungemein feinen Gehör, kein Ton, kein Wort, alles wird besprochen, richtig gestellt, und niemand wagt zu zweifeln an dem, was sie für richtig hält, so überzeugend wirkt sie. Was oder wer sollte fördernder sein für die Werke Wagners, wenn nicht diese Frau mit diesen feinen Sinnen vornehmsten Denkens und höchst musikalischen Empfindens!"

Charlotte Huhn in Weimar, die einst gefeierte Vertreterin der Ortrud, der Brangäne, der Fricka, der Waltraute und anderer Wagnerschen Frauen-Charaktere, macht zunächst eine Verbeugung dem Journalistenstand, ihrem Befremden Ausdruck gebend, dass die grossen deutschen Tageszeitungen seitens der Berliner Universität nicht geehrt worden seien. Die Fakultät hätte sehr gut auch einen Journalisten zum Ehrendoktor promovieren können. Zum Glück sei wenigstens der Künstlerstand dieser Ehre teilhaftig geworden und man müsse es daher mit freudiger Genugtuung begrüssen, dass der genialsten Nachschöpferin von Wagners Werken, Frau Cosima, die

Doktorwürde verliehen worden sei. Gewiss hätte auch eine andere, unbedeutendere Frau über des Meisters Werke mit Liebe und Pietät gewacht, aber sie habe ihre ganze künstlerische Persönlichkeit, ihre aussergewöhnliche Begabung und ihr volles, kraftvolles Frauentum für das herrliche Bayreuther Kulturwerk eingesetzt. Manche emanzipierte Frauenrechtlerinnen sollten sich an dem stillen kräftigen Wirken dieser seltenen Frau ein Beispiel nehmen. Was sie gewirkt und geleistet, sei von kultureller Bedeutung und ihr Name sei untrennbar mit dem Bayreuths für alle Zeit verbunden. „Wir", so schreibt sie wörtlich, „die wir mitwirken an der Erziehung eines Sängergeschlechts, das sich dem Genie Wagners dienstbar machen will, können unserer dankbaren Verehrung nicht besser Ausdruck verleihen als dadurch, dass wir dasselbe erziehen im Geist und Sinne Dr. Cosima Wagners, der Gralshüterin!"

Diesen Repräsentantinnen der älteren Garde schliesst sich auch die einst so berühmte tragische Sängerin, Freifrau von Knigge in Hannover, die vor ihrer Verehelichung Sophie Stehle hiess, an. Sie war es, die im Jahre 1864 unter Richard Wagners Leitung in München die Senta kreierte, die vom König Ludwig II. von Bayern wiederholt durch schriftliche und mündliche Anerkennung für ihre meisterhaften Frauenrollen in den Musikdramen Wagners ausgezeichnet wurde. Ich kann es mir nicht versagen, hier zwei ungedruckte Handschreiben König Ludwigs II., die nicht allein für die ausgezeichnete Sängerin, sondern zugleich auch für den gekrönten Verfasser im hohen Grade bezeichnend sind, dem Wortlaute nach wiederzugeben:

I.

Verehrtestes Fräulein!

Sie haben mich durch Ihren wundervollen Gesang und Ihr herrliches Spiel als Walküre wahrhaft hingerissen; unvergesslich wird mir stets der heutige Abend bleiben. — Es drängt mich, Ihnen hiermit eigenhändig meine Freude auszusprechen, sowie meinen innigsten Dank für den Hochgenuss, den Sie mir bereitet haben! Es war ein wohltuender Lichtstrahl der Freude inmitten der trüben Tage und oft so sorgenvollen schweren Stunden, die ich gegenwärtig zu erleben und zu erdulden habe.

Ich sende Ihnen, verehrtes Fräulein, meine besten Grüsse aus Herzensgrund und bleibe stets mit den Gesinnungen besonderen Wohlwollens

Ihr sehr geneigter König
Ludwig.

Residenz zu München,
d. 3. November 1870.

II.

Sehr verehrtes Fräulein!

Es drängt mich, Ihnen auszusprechen, dass mich der Gedanke, Sie gestern zum letzten Mal auf der Bühne haben bewundern zu können, sehr schwermütig stimmt! Ferner drängt es mich Ihnen zu sagen, dass ich nie, nie in meinem Leben die Abende werde vergessen können, an denen es mir vergönnt war, an Ihrem meisterhaften Spiel und unvergleichlichen Gesang mich zu laben und hehre Freuden zu geniessen. Das Gefühl nie versiegender Dankbarkeit für die zahlreichen Genüsse, die Sie als reine Priesterin gottentstammter Kunst mir bereitet haben, werde ich Ihnen treu bewahren, verlassen Sie sich darauf.

Rein und edel, dem Hohen und Idealen zugewandt, war stets Ihr Sinn, möchte daher auch das reinste, durch nichts je getrübte Glück Ihnen zu Teil werden; im vollsten Masse verdienen Sie es, ich weiss es.

Seien Sie versichert, dass niemand Ihnen, verehrtes Fräulein, aus so tiefem Grunde des Herzens des Himmels reichsten Segen und häusliches Glück und innere Zufriedenheit wünscht, als Ihr Sie hochschätzender

aufrichtiger Freund
Ludwig.

Den 26. Februar 1874.

Dem Briefe Sophie Stehles nun entnehme ich den folgenden Passus über Frau Cosima: „Sie ist eine seltene, geniale, geistvolle Frau. Auf der Welt hätte wohl keine zweite Frau gefunden werden können, die wie sie würdig gewesen wäre, an der Seite unseres unsterblichen Meisters zu leben."

Von einer anderen Baronin, die mit dem Baron Georg von Olczewski in Berlin vermählt ist und die als Mitglied der Berliner Königl. Hofoper Josefine Reinl hiess, erhielt ich auf meine Anfrage eine kleine geistvolle Abhandlung, die um so beachtenswerter ist, als sie auf alte Zeiten zurückgreift, als Richard Wagner und seine Musikdramen noch durch die Verständnislosigkeit und den Mangel an Begeisterung in der öffentlichen Meinung und den Herzen und Gemütern der Menschen noch nicht Wurzel gefasst hatte. Die Künstlerin, einst eine der begabtesten und genialsten Wagnersängerinnen, wirft auf jene trüben Tage ein bezeichnendes Schlaglicht mit den Worten:

„Denke ich an die noch garnicht fernen Zeiten zurück, in welchen es nötig war, für die Erkenntnis Wagnerscher Schöpfungen, insbesondere für das musikalische Drama, zu kämpfen, so wird jeder spontane Mitkämpfer und Interpret eine doppelte Genugtuung über den ewigen akademischen Wert Wagnerscher Musik und deren höchster Interpretierung empfinden.

Wenn irgendwo ein grosses Vermächtnis oder eine grosse Kunst der Mitwelt und Nachwelt durch richtige Offenbarung gelehrt und überliefert worden ist, so ist diese Offenbarung unbedingt von Frau Cosima Wagner ausgegangen und diese nicht nur als die Gattin, sondern auch als die unmittelbare geistige Genossin des grossen Meisters zu bezeichnen.

Über die Pflege der Bayreuther Hinterlassenschaft des grossen Meisters und den massgebenden Einfluss der Frau Cosima Wagner auf das so glänzende Gedeihen dieser Kunststätte ist schon so viel geschrieben worden und die wissenschaftliche Bedeutung für die Allgemeinheit so feststehend, dass es mir überflüssig erscheint, mich hierüber weiter zu äussern. Bedeutungsvoller für alle Zeiten, wertvoller und erwähnenswerter ist für mich der Einfluss, den Frau Cosima Wagner seither unmittelbar auf die interpretierende Künstlerschar Wagnerscher Werke geübt, und deren Reproduktion festgelegt hat.

Ihr wissenschaftliches Werkzeug ist der Geist, der von dem grossen Geiste ausgeht, durch den sie jeden wahrhaft Hörenden inspiriert, fasziniert und einen dauernden Einblick in die unvergängliche Echtheit der musikalischen Werte des grossen Meisters verschafft."

In ähnlichem Sinne sind auch die Gutachten gehalten, die die jüngeren Wagnersängerinnen, die Divas und Primadonnen über Frau Cosima Wagner abgeben. Leider verbietet es mir der Raum, all diese zum Teil sehr originellen und eigenartigen Auslassungen hier wortgetreu wiederzugeben, und nur einige der bedeutsamsten Kundgebungen der Nachtigallen seien hier verzeichnet.

Emmy Destinn, bis vor kurzem die erste dramatische Sängerin an der Berliner Königlichen Oper, die, wie man weiss, bei den Festspielen in Bayreuth die Senta sang und die mit der Feder ebenso wie mit der Stimme Bescheid weiss, fragt, was Bayreuth ohne Frau Cosima Wagner wäre? Sie sei der Geist des Ganzen, die innerste Kraft ihrer alles umfassenden Aufgabe, ihrer Energie, ihres Verständnisses, ihrer Intelligenz — wann wäre für Bayreuth ein ähnliches Wesen geboren? „In ihr und mit ihr", so schreibt sie wörtlich, „der wahren Hüterin des Horts, besteht der wahre äussere Glanz und die innere Vertiefung der Aufgabe, die sie sich gestellt hatte. Diese Frau mit dem stolzen Profil ihres genialen Vaters, mit den langen d'Agoultschen Fingern, erschien mir stets als eine andere, eine einsame Wanderin unter uns von dem kleinen Geschlecht. Solche Frauen wie sie produziert die nervenüberreizte Gegenwart nicht mehr."

Die Diva des Hamburger Stadttheaters, Katharina Fleischer-Edel, dankt dem Schicksal, das sie mit Frau Cosima Wagner in nähere Berührung geführt habe. Sie werde es nie vergessen, was sie von dieser Frau gelernt habe. Ihr Geist und ihr Wissen sei derart umfassend, dass jeder mit grösster Ehrfurcht sich habe erfüllt fühlen müssen, der von ihr zu irgend einem Meinungsaustausch herangezogen worden sei. „Sie war auf allen Gebieten der Kunst, der Wissenschaft, der Politik und des praktischen Lebens geradezu staunenswert orientiert und besass für jedwede menschliche Schwäche in ihrem Urteil hochherzige Entschuldigung. Begreiflicherweise empfindlich war sie gegen alles, was ihr Heilgtum — das Schaffen des Meisters und seine Werke — nicht richtig erfasste oder gar zu stören sich unterfing."

Mit übernatürlicher Liebe habe Frau Cosima Wagner an ihrem Sohn, aber auch mit eben solch einem Vertrauen an ihren Freunden gehangen. Diese Liebe und dieses Vertrauen habe natürlich auch Schwächen erzeugt, die der grosse Geist dieser Frau nicht zu ersehen vermochte. Aber was Cosima Wagner für Bayreuth gewesen, das wissen alle ihr näher Stehenden wie Fremden. „Der Welt weisestes Weib" wirke nunmehr nicht im Rate der Götter, doch wenn diese nur ein Bruchteil ihrer Unermüdlichkeit und Schaffensfreudigkeit dem neuen Bayreuth widmen werde, dann werde Richard Wagners Lieblingswerk noch lange dem deutschen Volke erhalten bleiben. Doch möge die Zukunft auch in dieser Beziehung Unerwartetes zeitigen, eins bliebe auf alle Fälle sicher: ohne Cosima Wagner hätte es nie ein Bayreuth gegeben.

Wie Frau Fleischer-Edel so ist auch die Primadonna am Hoftheater zu Wiesbaden, Marta Leffler-Burckhard, der Gralshüterin nähergetreten, als sie im Jahre 1906 zum ersten Male die Kundry in Bayreuth sang. Unter ihr studierte sie die schwierigste aller Wagnerschen Frauenrollen und werden der Künstlerin die Stunden des Studiums mit dieser Frau, die sie eine „grosse und hochbedeutende" nennt, unvergesslich bleiben, um so mehr, als Marta Leffler-Burckhard die letzte Vertreterin der Kundry ist, die das Glück hatte, diese Partie mit Frau Wagner zu studieren. „Ihr Einfluss hatte nachhaltig auf meine Kunst gewirkt, und meine Empfindungen sind von tiefer Dankbarkeit für Frau Cosima Wagner erfüllt."

Gleichfalls eine Intime des Hauses Wahnfried ist Frau Rosa Sachse-Friedel, zurzeit Primadonna der Berliner Volksoper. Sie hatte, wie sie mir schreibt, das Glück, persönlich Frau Cosima Wagner und ihre Familie zu kennen. Wer, wie sie, einen Blick in die geweihten Räume Wahnfrieds und den Geist, der in ihnen mächtig sei, geworfen, werde die hohe akademische Würdigung dieser seltenen Frau nicht nur verstehen, sondern auch mit aufrichtiger Freude und Dankbarkeit begrüssen. Diese Auszeichnung bedeute noch mehr: sie gelte der treuen tatkräftigen Hüterin des Schatzes von Bayreuth, der edlen Frau, die in der Gegenwart die Überlieferung einer glorreichen Vergangenheit pietätvoll festhalte, die uns lehre, dass immer wieder der Geist es sei, der lebendig und unsterblich mache. So hat sie uns nicht nur die Werke des Meisters vor Augen geführt, sondern selbst ein Meisterwerk geschaffen in der idealen Pflege und Fortführung der nationalen Spiele von Bayreuth.

Den Reigen der Damen möge die K. K. Kammersängerin Lola Beeth, jetzt in Grunewald bei Berlin wohnend, beschliessen. Auch sie nennt Frau Cosima eine geniale Frau, die es glänzend verstanden habe, die Künstler in die Intentionen ihres unvergleichlichen Gatten einzuführen und sie zu belehren. Das Urteil über die Witwe Wagners stehe fest und daran sei nicht zu rütteln.

Die Herren der Schöpfung, berufene und auserwählte Wagnersänger der älteren und neueren Zeit bekunden mit einigen wenigen Ausnahmen dieselbe Verehrung und Sympathie für die neue Akademikerin, wie die Vertreterinnen des schönen Geschlechts.

Der Vortritt gebührt dem kürzlich heimgegangenen Hermann Winkelmann in Wien, dem glänzenden „Lohengrin", „Tannhäuser", „Rienzi", „Siegfried", „Walther Stolzing" und „Parsifal". Bekanntlich begründete er seinen Ruhm in Wagnerschen Tenorpartien. Der Meister selbst wusste die hervorragende Begabung dieses Künstlers zu schätzen, denn er lud ihn im Sommer 1881 nach Bayreuth ein und machte ihn dergestalt mit seinen Intentionen bekannt, dass Hermann Winkelmann imstande war, bereits das nächste Jahr den Parsifal in Bayreuth zu kreieren. Durch die Lösung dieser gewaltigen Aufgabe hat er sich nicht allein den Dank Wagners erworben, sondern auch die höchste Weihe deutscher Künstlerschaft erlangt. Seine an mich gerichtete Zuschrift ist zwar kurz, aber prägnant genug. Sie lautet:

„Was gelten Worte, wo seit Jahrzehnten solche Taten von dem Wirken Frau Cosima Wagners sprechen!? In Bewunderung und Dankbarkeit neigt sich die Mit- und Nachwelt vor dieser Frau."

Heinrich Ernst, der anderthalb Jahrzehnte lang als lyrischer und Heldentenor an der Berliner Königlichen Oper überaus erfolgreich wirkte, ein „Siegfried" von sieghafter Schönheit und strahlendem Glanze in Gesang und Darstellung und überhaupt einer der vorzüglichsten Wagnersänger, die je gelebt haben, äussert sich in einem längeren geistvollen Schreiben über die neue Doktorin u. a. mit den Worten:

„Meinem Empfinden nach ist die Auszeichnung, welche die phil. Fakultät der seltenen Frau zuteil werden liess, nicht nur eine um das künstlerische Erbe des Grossen von Bayreuth wohlverdiente, sondern zugleich eine solche, durch die sich die Fakultät selbst ehrte. Wer sich der skeptischen Prognosen erinnert, als der Meister 1883 die Augen schloss, und wer damit das gewaltige Aufblühen des Werkes von Bayreuth und dessen befruchtende Ausstrahlung auf das gesamte musikdramatische Kunstleben, nicht nur Deutschlands, sondern aller Kulturländer vergleicht, muss zu dem Schluss kommen, dass nur eine ganz enorme Summe von aufopfernder Begeisterung und Energie im Bunde mit innigstem Verständnis für das wahre Wollen des Meisters dieses Ergebnis zu zeitigen vermochte. Alle Ehre der Phalanx von mutigen und inspirierenden Kämpen,

die fest zur Herrin der Kunstfeste von Bayreuth und ihrer Mission hielten, aber es unterliegt heute wohl keinem Zweifel mehr, dass Frau Cosimas eherner Tatkraft der Fortbestand der Festspiele und die Pflege der echten Wagnerschen Tradition in erster Reihe zu danken ist."

Die jetzigen Kollegen von Heinrich Ernst von der anderen Fakultät an der Berliner Königl. Oper, nämlich der Bariton Baptist Hoffmann und der Bassist Paul Knüpfer, verkünden unisono den Ruhm Frau Cosimas. Der erstere meint auch, dass ohne die zielbewusste Tatkraft und die hoch künstlerische Wirksamkeit dieser genialen Frau die Festspiele in Bayreuth nach des Meisters Tode nie wieder neu erstanden wären, und das Votum des letzteren geht dahin, dass sie die eigentliche Verwirklicherin des Bayreuther Gedankens sei. „Sie ist hauptsächlich die Schöpferin des Bayreuther Stils, durch dessen einheitliche Durchführung in Bayreuth die Werke des Meisters zu Erlebnissen werden. Noch heute, da Frau Cosima Wagner nicht mehr tätigen Anteil nimmt an der eigentlichen Arbeit, geht von ihr das Fluidum aus, das jeden Mitwirkenden begeistert und beseelt, am Ausbau des grossen Werkes weiter zu arbeiten."

Von wohltuender Begeisterung ist der kleine Artikel durchweht, den Professor Dr. Alfred von Bary von der Königlichen Oper in Dresden mir sandte. Auch er erzählt von dem geheimnisvollen fixierenden Zauber, der von dieser Frau ausgeht und auch auf ihn seine Wirkung ausübte. Mögen seine Äusserungen hier seinem vollen Wortlaute nach mitgeteilt werden:

„Was Frau Cosima Wagner in den vielen Jahren ihrer rastlosen Tätigkeit und treuesten Sorge für die Kunststätte Bayreuth geleistet hat, wird mit unvergänglichen Zeichen in den Denkmälern deutscher Kulturgeschichte fortleben. Die edle Frau gehört zu unseren grössten Zeitgenossen, und ich betrachte es als eine besonders glückliche Fügung meines Lebens, dieser Persönlichkeit begegnet zu sein und in ihr meine unvergleichliche Lehrmeisterin gefunden zu haben. In meiner Erinnerung erscheinen mir besonders jene Stunden kostbar, in welchen Frau Cosima Wagner an meine Seite trat, um die Gestalt der Isolde zu verkörpern. Ihre geistige und künstlerische Bedeutung habe ich nie so stark empfunden, als in solchen Augenblicken, wo sie in Haltung und Gebärde geradezu hinreissend auf den Künstler wirkte und zu erkennen gab, dass sie eine der bedeutendsten Tragödinnen sei, die unsere Zeit besitzt. Wenn eine so bedeutende Körperschaft wie die philosophische Fakultät der Berliner Universität dieser Frau die Dokterwürde verleiht, so begrüsse ich darin ganz besonders die Anerkennung, welche darin der Kunststätte Bayreuth und ihrer geistigen Führerin gezollt wird."

Hermann Gura, der ausgezeichnete Holländer, Telramund, Hans Sachs und Wolfram, Regisseur und Operndirektor, teilt die Ansichten Alfred Barys, mit Nachdruck hervorhebend, wie diese Verleihung des Titels eines Ehrendoktors in allen künstlerischen Kreisen Aufsehen, Genugtuung und Freude erweckt habe, weil dadurch auch die darstellende Kunst geehrt worden sei:

„Als der grosse Meister 1883 so unerwartet die Augen schloss, frug man sich allgemein mit banger Sorge: was wird nun aus Bayreuth werden? (Frau Wagner hat sich zu Lebzeiten des Meisters gegenüber der Öffentlichkeit künstlerisch nicht betätigt). Wer wird das gewaltige Werk weiter fortführen, ausarbeiten und vollenden?

Die hohen Verdienste der genialen Frau brauchen nicht mehr auseinandergesetzt zu werden, sie sind ja weltbekannt. Als ich als ganz junger Mensch von meinem Vater mit nach Bayreuth genommen wurde, konnte ich nur eine dunkle Ahnung von dem Wirken dieser einzigen Frau haben. Erst später wurde mir klar (speziell in meiner Eigenschaft als Regisseur), was ihre Tätigkeit nicht nur für Bayreuth, für des Meisters Werke selbst, sondern unsere ganze musikdramatische Kunst, die Entwicklung ihrer Darstellung auf der Bühne, bedeutet. Das höchste, was man darüber sagen kann, ist: Sie hat den Willen des Meisters erfüllt, die von ihm begonnene Arbeit vollendet. Vorbildlich hat diese Arbeit für die deutsche Kunst, für das deutsche Theater gewirkt! Vorbildlich nicht nur für die Aufführung der Werke Wagners (wie schon gesagt), sondern für all die anderen Meisterwerke älteren und neueren Stils. Die allgemeine Anerkennung, die Würdigung dieses Verdienstes gehört in die Theatergeschichte! Dass nun auch die Berliner Universität sich dieser Anerkennung anschliesst und die hochbedeutende Frau mit der Verleihung des Doktorhutes ehrt, hat die aufrichtigste Freude und Genugtuung aller gefunden, welche dies Schaffen, ein Werk für die deutsche Kunst, beurteilen können. Wohl wurden schon Männer, die sich auf dem Gebiete der Kunst Verdienste erworben, durch Verleihung des Ehrendoktors von Universitäten ausgezeichnet, zum erstenmal eine Frau! Dass dies gerade Frau Wagner ist, stellt ihre Verdienste in ein ganz besonderes Licht!"

Nicht so bedingungslos anerkennend und vor allem nicht so enthusiastisch lauten die Urteile der beiden Wagnersänger Anton Schott und Julius Lieban. Der erstere, ein Lieblingsschüler der genialen Primadonna und Gesangsmeisterin Agnesia Schebest, der Gattin David Friedrich Strauss', erkennt zwar an, dass Frau Cosima Wagner den Doktortitel verdient, zumal sie mit eiserner Energie das Genie Wagners durchzuführen gesucht habe, doch sei es ihr nicht voll und ganz gelungen, mit den idealen Wünschen des grossen Meisters Schritt zu halten. Freilich habe die Schuld nicht so sehr an ihr gelegen. Sie habe, wie Wagner selbst, mit ungenügendem Material zu rechnen gehabt, und wenn, wie die Künstler zu sagen pflegen, hier und da mit Wasser gekocht worden sei, so sei dies auf Konto des immer mehr sich einschleichenden Dilettantismus, der sich in jeder anderen Kunst ebenso breit mache wie im Gesang, zu setzen.

„Auch die Rivalität und pekuniären Ursachen mögen Bayreuth behindert haben. Wäre es möglich gewesen, Jahr aus Jahr ein mit grossem Glanze alle Wagnerschen Dramen zu geben und den Parsifal mit Hausarrest zu belegen — so stände es heute anders. Jedenfalls mag das der höchste Wunsch der energischen Frau gewesen sein, wir aber müssen, um ihr gerecht zu werden, mit ihrem Wollen, nicht mit ihrem Willen rechnen."

Noch kritischer und schärfer sind die Bemerkungen Julius Liebans, des berühmten Mimen, in welcher Rolle er auch bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth glänzende Erfolge erzielte. Auch er ist weit davon entfernt, die von der Universität hoch Geehrte von ihrem Piedestal herabzustürzen, nur meint er, dass es in der Welt noch eine andere Künstlerin gäbe, die eher den Doktorhut verdient hätte als Frau Cosima Wagner. Diese Künstlerin sei Frau Lilli Lehmann. Jedenfalls hat er den Mut der eigenen Meinung und Überzeugung, und so soll auch ihm wenigstens das Schlusswort vergönnt sein:

„Meine Verehrung galt dem Meister so lange er lebte, und gilt seinen Werken so lange ich lebe. Dass dies der Fall, habe ich oft genug bewiesen durch volle Hingabe in all den Rollen, die ich in des Meisters Werken gesungen.

Ich finde es selbstverständlich, dass die Witwe das Andenken ihres Mannes besonders ehrt, um so mehr, als es nach jeder Richtung hin eine dankbare Aufgabe ist. Verzeihen Sie mir, verehrter Herr Doktor, wenn ich mir erlaube, der Frau Wagner eine andere Frau gegenüberzustellen, die meiner Ansicht nach weit eher den Ehrendoktor verdient hätte. Frau Lilli Lehmann, die mit geradezu aufopferndster Hingabe die Mozartaufführungen in Salzburg leitet und das seit Jahren. Ich selbst war Augenzeuge wie Frau Lehmann die Proben leitete, während ganzer Tage unermüdlich arbeitete, bis alles klappte. Wie sie in Schweiss gebadet das Theater verliess, nicht ihrer Gesundheit achtend, in trübstem Wetter ihre herrliche Stimme der Gefahr der Erkältung preisgebend. Die sich nicht entblödet, eine Dame in der Zauberflöte zu singen, und wie!! Und was hat sie davon? Nichts. Kaum in den Zeitungen erwähnt, und materiell abermals nichts, aber enorme Ausgaben. Sehn Sie, das ist meiner Ansicht nach ein Ehrendoktor. Um die Gesangskunst hat Frau Lehmann doch Verdienste wie kaum eine andere, sowohl als Sängerin, wie als Lehrerin."



Parsifal für Bayreuth?

XV.

Die Kämpfe um die Erhaltung des „Parsifal" für Bayreuth sind, soviel mir wenigstens bekannt ist, bisher nur von Fachleuten geführt worden. Es sei mir, einem Laien, zur Abwechselung einmal gestattet, in dieser Angelegenheit auch einige Gedanken zu äußern.

Die Herren, die mit Eifer auf die Verlängerung der sog. Schutzfrist für Parsifal dringen, berufen sich dauernd auf den letzten Willen Wagners, der dahin gegangen sei, den Parsifal als ein „Weihfestspiel" den „profanen Bühnen" unzugänglich zu machen. Das ist natürlich ganz richtig. H. W. Draber hat nun allerdings mehrfach mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß die Theaterverhältnisse heutzutage doch vielleicht ein klein wenig anders sind als zurzeit der Entstehung Parsifals, und daß jetzt eine Aufführung des Parsifal außerhalb Bayreuths durchaus keine „Profanierung" mehr sein würde, daß ferner ein Mann wie R. Wagner, der doch wahrhaftig nie engherzig konservativ war, sicher mit seiner Zeit mitgegangen wäre. Aber diese sehr berechtigten Einwürfe wurden bisher von den Parsifalschwärmern in nur ungenügendem Maße beachtet. Warum? Ich mache ausdrücklich auf die sehr lesenswerten Ausführungen Drabers in den Nrn. 16 und 29 dieser Zeitschrift aufmerksam. — In letzterem Aufsatze macht Draber allerdings einen Vorschlag, der nicht durchzuführen wäre: er wünscht, der Fremdenwirtschaft in Bayreuth sollte ein Ende gemacht werden. Nun gibt es doch zweifellos sehr viele Ausländer, die aus reinem Kunst-Enthusiasmus nach Bayreuth kommen. Warum also diesen den Besuch des Parsifal unmöglich machen? Es kommt hier vielmehr darauf an, daß der Bayreuther Kunstsnob den wirklichen Wagnerianern Platz macht. Und da frage ich Herrn Draber, wie er sich die Ausführung dieses Vorschlages denkt. Ich glaube vielmehr, der Parsifal sollte freigegeben werden, was ganz sicher dem Wunsche Wagners entspräche. In die eventuellen Aufführungen in anderen Städten, die also nicht den äußeren Charakter von Festspielen hätten, würde sich sicher nicht soviel Proletariat drängen wie heute in die Bayreuther Festspiele. Dagegen werden unendlich viele, die es sich brennend wünschen, den Parsifal zu hören, und zwar nicht nur einmal, denn ein solches Werk lernt man selbst bei noch so eifrigem Partiturstudium etc. nicht nach einer Aufführung völlig kennen, unendlich viele, sage ich, werden dann endlich diese Gelegenheit haben. Die Herren vom Schutzbund scheinen auch nicht zu bedenken, daß es außer denen, die um ein Stipendium einkommen — von denen dann noch eine erhebliche Anzahl abgewiesen wird — noch sehr, sehr viele Mittellose gibt, die sich aus den verschiedensten Gründen davor scheuen, ein Stipendien-Gesuch einzureichen, obwohl es ihr höchster Wunsch ist, eins der schönsten Werke des Meisters zu hören. Ich stimme vollkommen mit Schönberg und Draber überein, daß einerseits die sogenannte Schutzfrist von 30 Jahren etwas ganz Unwürdiges ist, anderseits aber nicht der geringste Grund vorliegt, den Parsifal noch weiterhin von der Welt abzuschließen, denn daß dies der Fall ist, wird wohl kaum jemand bestreiten. Der einzige Grund für eine Lex Parsifal, an dem der Schutzbund noch immer krampfhaft festhält, der Wille Wagners, ist im ureigensten Sinne des Meisters selbst widerlegt. Ich möchte noch eins bemerken: Erreicht der Schutzbund sein Ziel, so treten sofort alle möglichen anderen „Größen" hervor, z. B. Strauß, der ja bekanntlich sein großes Verdienst um die Kunst dadurch schmälert, daß er sich für weit bedeutender als Wagner erklärt, die dann mit einiger Berechtigung ähnliche Schutzgesetze für ihre Werke beanspruchen. — Auf die etwas seltsam anmutenden Vorschläge Moritz Wirths (No. 29 der N. Z. f. M.) einzugehen, kann ich mir wohl ersparen; sie mögen ja in der Theorie und vielleicht nicht einmal da ganz annehmbar klingen, aber sie sind, bei Lichte besehen, gänzlich undurchführbar. Zum Schluß noch: Warum sollen diejenigen, deren Ansicht mit der des Schutzbundes nicht übereinstimmt, sich nicht auch zusammenschließen? Wenn schon unbedingte Vereine gegründet werden müssen, so können wir das ebenso gut wie die Herren vom Schutzbund. Und Einzelne werden diesem nie so erfolgreich entgegentreten können wie eine organisierte Gemeinschaft. Theo Niese, Berlin



Gegen die Konzertflut

In Berlin hat sich eine Reihe von Persönlichkeiten, die am Konzertleben interessiert sind, dieser Tage vereinigt, um eine Eindämmung der Konzertflut herbeizuführen. Von Sachverständigen wird die Ziffer der in den Monaten Oktober bis April in Berlin gegebenen Konzerte auf etwa 1800 veranschlagt (in den Kunstzentren Leipzig, Dresden, München, Hamburg sind es ganz entsprechende Zahlen). Die Konzertgeber wissen, daß ein derartiges Konzert je nach dem gewählten Konzertlokal und der Art der Begleitung zwischen 500 und 1400 Mark kosten würde. Die Zahl der Berliner Konzerte, bei denen die Kosten hereinkommen, beträgt etwa 600, während im Laufe einer Saison nur etwa 150 gewinnbringende Konzerte veranstaltet werden. Nun soll folgender Ausweg eingeschlagen werden: Es sollen Solistenkonzerte abgehalten werden, die lediglich den Kritikern und geladenen Musikfreunden Gelegenheit geben sollen, die Leistungen der betreffenden Künstler kennen zu lernen, von denen an einem Abend gleich vier oder fünf aufzutreten hätten.

Zu diesem Plane ließe sich etwa folgendes sagen: Der unbekannte Künstler würde, das ist sicher, in diesem Falle an Stelle von 500 Mark vielleicht nur 100 Mark oder noch weniger aus seiner eigenen Tasche aufs Spiel setzen und eine öffentliche Kritik erhalten, worauf es eben Anfängern besonders ankommt. Für ihn bliebe jedoch der Umstand zu bedenken, daß er bei einer solchen Massenvorführung mit noch mehreren Kollegen in einer kurz bemessenen Zeitspanne von seinem Totalkönnen schwerlich einen eindruckstiefen Begriff zu geben vermöchte; und wenn vielleicht stupende Techniker auch in wenigen Minuten einen überzeugenden Beweis ihrer äußerlichen Fertigkeit zu liefern imstande wären, würde

gerade eine künstlerische Persönlichkeit, die von innen heraus gestaltet und zunächst Publikum und Kritik für ihre besondere Art erst zu gewinnen hätte, unter solchen Bedingungen sozusagen verraten und verkauft sein.

Wie stände es zudem wohl um das Programm eines solchen Fünfmännerkonzerts? Es ist nicht auszudenken, welche Stile da in unvermittelter Hintereinanderfolge vertreten sein würden, wo jeder dieser Künstler sein individuelles Können in ein oder zwei größere Vortragsnummern möglichst umfassend und zugleich vielgestaltig vorführen möchte. Und wie wären diese verschiedenartigen Stilgattungen eben in solcher Nachbarschaft sich gegenseitig feindlich, wie hätte ein Künstler immer unter dem Programm des vorher aufgetretenen Kollegen zu leiden. Man stelle es sich nicht als leicht vor, die Wirkungen eines effektvoll ausgeführten und schmissigen, künstlerisch freilich wenig bedeutenden Tarantella in wenigen Minuten so vergessen zu machen, daß die nötige Sammlung für ein ganz innerliches Stück vorhanden ist.

Von diesem Plane scheint also kein Heil für die Künstlerschaft zu kommen. Das einzige Mittel, der Überhandnahme sogenannter toter, d. h. künstlerisch belangloser Konzerte nach und nach zu steuern, bleibt, da die Konzertagenten als von den Künstlern beauftragte Geschäftsführer Partei sind und das Solistenkonzertpublikum (zum größeren Teil nämlich Freikarteninhaber) nur über wenig selbständiges Urteil verfügt, der Kritik vorbehalten, die es als ihre höchste Aufgabe anzusehen hat, über die Erfüllung gewisser ästhetischer Normen zu wachen, mit anderen Worten, den Dilettantismus als solchen unbedingt kenntlich zu machen und Nichts- oder Halbkönner von den Stufen des Kunstaltars zurückzuweisen. Nur auf solche Weise wird der Entstehung eines gefährlichen Künstlerproletariats entgegengearbeitet werden können. Aber das Publikum soll doch mitprüfen, soll selber auch urteilen lernen können, und deshalb wäre es ganz verfehlt, wollte man zu diesen Konzerten der Unbekannten, der Anfänger, die alle den Busen voll guter Hoffnung tragen, nur ein paar Agenten, Mäcene und die Berufskritik zulassen. Damit würde man ja die vox populi gans ausschließen, die doch auch heute noch manchmal, wenn auch selten eine vox Dei ist!

Und schließlich oder vielmehr überhaupt erstlich: sind denn die Kritiker nur dazu da, die Künstler mit Zensuren von 1—5 abzustempeln und mit guten oder schlechten Wünschen ihres Weges gehen zu heißen? Hat der Kritiker der Tagespresse insbesondere nicht als besonnener und sachverständiger Mittler gerade zwischen Künstler und Laienwelt seinen nicht leichten Beruf auszuüben? Wo bliebe da endlich die ethische Bedeutung seines von den Größten aller Zeiten wohlerkannten Erzieheramtes? Der Kritiker ist doch kein Gesang-, kein Klavier-, kein Violinlehrer, der dem Künstler öffentlich Unterweisung gibt.

Daß sich mehrere Künstler zu einem gemeinsamen Konzerte zusammenschließen, kam auch bisher schon öfters vor. Aber auch da machten sich bereits die oben genannten Nachteile bemerkbar, daß der eine den anderen in der künstlerischen Wirkung mit seinem etwa mehr auf Effekteindrücke ausgehenden Programm schädigt und schwächt. Bei diesen Massenvorführungen insbesondere würde jedem einzelnen Künstler die Gelegenheit genommen, sich schon von vornherein durch ein stilvoll aufgestelltes Programm, das nach gewissen Prinzipien gestaltet ist, die den geistig hochstehenden Urheber erkennen lassen, die Kunstfreunde wohlgeneigt zu machen.

Die Hauptsache aber: Der Berliner Versuch würde wohl bald an der Praxis scheitern. Da man für diese Konzerte möglichst wenig Kosten haben will, also jede Reklame zunächst ausschließt, wie ja auch das zahlende Publikum keinen Zulaß fände, wären Inserate bei den Tageszeitungen verpönt. Es würde aber nicht lange dauern, so sagten die Herren Verleger zu ihren Kritikern: wenn die Herren nicht inserieren, können sie auch keine regelmäßige Besprechung in den Spalten unserer Zeitung verlangen. Die Künstler würden sich also entschließen müssen, ihre Konzerte wieder öffentlich anzuzeigen: und dann könnten sie ja auch wieder Karten öffentlich verkaufen. Es wäre schließlich das alte Lied.

Das Übel liegt, glaube ich, tiefer. Man sehe vor allem den Konzertunternehmern und Agenten ein wenig auf die Finger; man prüfe ihre Taxen u. s. w. Daß auf diesem Gebiete eine gründliche Untersuchung und Reform sehr viel Gutes tun könnte, wird wohl keiner leugnen, der einmal Einblick getan hat. Dr. Georg Kaiser

Rundschau

Oper

Kopenhagen Man kann mit Recht viel Gutes über die Aufführungen unserer Opern sagen. So ist in dieser Saison wieder der ganze Nibelungenring in einer Weise durchgeführt, die nicht viel zu wünschen übrig ließ und teilweise sehr wertvolle Leistungen bot: in erster Linie die von Herrn P. Cornélius, Siegmund und Siegfried, Frau Brun, Frl. Kraniß-Hausen, Herrn H. Nissen. Dagegen kann man unmöglich das Repertoire als ein reichhaltiges und wechselvolles loben, selbst wenn man in Betracht zieht, daß die Oper die Bühne mit Schauspiel und Ballett teilen muß. Immer und immer die drei „Puccini" (Bohême, Tosca und namentlich Madame Butterfly), als „Neuheiten" die Neueinstudierung von Fliegender Holländer und Aida. Das ist zu wenig und nicht befriedigend. Die Neuinszenierung der Zauberflöte, die versprochen war, fiel aus, und wie es heißt, ist die Neu-Aufführung von Tristan und Isolde bis auf weiteres verschoben.

Viel künstlerische Freude bereitete das Gastspiel von John Forsell aus Stockholm (Don Juan, Figaro, Wolfram, Holländer), einem Künstler, der wie es scheint, jetzt auch in Deutschland nach Verdienst geschätzt wird.

William Behrend

Konzerte

Cassel Die hiesigen Konzertveranstaltungen haben im Mai einstweilen ihren Abschluß gefunden. Außer dem üblichen Karfreitagskonzert — in diesem Jahre gelangte unter Leitung des Herrn Kapellmeister Prof. Dr. Beier die H moll-Messe von J. S. Bach zur Aufführung — ist noch eines größeren musikalischen Ereignisses zu gedenken, des Konzertes des hiesigen Philharmonischen Chores, der uns Anfang Mai die Bekanntschaft mit einem hier noch unbekannten Oratorium „Ruth" von dem Berliner Dirigenten und Komponisten Georg Schumann vermittelte. Das Werk kennzeichnet den Schöpfer als feinsinnigen Musiker und gewandten Kontrapunktiker. Fast alle dem Chor und Orchester zugeteilten Sätze sind fugenmäßig bearbeitet und offenbaren eine hervorragende dramatische Gestaltungskraft. So ist die Chornummer im zweiten Bilde: Naemis und Ruths Rückkehr nach Bethlehem in der Charakterisierung des Aufbrausens und Wogens des religiösen Fanatismus von bedeutender Wirkung. Einen wohltuenden Gegensatz hierzu bildet die naive Hirtenmusik und Naturmalerei in dem Satze „Auf dem Felde", ferner der Chor des nächtlichen Geistes mit seinem huschenden und hastenden Charakter. Gewaltig weiß G. Schumann die Schlußsätze zu steigern, insbesondere ist der Ausklang des Werkes überaus wuchtig. Die Sologesänge in „Ruth" sind aus dem Grunde ziemlich schwer ausführbar, weil der Komponist die musikalischen Linien komplizierter als nötig gestaltet hat. An dem sehr beifällig und von dem Vereinsdirigenten Herrn H. Nagel schwungvoll geleiteten Oratorium waren außer dem gemischten Chor und der Kapelle des Infanterie-Regiments v. Wittich solistisch beteiligt: Frau J. Mott aus Breslau, eine Konzertsängerin mit einem in der Höhe recht ergiebigen Sopran, Frl. Ellger aus Berlin, deren Alt sympathischen Klang und schöne Fülle besitzt, und Herr Kammersänger H. Wuzél vom hiesigen Königlichen Theater, der die Baritonpartie des Boas recht ausdrucksvoll sang.

Prof. Dr. Hoebel

Kopenhagen An einem sehr, sehr kalten Februartag marschierten die dänischen Musiker in einem Protestzug, an der Spitze die beiden Kgl. Kapellmeister Rung und Nielsen, durch die Straßen Kopenhagens vorbei an den Fenstern des Reichstags. Der Protest galt der neuen Musiksteuer, populär „Kopfsteuer" genannt, da sie nach der Anzahl der in Vergnügungsetablissements, Restaurants etc. mitwirkender Musiker berechnet werden sollte, und der Helden-Gang bei 12—14° Kälte hat sich siegreich bewährt, indem der Finanzminister dem Reichstag selbst den Vorschlag unterbreitete, das Gesetz wieder fallen zu lassen, was auch geschah. So sind die Musik-Verhältnisse wieder in die alte gute Ordnung gebracht, und die neuen Steuergesetze haben auf die Konzertverhältnisse keinen schädlichen Einfluß ausgeübt. Eher ist eine Besserung

eingetreten, insofern, als fremde, ausländische Künstler künftig nur 5% statt wie früher 10% Steuer zahlen müssen, welcher Umstand namentlich deutsche Künstler dazu veranlassen möge, uns wieder häufiger zu besuchen. Was uns aber am meisten Not tut, sind große orchestrale Vorführungen moderner, zeitgenössischer Musik. Sehr bedauerlich ist es, daß die Kopenhagener nie Gelegenheit hatten, ein Werk von Mahler und nur selten eins von Bruckner oder R. Strauß zu hören, von anderen ganz zu schweigen, und ebenso, daß die neue russische und französische Instrumentalmusik fast nicht zu Worte kommt. — Zum ersten Male hörte man in der letzten Hälfte der Saison im Musikverein (F. Neruda) eine Sinfonie von Edward Elgar, die jedoch wenig zu begeistern vermochte, und von dänischen Komponisten brachten Carl Nielsen und Bruun de Neergaard jeder eine neue eigene Sinfonie. Die Nielsensche, in jeder Hinsicht Neergaard überragend, ist ein Kunstwerk von persönlichem Gepräge, das Aufsehen erregte, und schon in Amsterdam unter des Komponisten Leitung mit Erfolg aufgeführt worden ist. Zwar selbstständig, aber anderen Vorbildern ähnelnd, verwendet Carl Nielsen in dieser neuen Sinfonie die menschliche Stimme. Die schöne Naturstimmung des Adagios erhöht der wortlose, solfeggierende Gesang. Die Sinfonie erregte im Konzertsaal großen Beifall; ein Versuch, sie auch im Kgl. Theater (als Einleitung zu einer Molière-Vorstellung) aufzuführen, zeigte sich dagegen weniger glücklich. — Der „Dänische Konzertverein" brachte u. a. eine Wiederholung der neuen Sinfonie von Louis Glass, neben der von Nielsen die bedeutendste Bereicherung der dänischen Instrumentalmusik seit mehreren Jahren. — In einem eigenen Konzert zeigte Peder Gram namentlich mit einem Klaviertrio ein hübsches Talent. Als dänische Neuheit konnte die Ausgrabung der Oper Holger Danske von Kunzen (1761—1817, Kgl. Kapellmeister in Kopenhagen), die der Caecilienverein zu Gehör brachte gelten. — Die Zahl der fremden konzertierenden Künstler hat in den letzten Jahren eher ab- als zugenommen. In Erinnerung blieben besonders Else Gipser, Michael v. Zadora, Willy Burmester, Julia Culp, die „Brüsseler" und Arthur Egidi, der zum ersten Male seine Meisterschaft auf der Orgel vorführte. Von den Einheimischen seien genannt Herr und Frau Victor Bendix, Frl. Breuning-Sturm, eine der talentvollsten Marteau-Schülerinnen, und Herr Alexander Stoffregen, ein sehr begabter Pianist aus Rislers Schule. William Behrend

Osnabrück Beim Rückblick auf die beendete Konzertsaison unseres Musikvereins läßt sich mit Vergnügen konstatieren, daß Chor und Orchester unter Karl Hasses zielsicherer Leitung und großem Fleiß höchst Anerkennenswertes geleistet haben. Im 3. Vereinskonzert führte Altmeister J. S. Bach allein das Wort. Nach der einleitenden D dur-Suite für Streichorchester etc. brachte der Chor die 3 ersten Teile des Weihnachtsoratoriums zu Gehör. Die Generalprobe hierzu hatte man zur Freude vieler zu einem Volkskonzert gestaltet, das sich eines kolossalen Besuchs zu erfreuen hatte. Von den Solisten traten besonders glänzend hervor Agnes Leydhecker und Alfred Stephani. — Beim 4. Konzert debütierte Karl Hasse mit einem a cappella-Programm. Der Versuch gelang in schönster Weise und fand reichen Beifall. Geistliche und weltliche Chöre aus alter und neuerer Zeit gaben eine Entwicklung des a cappella-Gesanges, von denen zwei achtstimmige Chöre der Neuzeit, Arnold Mendelssohns „Xenion" op. 44 No. 3 und Alexander Ritters „Wohl bin ich nur ein Ton", viel Interesse erregten und besonders schön zum Vortrag kamen. Zwischen den Chorliedern ließ Emmy Leisner ihren köstlichen Alt ertönen in Liedern von Brahms, Beethoven und Arnold Mendelssohn. — Zum 5. Konzert war ursprünglich das Verdische Requiem ausersehen worden, aus verschiedenen Gründen aber hatte man Abstand davon genommen und das hier noch nicht gehörte Requiem von Sgambati aufs Programm gesetzt. Die Vorführung dieses schönen Werkes war vorzüglich und fand brausenden Beifall. Als wirkungsvolle Solisten trugen zum schönen Gelingen viel bei Richard Breitenfeld durch das Baritonsolo, Konzertmeister Ashauer durch das Violinsolo, Paul Oeser an der Orgel und Karl Hasse durch seinen auf das Werk verwandten Fleiß und die sichere Leitung. — Beim 2. Kammermusikabend boten uns wiederum die Brüsseler ihre schönen Gaben im Vortrag von Beethovens E dur-Quartett op. 18 No 6, Tschaikowskys Es moll-Quartett op. 30 und einem nachgelassenen Schubertschen Quartettsatze in C moll. — Das 2. Konzert des Lehrergesangvereins bot gleichfalls a cappella-Chöre mit schneidigem Vortrag, zwischen denen der auch hier hochgeschätzte Alfred Kase durch seinen vorzüglichen und kunstvollen Balladen- und Liedervortrag reichen Beifall erntete. Hoffmeister

Plauen i. V. Während in früheren Jahren mit den Osterglocken die Sing- und Spielzeit zu Ende geläutet wurde, konnten heuer die Konzertunternehmer sich gar nicht genug tun und nutzten noch den April und Wonnemonat Mai aus, um Musik zu machen. Namentlich waren es Männerchorvereine, die noch post festum zu Konzerten luden und auch tatsächlich eine zahlreiche Hörerschaft vor dem Podium zu versammeln wußten. Es ist hier wie auch anderwärts: die Werbetrommel der Männerchöre hat immer Erfolg, für Männerchorkonzerte ist immer Teilnahme vorhanden; und wie die Vereine selbst wie Pilze aus der Erde schießen, so finden sie auch zahlreiche Freunde und Gönner, die geneigt sind, ihren Vorträgen beizuwohnen.

Eins der wichtigsten unter den in den letzen Monaten veranstalteten Männerchorkonzerten war das des Vereins Ossian, in dem der sehr rührige Dirigent des Vereins Kantor Bernhard Hammerschmidt neben Nürnberger Reisewaren, das heißt Stücken für das Nürnberger Sängerfest, die deutsche Uraufführung eines Sibeliusschen Chorwerkes brachte. „Der Ursprung des Feuers", wie das schon vor längerer Zeit entstandene, aber in Deutschland noch nicht gesungene Werk von Sibelius heißt, schildert nach der Kalevala, dem finnischen Nationalepos, wie Ukko der Allmächtige, der höchste Herr und Schöpfer, den Menschen das Feuer schenkt. Sowohl in dem ersten Teil, der die feuerlose, die schreckliche Zeit zu beschreiben unternimmt, als auch im zweiten, der das Emporflammen, Wachsen und Sichausbreiten des neuen Elements darstellt, weiß Sibelius meisterlich mit den Mitteln, namentlich den instrumentalen, umzugehen und in ebenso eigenartiger Weise als durch eindrucksvolle Stärke fesselnde Bilder zu malen. Ist auch beim erstmaligen Hören der Eindruck des Seltsamen vorherrschend, so hat man es doch auch in diesem Chorwerke, wie immer bei Sibelius, mit der Aussprache eines starken, eigenwüchsigen Talentes zu tun. Die Ausführung war gut, auch das höcht unbequem liegende Solo wurde von dem Weimaraner Baritonisten Strathmann mit Glück bewältigt. Zu den Schlußdarbietungen der Saison gehörten ferner die Konzerte des Gesangvereins Ressource, des Männerchors Ressource, beide schon recht betagte, aber noch recht leistungsfähige Vereine, und der Polyhymnia. Namentlich bot der zuerst genannte, unter Walter Dosts geschickter und befeuernder Leitung stehende Verein in seiner guten stimmlichen Besetzung erfreuliche Chorleistungen.

Da ich einmal von Männerchören rede, so seien auch gleich die beiden großen Konzerte des Lehrergesangvereins erwähnt, von denen das erste im Oktober stattfand und außer einer recht gelungenen mit Hilfe des Dresdener Tenoristen Soot begangenen Lisztfeier eine vorzügliche Wiedergabe der außerordentlich schwierigen Uhland-Curtischen Ballade „Des Sängers Fluch" brachte, und das zweite im Februar, dem wiederum Hofopernsänger Soot seine Mitwirkung lieh, mit allerhand Neuheiten aufwartete. Musikdirektor August Riedel, der vortreffliche Leiter des Vereins, hatte sich mit besonderer Sorgfalt einer Naglerschen Komposition, des großzügigen, steigerungskräftigen „Helgoland" angenommen und ihr eine eindrucksvolle Wiedergabe gesichert; aber auch Jochimsens „Cimbern und Teutonen" und Brahms' „Rinaldo" (Solo: Herr Soot) wiesen gute Chorleistungen auf. In der ersten Hälfte der Saison und zwar ganz zu Beginn gab die schon genannte Ressource unter Dosts Leitung ihr erstes Konzert, einen Hutterabend, der in der stimmstarken Darbietung des „Coriolans" von Hutter gipfelte. Die Solisten des Hutterschen nur für starkbesetzte Vereine aufführbaren Werkes waren Frau Martha Günther von hier und Friedrich Strathmann aus Weimar. Mit dem gutgefeilten Vortrage der Hutterschen Ballade „Heilke Torben" zeichneten sich Dirigent und Sänger besonders aus. In einem Novemberkonzert feierte der auch schon genannte Ossian, das Geburtstagskind des Jahres, in bescheidener Zurückhaltung mit der Lisztschen Bearbeitung der Schubertschen „Allmacht", die er allerdings vorzüglich sang; daneben aber gab es sehr tüchtige Chorleistungen in Reiters „Volksruf", Wendels „Grab im Busento" und kleineren Liedern. Einen guten Solisten hatte man in Rich. Fischer aus Berlin gewonnen.

Ohne auf die verschiedenen größeren und kleineren geistlichen und weltlichen Chorkonzerte, die die Saison geboten hat, einzugehen, will ich zum Kapitel Chorgesang nur noch das sechzigste Stiftungsfest des Musikvereins erwähnen. Trotz der Ungunst der Verhältnisse, die aus dem einst so stattlichen Musikverein einen in Existenznöten mühsam dahinlebenden Chorkörper gemacht haben, hatte es die zähe Ausdauer, die Arbeitsfreudigkeit und das Geschick seines Dirigenten, des schon genannten August Riedel möglich gemacht, an zwei aufeinanderfolgenden Tagen zwei große Konzerte zu geben. Am

ersten Abend sang der Verein Berlioz' Oratorium „Fausts Verdammung“, im zweiten Beethovens „Missa solemnis“. An beiden Abenden zeigte sich die Direktionskunst Riedels, seine ruhig überlegene Beherrschung großer Massen und sein Geschick, die Sänger seinem Willen zu unterwerfen, im besten Lichte; besonders erbaulich und genußreich gestaltete sich die Aufführung der Messe, zumal den guten Chorleistungen die nicht minder preisenswerten Leistungen des Soloquartetts der Damen Mimi Velten und Martha Oppermann und der Herren Georg Seibt und Lederer-Prina zur Seite standen. Mit Ausnahme der nicht beschäftigten Altistin hatten die anderen drei auch schon im Berliozschen „Faust“ Treffliches geboten, namentlich hatte der klare und frische Sopran Mimi Veltens wohltuend berührt.

Für Orchestermusik sorgten wieder wie schon in früheren Jahren Wagner- und Konzertverein. Der Wagnerverein widmete von seinen planmäßigen sechs Abonnementkonzerten drei der Orchestermusik und ließ sie an einem Abende von der Chemnitzer Kapelle unter Kapellmeister Malata und zweimal von dem Windersteinorchester ausführen. Malatas Programm war sehr konservativ und brachte in allerdings trefflicher Darbietung altbekanntes von Beethoven, Schubert und Wagner; Winderstein veranstaltete in seinem ersten Konzerte eine sehr würdige Lisztfeier (Tasso und Préludes); im zweiten Konzerte spielte er sehr wirksam und in feiner Durcharbeitung Raffs Waldsinfonie, während Straußens „Eulenspiegel“ und einige Wagnerbruchstücke etwas an einer durch die empfindliche Akustik des Saales gesteigerten Klangdicke litten. Die Solisten in den genannten Konzerten waren Frau Boerlage-Reyers, die fingergewandte und zielbewußte Pianistin Else Gipser und die sympathische, nur an dem hiesigen Abende nicht besonders gut aufgelegte Stefi Geyer. An den drei anderen Abenden konzertierten das Ehepaar Senius-Eelen, dessen männliche Hälfte die bessere ist und hier auch als solche mit höchsten Ehren bestand, die Vortragsmeisterin Julia Culp und das brave Strieglerquartett aus Dresden.

Reicher und mannigfaltiger waren die fünf Konzerte des Konzertvereins, deren instrumentaler Teil von der unter der Leitung des trefflichen und fleißigen Max Werner stehenden städtischen Kapelle gespielt wurde. Liszts Tassosinfonie, Mahlers fünfte Sinfonie, Beethovens neuentdeckte Jugendsinfonie, Strauß' „Tod und Verklärung“, Vincenz Reifners farbenprächtige, glänzend instrumentierte Programmusik „Dornröschen“, Mandls nicht minder farbenfreudige und frische Fantasieouvertüre und manches kleinere Werk hörte man mit Vergnügen in sorgsam vorbereiteter Darbietung. Von den Solisten dieser Konzerte, Backhaus, Marteau, Leipziger Trio, Dr. Kuhn aus München und Ellen Sersen, hatten die beiden ersten den größten Erfolg, namentlich brachte es Backhaus zu Beifallsstürmen, wie sie hier außer Frau Julia Culp noch niemand entfacht hat. Die sehr schwer entzündlichen Plauenschen Konzertbesucher waren zu beinahe südlicher Beifallsglut durch Backhaus' jetzt nicht mehr bloß außerordentlich virtuoses, sondern auch innerlicher werdendes Spiel angeheizt. Aber auch das Leipziger Trio, die Herren Weinreich, Wollgandt und Klengel, das ein höchst interessantes historisches Programm (Bach, Haydn, Beethoven, dazu eine Stamitzsche Sinfonie) abwickelte, hatte sich warmer Aufnahme zu erfreuen, die sich in einem später gegebenen selbstständigen Konzert zu wirklicher Begeisterung steigerte. Wie die Herren das große B dur-Trio von Beethoven und unter Mitwirkung des Gewandhaushornisten Rudolph das Waldhorntrio von Brahms spielten, das war wirklich auch höchster Anerkennung wert. An kammermusikalischen Vorträgen bot sonst der Winter noch manches Gute in den zwei Abenden, die die kammermusikalische Vereinigung der städtischen Kapelle im Rahmen der Konzertvereinsunternehmungen veranstaltete. Die Besucher hörten da die jüngst herausgekommene recht jugendliche Jugendsuite für dreizehn Blasinstrumente von Richard Strauß, das prachtvolle Hornquintett von Dräseke, ein Konzert von Tartini (Konzertmeister Büldge), Sekles reizvolle Serenade op. 13, Glazunows Quartettsuite mit der fesselnden Eigenart ihrer slavischen Melodik und Harmonik. Man sieht: wir Hinterwäldler sind gar nicht so schlecht bedient, was musikalische Neuigkeiten betrifft. Und auch bei der Lisztfeier sind die für Musik interessierten Kreise unserer Industriestadt gut bedacht worden, indem in den acht volkstümlichen, für ganz billiges Geld zugänglichen Konzerten der städtischen Kapelle unter Werner sämtliche zwölf sinfonischen Dichtungen des Jubilars zu recht gediegenem Vortrage gelangten. Schließlich befriedigte auch das Pensionsfondskonzert der städtischen Kapelle das Verlangen nach musikalischen Neuigkeiten und Seltenheiten, denn Werner spielte nicht nur eine Brucknersinfonie (die Romantische) und Scharwenkas schwungvolles Vorspiel zu Mataswintha', sondern hatte auch Walter Petzet aus Weimar zum Vortrage des frisch und anregend wirkenden B moll-Konzertes desselben Scharwenka eingeladen.

Prof. Dr. Ernst Günther

Noten am Rande

Erinnerungen an Verdi und seine Gattin Guiseppa Strepponi-Verdi veröffentlicht die italienische Schriftstellerin Caterina Pigorini-Beri in der „Nazione“: „Als Lombroso“, schreibt sie, „erklärte, daß Verdi nicht als Genie zu gelten habe, weil er ein ganz normaler Mensch wäre, und seine Angelegenheiten in durchaus vernünftiger Weise allein erledigen könne, schickte ich an Verdi einen von mir geschriebenen „Die Übelstände des Systems“ betitelten Artikel über den berühmten Anthropologen. Verdi richtete darauf an mich von Montecatini ein Schreiben, in welchem es hieß: „... Ich bin Ihnen eine Antwort schuldig, aber wissen Sie auch, treffliche Frau Caterina, daß es für einen Künstler, der sich dem Urteil des Publikums aussetzt, ein großes Glück ist, wenn die Presse gegen ihn arbeitet? Der Künstler bleibt dann unabhängig. Er braucht nicht seine Zeit zu verlieren, um diesem und jenem zu danken und sich nach den Ratschlägen anderer zu richten; er schreibt frei, wie Herz und Verstand es ihm eingeben, und wenn er das Zeug dazu hat, schafft er ... und schafft gut.“ Verdis Gattin schrieb der Schriftstellerin über ihre eigene Person folgendes: „Wenn ich weiß, daß das Haus sauber ist, daß Verdi kein Knopf fehlt, und daß das Essen nicht allzu schlecht ausfallen wird, nehme ich irgend ein gutes Buch zur Hand, um aus ihm die tausend Dinge, die ich noch nicht kenne, zu lernen; oder ich mache einen Gang durch den Garten und denke an die unsäglichen Wunder der Schöpfung, und sinnend und denkend schreite ich weiter, so daß es manchmal wirklich ein Wunder ist, daß ich nicht strauchle und lang hinschlage.“ Einmal erzählte Verdi der Pigorini-Beri in seinem originellen bussetanischen Dialekt, daß er eines Tages hinter einer Hecke seines Gartens gehört habe, wie von zwei Bauern, die vom Markte in Cremona heimkehrten, der eine den andern fragte, wodurch wohl „der Herr dort“ so reich geworden sei. Worauf der Gefragte erwiderte: „Der tut absolut nichts, mein Lieber; der schreibt einfach ein paar Krakelfüße hin und kauft Besitzungen.“

Mangel an Militärmusikern macht sich schon seit einigen Jahren bemerkbar, ohne daß darüber etwas in die Öffentlichkeit gedrungen wäre. Die Kapellmeister sind deshalb vielfach in großer Verlegenheit, denn es ist oft unmöglich, eine geeignete Besetzung herbeizuführen. Der Mangel wird treffend illustriert durch die letzte Nummer der „Deutschen Militärmusiker-Zeitung“, welche nicht weniger als acht große Seiten offener Stellen bekannt gibt. Nach allen Instrumenten ist Nachfrage: Waldhornisten, Geiger, Violoncellisten, Pistonisten, Posaunisten, Fagottisten, Bassisten, Klarinettisten, Oboisten usw. werden von fast allen Musikkapellen gesucht. Die meisten offenen Stellen entfallen auf die Infanterie, aber auch die Trompeterkorps der Kavallerie und Artillerie sind mangelhaft besetzt. Bei der Garde sind die Musiker-Etats vollzählig. Man schätzt die Zahl der fehlenden etatsmäßigen Militärmusiker auf über Tausend. Die Erscheinung ist nach fachmännischem Urteil unstreitig auf die Tätigkeit der Zivilmusikerverbände zurückzuführen, die es nach jahrelangem Kampfe endlich dahin brachten, daß ihr Tarif auch für die Militärmusiker Giltigkeit erhielt. Da auch das Spielen der Militärmusiker in Uniform nur ausnahmsweise gestattet ist, so wurden die Zivilkapellen immer mehr zu Konzerten herangezogen. Dadurch ist bedingt, daß für die Militärmusiker oft flaue Zeit herrscht und der Nebenverdienst ausfällt.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Wie dem „Hamburger Fremdenblatt“ aus Bayreuth gemeldet wird, besteht die Absicht, im Jahre 1913, als dem Jahre von Wagners 100. Geburtstag, keine Festspiele zu veranstalten. Als Grund wird angegeben, daß in diesem Jubiläumsjahre sicherlich von dem Publikum gewisse Forderungen gestellt werden, die in Bayreuth nicht zu erfüllen sind: denn „Reden, Prologe und Festabende im üblichen Jubiläumsstil gehören nicht zu den Aufgaben Bayreuths“. Dagegen finden bestimmt im Jahre 1914, wenn, wie anzunehmen ist, alle großen Bühnen den „Parsifal“ schon gegeben haben werden, in Bayreuth Aufführungen statt, und zwar bringt das Jahr 1914 „Parsifal“.

„Ring" und eine Neuinszenierung des „Fliegenden Holländer". In den späteren Jahren sollen dann, wenn das Interesse der deutschen Nation an der Bayreuther Idee sich erhält, Neuinszenierungen des „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan" folgen. „Parsifal" und „Ring" sollen wie bisher in jedem Festspieljahr gegeben werden.

— Die Generalversammlung des Allgem. Rich.-Wagner-Vereines für 1912 fand, wie seit 30 Jahren stets, am Tage nach der ersten Festspielaufführung des „Parsifal" in den Räumen des „Frohsinns" in Bayreuth, unter dem Vorsitz des Oberbürgermeisters der Festspielstadt, Ldtg.-Abg. Dr. Casselmann, und ungewöhnlich zahlreicher Beteiligung der Delegierten der Zweigvereine statt. Die bevorstehende Jahrhundertfeier (1913) gab Anlaß zu einer Reihe von Beschlüssen: so namentlich die durch den Wiener akad. R.-W.-Verein und Püringer-Dresden angeregten Anpassungen der Satzungen an die gegenwärtigen Bedürfnisse und Aufgaben der zahlreichen Zweigvereine, zu deren endgültiger Formelierung eine dreigliedrige Kommisson eingesetzt wurde. Ferner wurde der Sitz der Zentralleitung aus Berlin nach Leipzig verlegt. In diese Zentralleitung wurden außer den von den Leipziger Vereinen noch zu bestimmenden fünf Herren einstimmig gewählt: Baron v. Wolzogen und Dr. Casselmann (Bayreuth), General v. Chelius (Berlin), Friedrich v. Schön (München) und Aug. Püringer (Dresden). Ferner in die Komission für die Satzungsänderungen: Dr. Rigler (Wien). — Der Antrag der Zweigvereine Leipzig und Wien in Sachen des Parsifal-Schutzes führte zum begeistert einstimmigen Entschlusse unbedingter Unterstützung der Bewegung mit dem Hauptausschusse Leipzig-Dresden durch den Verein. Mit der Absendung von Huldigungstelegrammen an den deutschen Kaiser und den Protektor der Bühnenfestspiele, den Prinzregenten Luitpold von Bayern, schloß die erhebend verlaufene Versammlung.

Berlin. Kammersängerin Böhm van Endert, Mitglied der Kgl. Hofoper, ist kürzlich einer ernstlichen Gefahr glücklich entronnen. Auf einer Reise durch die Schweiz begriffen, befand sie sich im Schlafwagen des nach Interlaken gehenden Zuges. Der Schlafwagen geriet während der Fahrt in Brand. Frau Böhm van Endert vermochte sich indes in Rottweil unbeschädigt aus dem brennenden Wagen zu retten.

— Der bekannte polnische Pianist Michael von Zadora hat eine Berufung als Professor der Meisterklasse für Klavierspiel an der Musikalischen Gesellschaft in Lemberg angenommen.

— Kapellmeister Iwan Fröbe übernimmt am 1. September d. J. die Leitung des Neuen Berliner Tonkünstlerinnen-Orchesters.

— Der Philharmonische Chor (Dirigent: Prof. Siegfr. Ochs) hat im kommenden Winter folgendes Programm zur Aufführung vorgesehen: Quattro pezzi sacri von Verdi; die Weihe der Nacht von Hausegger (z. 1. Male), die Walpurgisnacht von Mendelssohn und die Matthäuspassion von Bach (z. 1. Male in diesen Konzerten). Außerdem veranstaltet der Verein wieder auf Befehl des Kaisers eine Aufführung in der Königl. Hochschule und eine weitere, bei der ein großes Chorwerk zur Wiedergabe gelangen soll, im Rahmen eines besonderen Zyklus von Konzerten, über die weiteres demnächst bekannt gegeben wird.

— In dem Festkonzert, daß bei Gelegenheit der Anwesenheit des National-Deutsch-Amerikanischen Lehrerbundes am 10. August in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Frank van der Stucken stattfindet, werden als Solisten mitwirken Frau Frieda Langendorff und Frau Marie Mattfeld vom Metropolitan-Opernhaus in New-York.

— Der hier lebende schleswig-holsteinische Komponist Arnold Ebel vollendete ein Requiem für Solo, gemischten Chor und großes Orchester nach der Dichtung von Friedrich Hebbel, daß zu der großen schleswig-holsteinischen Hebbelfeier 1913 zur Aufführung gelangen wird.

— Bau und Einrichtung des neuen Opernhauses in Charlottenburg schreiten rüstig vorwärts. Die Eröffnung im Spätherbst darf als gesichert gelten.

— Der Spielplan der königl. Oper für die Saison 1912/13 steht in erster Linie unter dem Zeichen der völligen Neueinrichtung von Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen". Bei den großen Anforderungen, die diese Neuinszenierung an das zwar verbesserte, aber noch immer unzureichende alte Haus stellt, können die einzelnen Abende des Werkes nur in bestimmten Intervallen herauskommen. „Das Rheingold" ist für Mitte November, die „Walküre" für Mitte Dezember, „Siegfried" für Mitte Februar vorgesehen; Mitte März soll dann die Gesamtaufführung des Ringes mit der „Götterdämmerung" in der neuen Einrichtung zum ersten Male in Szene gehen. Daneben

sind in Vorbereitung Neustudierungen von Wagners „Tristan und Isolde", Gluck-Strauß' „Iphigenie auf Tauris", Aubers „Stumme von Portici" und „Fra Diavolo" und Rossinis „Barbier von Sevilla" mit Originalrezitativen in der Neitzelschen Bearbeitung. Von Novitäten dürfte Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos" das größte Interesse erregen. — Am Schluß der Spielzeit zwischen dem 1. und 15. Juni 1913 sollen mit Genehmigung des Kaisers im königl. Opernhause eine Reihe von Festaufführungen stattfinden, zu denen neben den hervorragendsten Mitgliedern der königl. Oper auch Stars von internationalem Rufe herangezogen werden. Berlin wird mit der königl. Oper dadurch zum ersten Male in die Regie der Festspielstädte eintreten.

— Einen opernlosen Sommer erlebt Berlin seit bald einem halben Jahrhundert zum ersten Male. Jahrzehnte hindurch pflegte das Krollsche Theater Berlin im Sommer mit Opernaufführungen und berühmten Gästen zu versorgen. Daneben blühte lange die Morwitz-Oper, erst im Belle-Alliance-Theater, dann nacheinander im Metropol-Theater, Theater des Westens, Schiller-Theater und in Friedrich-Wilhelmstadt. Zeitweilig hatte man drei Sommeropern in Berlin. Einen ganz opernlosen Sommer gab es seit fast einem halben Jahrhundert nicht.

Bromberg. Königl. Musikdirektor Arnold Schattschneider, der im Herbst die Leitung des städtischen Orchesters in Görlitz übernimmt, stand am 28. Juni zum letzten Male als Dirigent vor dem Bromberger Publikum. Die Singakademie, die er ins Leben gerufen und über zwölf Jahre hindurch in erfolgreichster Weise geleitet hat, hatte ihm zu Ehren ein Abschiedskonzert veranstaltet. Kein Werk war geeigneter hierfür als Max Bruchs Glocke! Ist doch Arnold Schattschneider Meisterschüler von Bruch und hatte er doch s. Zt. als erstes Konzert mit der Singakademie auch ein Bruchsches Werk, den Odysseus, gebracht. Die Wiedergabe des Werkes durch Schattschneider war meisterhaft. Der aus über 160 Personen bestehende Chor, das Orchester, die vier Berliner Solisten (Eva Leßmann, Gina Goetz, Karl Sattler, Wilhelm Guttmann) wetteiferten in dem Bestreben ihr Bestes zu geben. Bromberg sieht seinen ehemaligen Dirigenten ungern scheiden und hofft, ihn bald einmal als Gastdirigent in seinen Mauern begrüßen zu können.

Frankfurt a. M. „Die Hochzeit des Mozart" betitelt sich ein neues Theaterstück, das Dr. Otto Schwartz zusammen mit Dr. Ingno Krauß verfaßt hat. Die Autoren stellen hier Mozart im Zenith seines Glückes auf die Bühne. Das Frankfurter Schauspielhaus unter Volkners Leitung hat das Stück zur Uraufführung erworben.

Halle a. S. In Gardelegen starb 75jährig der aus einer alten Musikerfamilie stammende königliche Musikmeister Siegmund Hesse. Schon als 4jähriges Kind war er in Konzertsälen aufgetreten. Er war Schüler Ferdinand Davids. Als Geiger und Dirigent verschiedener Orchester hat er sich in allen Städten Deutschlands bekannt gemacht.

Hamburg. Frau Preuse-Matzenauer, die vom Herbst ab an das Hamburger Stadttheater verpflichtet ist, sich aber weigert, ihr Engagement anzutreten, hat der neuen Direktion eine Abstandssumme von 30 000 Mark angeboten, um von ihrem Kontrakt wieder freizukommen. Der Grund sei „ein Cliquentum innerhalb und außerhalb der Kulissen", dessen Minierarbeit die Sängerin sich nicht aussetzen will.

Königsberg. Fräulein Bamberger, eine junge Sängerin, die an der Berliner Kurfürsten-Oper ihre Laufbahn vielversprechend begann, wurde für die Oper des Königsberger Stadttheaters verpflichtet.

Leipzig. Fräulein Clara Degener, Schülerin von Stockhausen, die seit 1872 den Beruf als Gesanglehrerin ausübte und als solche sehr geschätzt wurde, ist am 24. Juli auf der Reise in Brünig Alpina (Schweiz) plötzlich gestorben.

— Königl. Musikdirektor Carl Walther beging am 29. Juli die Feier seines 70. Geburtstags.

London. Fréderic Lamond, der vor einiger Zeit in London mit dem ungarischen Geiger Joska Szigeti in Queens Hall ein Konzert gab, stellte sich bei dieser Gelegenheit auch als Komponist vor. Das Orchester des Hauses spielte seine Sinfonie in A dur op. 3, ein Werk, das Lamond im Jahre 1889 geschrieben, bisher aber nur einmal hatte aufführen lassen. Die Londoner Zeitungen äußern sich über das Werk sowie über seine Ouvertüre „Aus dem schottischen Hochland" sehr anerkennend.

Paris. Gabriele d'Annunzios Drama: „Die tote Stadt" wird von dem Pariser Komponisten Guyo in Musik gesetzt und an der Opéra Comique in Paris aufgeführt werden.

— Massenets neue Oper „Panurge", die der Komponist kürzlich beendet hat, wird im Pariser Gaieté-Theater im März zur Aufführung kommen. Ferner bearbeitet der Komponist einen „Kleopatra"-Stoff, der ihm von Louis Payen und Henri Cain geliefert wurde.

Speyer. Musikdirektor Marcus Stahl in Speyer, der erste Dirigent des dortigen Liedertafel-Cäcilienvereins, hat die ihm angebotene Stelle eines Dirigenten der Deutschen Liedertafel in Bukarest abgelehnt.

Stuttgart. Der König von Württemberg hat Prof. Gottfried Linder, Lehrer am königl. Konservatorium in Stuttgart, das Ritterkreuz des Ordens der Württ. Krone verliehen.

Bad Wildungen. Am 25. Juli fand im Fürstl. Badehôtel ein Ferdinand Manns-Abend unter Leitung des Komponisten Hofmusikdirektor F. Manns aus Oldenburg statt. Die aufgeführten Werke: Sinfonie in Es, Konzert-Ouvertüre, Serenade für Streichinstrumente und Drei musikalische Illustrationen zu deutschen Dichtungen, zeichnen sich sämtlich durch Vornehmheit und effektvolle Instrumentation aus. Das in großer Anzahl erschienene Publikum spendete ihnen lebhaften Beifall.

Wien. Carl Goldmark schreibt in Gmunden eine neue Oper, wozu die Librettisten Willna und Bodanzki den Text liefern.

Verlagsnachrichten

Von Hugo Kaun's 126. Psalm stehen Aufführungen bevor u. a. durch den Bachverein in Leipzig (Prof. Straube), Singakademie in Berlin (Prof. Schumann), Musikverein in Hagen (Königl. Musikd. Laugs). Von demselben Komponisten erscheint in Kürze ein abendfüllendes Chorwerk betitelt „Mutter Erde" (Text von G. P. S. Cabanis). Beide Werke sind im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erschienen.

Die nächste Nummer erscheint am 8. August; Inserate müssen bis spätestens Montag den 5. August eintreffen.

Soeben sind erschienen:

Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und sinfonischen Dichtungen.

Herausgeg. v. Alfred Heuss

Bandausgabe der „Kleinen Konzertführer". Geheftet 2 M., gebunden 3 M.

Als eine kleine, künstlerische Gabe zu Liszts 100. Geburtstage darf die Sammlung wohl gelten, besonders deshalb, weil die Einleitungen zu den einzelnen „Führern" manches enthalten, das zur Erkenntnis der künstlerischen Erscheinung Franz Liszts als Instrumentalkomponist beiträgt. Aus diesem Grunde wird man es auch begrüßen, daß verschiedene Autoren an der Abfassung der „Führer" beteiligt sind, weil eben jeder von ihnen etwas Besonderes zu sagen wußte oder doch den Nachdruck auf diese oder jene Seite Lisztschen Schaffens legte. Trotz der verschiedenen Autorschaft wird indessen niemand in der Stellung zu Liszt eine gewisse Einheitlichkeit vermissen, und so ergab sich auch die innere Berechtigung diese „Führer" geschlossen herauszugeben.

Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens

von Adolf Chybinski. Geheftet 2.50 M.

Der Verfasser beschränkt sich in seiner Arbeit auf die Betrachtung folgender Themen: 1) Was wurde vom Kapellmeister zwischen 1500 und 1800 verlangt? 2) Die Stellung des Kapellmeisteramtes in den Werken der Musiktheoretiker im 18. Jahrhundert und die Reaktion gegen üble Manieren der Taktschläger. 3) Der Einfluß des Dirigenten auf den Vortrag im Lichte der musiktheoretischen Literatur vom 16.—18. Jahrhundert. Nicht nur für die Musikhistoriker, sondern auch für die Künstler, welche besonders als Kapellmeister die Fühlung mit der Musikrenaissance haben, wird das Werk von großem Interesse sein.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

LYRICA

Sammlung lyrischer Stücke klassischer, romantischer u. moderner Meister.

Zum Konzertvortrag sowie zum Gebrauch am Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet und mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen.

A. Ausgabe für Violine und Pianoforte bearbeitet von **Hans Sitt** und **Carl Reinecke**

B. Ausgabe für Violoncello und Pianoforte bearbeitet von **Julius Klengel** und **Carl Reinecke**

Inhalt und Preis für beide Ausgaben derselbe.

Band I.		M.	Band II.		M.	Band III.		M.
Nr. 1.	Air von **Joh. Chr. Bach**	1.20	Nr. 11.	Adagio von **Jos. Haydn**	1.20	Nr. 21.	Nocturne (Es-dur) von **Fr. Chopin** (Ausgabe für Cello u. Pianof. in D-dur)	1.20
Nr. 2.	Ave Maria von **Carl Reinecke**	1.—	Nr. 12.	Air von **Chr. Gluck**	—.80	Nr. 22.	La Mélancolie von **Fr. Prume**	1.20
Nr. 3.	Schlummerlied von **R. Schumann**	1.20	Nr. 13.	Adagio von **Franz Schubert**	1.20	Nr. 23.	Sehnsucht von **Peter Tschaikowsky**	1.20
Nr. 4.	Cavatine von **John Field**	1.20	Nr. 14.	Trauer von **Robert Schumann**	1.20	Nr. 24.	Träumerei von **R. Schumann**	1.—
Nr. 5.	Andante von **Louis Spohr**	1.20	Nr. 15.	Chant sans paroles von **P. Tschaikowsky**	1.20	Nr. 25.	Menuett von **L. Boccherini**	—.80
Nr. 6.	Cavatine von **F. Mendelssohn-Bartholdy**	1.20	Nr. 16.	Am Meer von **Franz Schubert**	—.80	Nr. 26.	Elegie von **H. W. Ernst** (Op. 10)	1.30
Nr. 7.	Adelaide von **L. van Beethoven**	1.50	Nr. 17.	Air, Gavotte u. Bourré a. d. D-dur-Suite von **Joh. Seb. Bach**	1.30	Nr. 27.	Serenade von **Jos. Haydn** (Aus dem F dur-Quartett Nr. 17)	1.—
Nr. 8.	Melodie von **Anton Rubinstein**	1.20	Nr. 18.	Larghetto aus dem Clar.-Quintett von **W. A. Mozart**	1.20	Nr. 28.	Ave verum von **W. A. Mozart**	—.80
Nr. 9.	Largo von **Georg Fr. Händel**	1.—	Nr. 19.	Abendlied von **R. Schumann**	1.—	Nr. 29.	Arie: „Cuius animam" von **G. Rossini** (Aus d. Stabat mater)	1.50
Nr. 10.	Adagio cantabile von **G. Tartini**	—.80	Nr. 20.	Blumenstück von **R. Schumann**	1.20	Nr. 30.	Chanson triste von **P. Tschaikowsky** (Op. 40 Nr. 2)	1.20

Jede Nummer ist zu dem im Inhalte angegebenen Preis einzeln käuflich.

Preis jedes Bandes M. 2.50 netto. — Bei Bestellungen ist die Ausgabe, welche gewünscht wird, anzugeben.

Verlag von GEBRÜDER REINECKE in LEIPZIG.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E.V.)

79. Jahrgang Heft 32

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 8. August 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Bayreuther Festspiele

Der Ring des Nibelungen

Erster Zyklus, 25.—28. Juli

Noch eben stand man in zwanglosen Gruppen auf dem Festspielhügel, zu dessen Füßen das Städtchen sich fast zärtlich schmiegt, eifrig über die diesjährige Besetzung debattierend, sich auf bekannte Persönlichkeiten aufmerksam machend, dort Hans Richter der Hans Sachs Bayreuths (dirigiert die Meistersinger) im Gespräch mit Dr. Muck (Dirig. des Parsifal), auf dessen schmalen Lippen sich ein wetterschlagendes Witzwort zusammenzuziehen scheint, Siegfried Wagner, der Dirigent des Tages im leichten Sommerhabit, von allen Seiten in Anspruch genommen, Hans von Wolzogen, einer der treuesten Freunde Wagners und der Wagnerschen Sache mit seinem prachtvollen Kopf, aus welchem noch ganz junge Augen blicken, Chamberlain, der geniale Biograph Richard Wagners mit Frau Eva Thode, Balling, der Dirigent des II. Ringes mit seiner Frau, der ehemaligen Gattin Hermann Levis, des ersten Parsifal-Dirigenten!

Noch eben waren die Photographen eifrig am Werke, zusammenzuraffen, was nie sich fügt, und nun sitzen wir in der dämmernden Kühle des Festspielhauses und aus den Tiefen empor ringt sich das Motiv des Werdens, der urweisesten Wala, ihm gesellt sich das Wellen-Motiv, dessen flimmerndes Auf und Ab Leben und Gestalt gewinnt, wenn der Vorhang zur Seite wallt und die Rheintöchter (Gertrude Förstel, Sophie Bischoff-David und Ottilie Metzger-Lattermann) ihr singend wonniges Spiel beginnen.

Die Darstellung ist märchenhaft, und wer die natürliche Beweglichkeit der „drei wilden Wasservögel“ beobachtet, der ahnt nichts von den enormen technischen Schwierigkeiten, welche die Darstellung in so vollendeter Form bedingt. Mit dem Augenblick, wo Alberich (Eduard Habich) dem Riffe das Gold entreißt, sinkt alles in finsterste Nacht und nach der Umwandlung erheben sich aus Morgendämmern die Zinnen Walhalls. Der Wotan des Walther Soomer ist selbst für Bayreuth immer wieder ein Ereignis, sein herrliches Organ schwelgt förmlich in dieser prachtvollen Partie. Frau Reuß-Belce ist um die Theatergeschichte der Festspiele so hoch verdient, ihrer dramatischen Assistenz verdanken wir so viel, daß man bei ihrer darstellerisch unvergleichlichen Fricka gern vergißt, daß sie stimmlich nicht mehr auf der Höhe ist. Die Riesen Fasolt (Carl Braun) und Fafner (Eugen Guth), der eine der Idee Wagners getreu der Gemütsmensch, der andre nur nach dem roten Golde geizend, wirken auch äußerlich stark kontrastierend. Und nun das „Göttergelichter“ Kirchhoff als Froh, Schützendorf-Bellwidt als Donner, dessen Organ in „Heda, heda, hedo . . . . Donner der Herr ruft euch zu Heer“ sich zu schöner Wirkung entfaltete, die liebliche, aber sprachlich nicht recht verständliche Freia Lilly Hafgren-Waags und Hensel, der Parsifal-Darsteller als Loge, dessen langsamer Parademarsch am Schluß nicht recht zu seiner sonst außerordentlich lebhaften Verkörperung des Mensch gewordenen Feuers stimmen wollte, Hans Breuer, der größte Mime, den wir besitzen (im alten Eulennest, der allbekannten Bayreuther Künstlerkneipe, meldet ein Transparent: „Hei Mime, wie glückte Dir das“, sein 25jähriges Jubiläum ganz treuherzig primitiv), und endlich die Schumann-Heink in der überragenden Darstellung der Erda, deren „Weiche Wotan“ und „sinne in Sorg und Furcht“ in eherner Plastik emporwuchsen, sie alle wirkten zusammen, um wirklich ein Festspiel zu bieten! Was fällt demgegenüber ins Gewicht, daß z. B. der Blitz im Gewitter nicht mittun wollte?

Wer sich in Bayreuth vorurteilslos an das Schöne, mit außerordentlichen künstlerischen wie technischen Mitteln Gebotene hält, für den ist Bayreuth die Hochburg des tatgewordenen Wagnerschen Kunstideals. Und was Bayreuth in der Frage des frei oder nicht freiwerdenden Parsifal anbetrifft, so können eben nur rein ästhetische Gründe für den Parsifal in Bayreuth sprechen. Das Bühnenweihfestspiel kann und wird nur hier auf seinem ureigensten Grund und Boden seine Wunder wirken, selbst wenn eine oder die andere der großen Hofbühnen in der Lage sein sollte, den ungeheuren Apparat aufzubringen, den eine Verwirklichung des Wagnerschen Willens bedingt.

Die Walküre.

Prachtvoll echt wirkte die Halle des Hunding, und förmlich gepeitscht vom Sturmmotiv stürzte Siegmund durch Jacques Urlus gesanglich wie schauspielerisch prachtvoll verkörpert am Herde nieder, während sich die fragende Frau Minnie Salzmann-Stevens als Sieglinde in unbeschreiblich frauenhafter Weichheit um ihn bemühte,

ohne den leidenschaftlichen Momenten ihrer Partie in gleicher Weise gerecht werden zu können; sie blieb darin hinter der Idealgestalt einer Morena, Münchens Sieglinde, zurück. Wie das verkörperte Verhängnis erschien Knüpfer als finstrer Hunding; um seines herrlichen Organs willen, dem er in reifster Meisterschaft gebietet, hätten wir ihm für den Zyklus so gern ein längeres Leben gegönnt. Stahlhart trafen Hunding und Siegmund auf einander. Zu immer reineren Höhen der dramatischen Kunst stieg nun Urlus empor:

„Was gleiset dort hell im Glimmerschein“

und

„Keiner ging
„Doch einer kam . . .
„Siehe der Lenz
„Lacht in den Saal“

und endlich:

„Siegmund heiß ich,
„Siegmund bin ich . . .
— — — — — —
„Nothung, Nothung
„Neidlicher Stahl!“

Das alles führte zu einer fabelhaften Steigerung gegen den Aktschluß.

Die Brünhilde der Ellen Gulbranson ist eine für Bayreuth geradezu traditionelle Leistung, natürlich hat ihre Stimme an Kraft und Glanz eingebüßt, dafür aber setzt sie für diese heroischste Partie der deutschen Oper die ganze Reife ihrer Künstlerschaft ein. Herrlich gestaltete sich ihr Dialog mit Siegmund, welcher mit den Worten: „So grüße mir Walhall, grüße mir Wotan“ einen ätherreinen Gipfelpunkt erreichte.

Die grandiose Szenerie während des Kampfes zwischen Hunding und Siegmund wurde von der düsteren Erhabenheit des Walkürenfelsens im III. Aufzug noch übertroffen, dessen Schwierigkeiten die Regie restlos gelöst hatte. Die Ensembles der Walküren: Olga Band-Agloda, Sophie Bischoff-David, Hermine d'Albert, Wally Fredrich-Höttges, Julie Körner, Ottilie Metzger-Lattermann, Elsa Rieß und Ernestine Schumann-Heink gelangten zu strahlender Wiedergabe und in fast gotthafter Souveränität schleuderte Wotan seinen Verbannungsfluch über Brünhilde, während in reinem Scheidesang „Leb wohl, du kühnes herrliches Kind!“ all seine Härte in dem Goldstrom der Liebe zu schmelzen schien. Der Feuerzauber bereitete musikalisch wie szenisch einen Abschluß von unvergeßlicher Größe.

Siegfried.

Der Siegfried von Alfred von Bary ist hauptsächlich nach der gesanglichen Seite hin zu bewerten, und in dieser Beziehung gehört der Künstler zu den glücklichsten der Partie, in Anbetracht seiner reckenhaften Erscheinung müßte er als ein idealer Wälsungensproß bezeichnet werden, wenn er nicht durch die schwere Trübung seiner Sehkraft in der Lebendigkeit der Darstellung behindert wäre. Ein ihm in der Statur gleicher Vertreter muß überall dort für ihn einspringen, wo es nur auf körperliche Gewandtheit, wir z. B. bei dem Drachenkampf ankommt. Natürlich wird das alles so geschickt in Szene gesetzt, daß Uneingeweihte nichts davon bemerken, aber für die Wissenden fällt auf diese sonst so lichtvolle Siegfriedgestalt ein tiefer Schatten des Mitleids.

Vom Mime des Breuer sprachen wir schon, er verkörpert etwas von der Urkraft der Persönlichkeit, eine lebendige Komik und so viel Lüge der Menschlichkeit, daß er, abgesehen von gesanglichen Glanzleistungen schauspielerisch-psychologisch eine Tat vollbringt. Wie schlagende Wetter treffen Mime und Alberich vor der Höhle Fafners zusammen, während das Waldweben mit Siegfrieds unvergeßlichem Monolog wie ein liebliches Eiland in der Brandung des Dramas anmutete. Gertrude Förstel lieh dem Waldvogel ihren silberhellen, leichtbeschwingten Sopran. Der dritte Aufzug setzte gleich mit einem Höhepunkt in dem Gespräch zwischen Wotan und Erda ein, und wenn diese singt: „Was frägst du nicht die Nornen?“ so glaubt man den Atem anhalten zu müssen, um den Zauber nicht zu zerstören. Breit atmete dieser zweite Tag der Trilogie aus in dem herrlichen Zwiegesang Siegfrieds und Brünhildes, und wer das fühlend mit erleben durfte, der stimmte jauchzenden Herzens ein in den Ruf:

„Heil dir, Sonne!
„Heil dir, Licht!
„Heil dir, leuchtender Tag!“

Götterdämmerung.

Tropische Hitze lag über dem Festspielhaus, aber der Himmel hatte ein Einsehen und schon nach dem ersten Akt konnte man am fernen Horizont ein Gewitter beobachten. So mag vor Jahren ein starkes Wetterleuchten vom Bayreuther Hügel aus über die deutschen Lande und darüber hinaus über alle Kulturstaaten gezuckt haben, inzwischen hat mancher Blitz zündend eingeschlagen, manch reinigendes Gewitter hat der künstlerischen Atmosphäre jene kristallinische Klarheit gegeben, welche uns heute den freien Ausblick auf die deutschnationale Kulturtat Richard Wagners vergönnt.

Die Nornen der Olga Band-Agloda, Hermine d'Albert und Ernestine Schumann-Heink waren von erhabener Größe, Hermann Weil ein vortrefflicher Vertreter der sonst oft ins Sentimentale gezogenen Gunther-Partie, etwas physiognomielos die Gutrune Julie Körners, prachtvoll Carl Braun als Hagen, eine darstellerisch scharf profilierte, gesanglich triumphierende Leistung. Wie ein Sturmwind brauste sein Ruf: „Hoiho! Hoiho! Hoho! Ihr Gibichs Mannen, machet euch auf!“ daher, den der dumpfe Ton des Stierhorns unheilverkündend untermalte; was Wunder, daß er mit diesem Sturmgesang einen Mannenchor heraufbeschwor, wie ihn die Welt nicht oft vernommen haben dürfte. — — — Die Darsteller sind uns nun alle bekannt und wir nehmen nur noch einige Hauptmomente auf; dazu gehört in erster Linie der Doppelschwur Siegfrieds und Brünhildes: „Helle Wehr! Heilige Waffe hilft meinem ewigen Eide!“ währenddessen sich im Orchester das Unheil-, Hagen- und Mordmotiv zu schrecklicher Dreizahl verdichtet. Eine liebliche Oase bildet nochmals die Rheintöchter-Szene, während die Siegfried-Erzählung, bevor ihn der tückische Mordstahl trifft, in fast heiliger Reinheit aufstrahlte. Der Schluß gehörte Ellen Gulbrauson, welche mit: „Siegfried, Siegfried, Sieh, selig grüßt dich dein Weib.“ einen Gipfelpunkt erreichte, den Miterlebende nur begreifen können, an welchem aber jedes Wort der Definition elend zerschellen müßte.

So klang der Ring aus, Siegfried Wagner dirigierte das Ganze, das Orchester setzte sich aus einer Schar von Künstlern, alles erste Vertreter ihrer Instrumente zusammen, in dem heißesten Bestreben, die Traditionen seines großen Vaters hoch zu halten; als genialem Re-

gisseur verdanken wir ihm einen Reichtum, eine Farbenpracht, eine Lebendigkeit der Bühnenbilder, welche keinen Wunsch unerfüllt ließen; der Mannenchor war die Großtat Professor Rüdels.

Und nun noch ein Wort über die erzieherische Bedeutung von Bayreuth. Abgesehen davon, daß die Stipendienstiftung, wie ich mich auch jetzt wieder überzeugen konnte, jungen Musikern unentgeltliche Studien an der Quelle gewährt, werden die Generalproben vor geladenem Publikum gegeben, welches sich in erster Linie aus Kapellmeistern, Oberregisseuren u. a. aller größeren Theater rekrutiert. Außerdem erfordert der technische wie musikalische Apparat ein Aufgebot von Hilfsmannschaften, aus denen sich schon recht bedeutende Persönlichkeiten entwickelt haben. Jedenfalls ist zu hoffen, daß auch alle diesjährigen Mitwirkenden so viel vom Geiste Richard Wagners empfangen, um qualifiziert zu sein, Pflanzstätten der Kunst des Bayreuther Meisters in deutschen Landen in seinem Sinne betreuen zu können.

K. Schurzmann.

Parsifal

Nun ist auch wieder das Bühnenweihfestspiel, worum sich gerade jetzt, wo es Bayreuth bald entrissen zu werden droht, der Kampf der Meinungen erhitzt, zu würdigster Darstellung gelangt. Zu würdigster Darstellung, da es doch gerade diesmal zu beweisen galt, daß der Parsifal an keiner andern Stätte als an der von Wagner selbst bestimmten besser und pietätvoller aufgeführt werden könnte.

Es war sehr richtig empfunden, wo es einzusetzen galt, um dem Werk die rechte Weihe zu verleihen und den Gesamteindruck auf die Stufe möglichster Vollkommenheit zu erheben: Beim rein szenischen und beim musikalischen Teil der Aufführung. Da war alles von Siegfried Wagner, Generalmusikdirektor Dr. Muck und ihren Beiständen aufs sorgfältigste vorbereitet worden. Mit ersichtlicher Achtung vor dem Willen des Schöpfers war alles Persönliche der Wiedergabe ins Gesamtkunstwerk eingegangen, und was man weniges an dekorativen Neuerungen angebracht hatte, darf nicht als Abweichung von der Bayreuther Überlieferung, sondern lediglich als Vervollkommnung, ja als endgültige Erfüllung Wagnerscher Gedanken aufgefaßt werden. Von Mucks wunderbar klangschöner Herausarbeitung sinnlicher Orchesterwirkungen, von dem zauberhaft harmonischen Zusammenstimmen der Chöre, das nicht zuletzt durch bemerkenswerte Solokräfte wirksam aufrecht erhalten wurde, vermag die Feder nur eine mangelhafte Vorstellung zu geben. In diesem Sinne möge ein uneingeschränktes Allgemeinlob Genüge leisten.

Nicht so uneingeschränkt trifft dies allerdings die Leistungen der Vertreter der Solopartien. Einzig die Kundry der Frau A. Bahr-Mildenburg vermochte ihrer anspruchsvollen Aufgabe restlos zu genügen. Das war eine Leistung, der gegenüber die Kritik, die Feder sinken lassend, so handelt, wie sie es am liebsten recht oft möchte, doch selten genug darf. Selten gehen in den landläufigen Wagnersängerinnen geist- und seelenvolle Auffassung, vorzügliche Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten mit ausgezeichneten gesanglichen Eigenschaften einen so harmonischen Bund wie bei dieser Künstlerin ein, die einfach hinreißend zu wirken vermochte. An diese einheitliche Glanzleistung reichte indes keiner der anderen Mitwirkenden heran, und war der Parsifal van Dyks in der ernsthaften und tiefdurchdachten Auffassung seiner ebenfalls schwierigen Rolle eine äußerst markante Erscheinung, der es in diesen Beziehungen nur wenige nachtun würden, so wirkten doch rein äußerliche Eigenschaften und manche stimmliche Mängel recht drückend auf die Illusion ein. Wieder sehr befriedigend ebenso in schlichter würdiger Größe wie in gesanglicher Hinsicht gab sich R. Mayr als Gurnemanz und auch W. Engel fand sich, ohne gerade eine auffallend bedeutende Leistung hinzustellen, sehr achtunggebietend mit seinem Amfortas ab, während endlich die Rolle Klingsors bei dem temperamentvollen und mit Charakterisierungsvermögen und Stimme wohlbegabten A. Schützendorf-Bellwidt in besten Händen lag. Die Besucher der diesjährigen Festspiele werden den „Parsifal" dieses Jahres, das doch wahrscheinlich das letzte vor dem möglichen Übergang des Festspiels auf andere Bühnen ist, lange in frischer Erinnerung behalten.

—g—



Das Phrasierungsproblem und die Konkurrenzausgaben von Klavierwerken
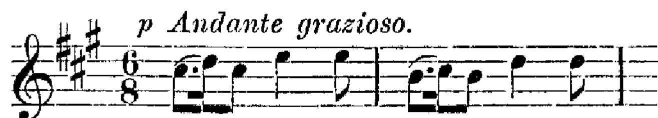
Eine kritische Betrachtung von **Karl Zuschneid**

I.

Hugo Riemann hat es versucht, die Phrasierungslehre zu einem grundlegenden System der musikalischen Vortragskunst auszubauen. Die scharfsinnige Logik, mit der er dabei die feinsten Verästelungen der Form durchdringt, hat viel Überzeugendes, aber in der Anwendung und Durchführung eines einheitlichen Prinzips der Prosodik auch einiges Anfechtbare.

Eine Phrasierungs- und Vortragslehre im Sinne Riemanns gehört unter allen Umständen zum Erziehungsplan unserer Musikbildungsanstalten. Als verfehlt aber erscheint das Bestreben, alle zu solcher Lehre gehörigen doktrinären Elemente zugleich auf dem Notenblatt zur Darstellung bringen zu wollen. Die Überladung des Notenbildes mit Zeichen aller Art, wie sie das analytische Verfahren Riemanns erfordert, erschwert die Übersicht und das fliessende Lesen ungemein; der Studierende „sieht den Wald vor Bäumen nicht", und der Nutzen, der aus solcher Häufung erläuternder Details gewonnen werden soll, bleibt ein recht zweifelhafter, so lange es im Unterricht an einer nach generellen Gesichtspunkten geordneten Phrasierungs- und Vortragslehre fehlt. Wenn unsere Musikeleven an den Konservatorien durch eine strenge Schule logischen Denkens zu jener Klarheit und Sicherheit der Auffassung geführt werden, die neben einer vorbildlichen ästhetischen Erziehung als grundlegende Voraussetzung der Vortragskunst überhaupt angesehen werden muss, so bedarf es sicherlich nicht jener nicht selten verwirrenden Glossierungen, durch die das überlieferte klare Notenbild das Aussehen einer Generalstabskarte erhält. Letzten Endes beruht das rechte Formgefühl, wie jedes Element erfolgreicher Kunstübung, auf natürlicher Begabung; diese bis zur selbständigen künstlerischen Gestaltungsfähigkeit auszubilden, ist Sache der musikalischen Gesamterziehung. Aber keiner noch so scharfsinnig ausgedachten Lehre wird es gelingen, den unendlichen Reichtum der musikalischen Formenwelt in den Kanon einer allgemein giltigen Gesetzmässigkeit zu zwängen. Oft genug wird uns die ein-
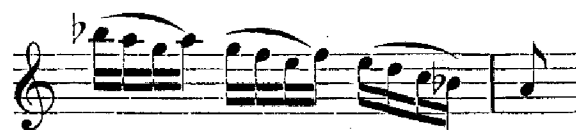
gelernte Formel da im Stich lassen oder irreführen, wo unser innerstes Empfinden instinktiv das Richtige trifft. Die moderne musikalische Prosodik führt öfter zu Absonderlichkeiten in der Auffassung motivischer Gliederungen, gegen die sich das angeborene Formgefühl sträubt. Man betrachte das folgende Mozartsche Beispiel, das uns weiterhin noch Anlass zu eingehenderen Erörterungen geben wird:



Wenn man diesem naiv heiteren Gebilde als Text etwa die Worte unterlegt: „Lasset uns singen, tanzen und springen", so hat man meines Erachtens für dessen richtige „Auffassung" einen untrüglichen Anhalt gewonnen. Jede andere „Auslegung" widerstreitet dem natürlichen Empfinden.
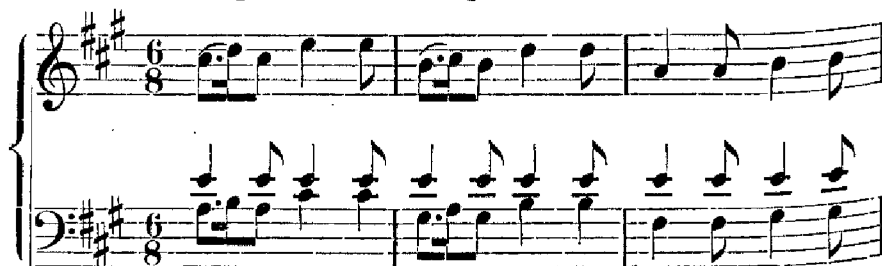
So anfechtbar Riemanns Doktrinen in einzelnen Punkten erscheinen mögen: wir haben es bei ihnen mit dem achtunggebietenden Resultat einer bedeutsamen Lebensarbeit zu tun, aus der eine klärende Erkenntnis zweifellos noch hohe Werte für die nachschaffende Kunst gewinnen wird. Zur Zeit müssen wir es aber als einen Unsegen ansehen, in welcher Weise seine Neuerungsbestrebungen betriebsam nachgeahmt werden. Während seine eigenen Ausgaben in der Praxis wenig Eingang gefunden haben, sehen wir heute den Musikalienmarkt mit zahlreichen Nachahmungen seiner Bearbeitungsmethode überschwemmt, die zu einem heillosen Durcheinander und zu immer wieder neuen Entstellungen der ursprünglichen Lesarten geführt haben. Riemann hat es sicherlich nicht geahnt, dass er mit seinem gigantischen Unternehmen, das musikalische Notationswesen auf eigene Faust umgestalten und vervollkommnen zu wollen, der Willkür Tür und Tor öffnen würde. Die Pietät vor der Überlieferung erscheint heute in bedenklichstem Masse untergraben. Jeder Herausgeber hält sich für berufen, in den Urtexten Änderungen vorzunehmen und eigene Zutaten von oft mehr als zweifelhaftem Wert anzubringen, so dass wir unter den vielen heutigen „instruktiven" Ausgaben keine zwei übereinstimmenden Lesarten mehr finden.
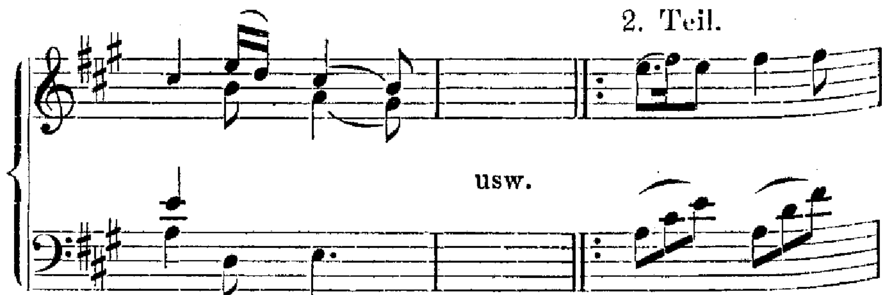
Eine Hauptursache der Verwirrung haben wir in dem keineswegs glücklichen Unterfangen zu suchen, den Legatobogen ganz einseitig für den Klaviersatz abschaffen und den Bogen zum „Phrasierungs"-Bogen umdeuten zu wollen. Die Bedeutung des Bogens als Legatobezeichnung ist nicht aus der Welt zu schaffen und durch die Tradition so eingebürgert, dass seine Anwendung in anderm Sinne uns mit der gesamten musikalischen Praxis in Konflikt bringen und immer zu Missverständnissen Anlass geben muss. Man bedenke, welche Konsequenzen sich aus dem Zusammenwirken des Klaviers mit andern Instrumenten ergeben! Als klar verständliches, leicht übersichtliches „Artikulations"-Zeichen bleibt der Bogen ohnehin unentbehrlich. Die vielfach nachzuweisende Inkonsequenz und Sorglosigkeit älterer und neuerer Komponisten in der Anwendung des Bogens berechtigt uns noch nicht, ihre Bezeichnungen gänzlich zu unterschlagen und an deren Stelle solche zu setzen, die zu offenbaren Missdeutungen führen, wie es z. B. bei Neuausgaben Mozartscher Klavierwerke öfters der Fall ist. Gerade Mozarts Niederschriften mahnen zur Vorsicht in der willkürlichen Abänderung seiner Bezeichnungen. Dass Stellen wie die folgende — von Rudorff in der Breitkopf & Härtelschen Urtextausgabe von Mozarts Klavierwerken zitierte — in ununterbrochenem Legato zu spielen sind, ist ohne weiteres selbstverständlich:
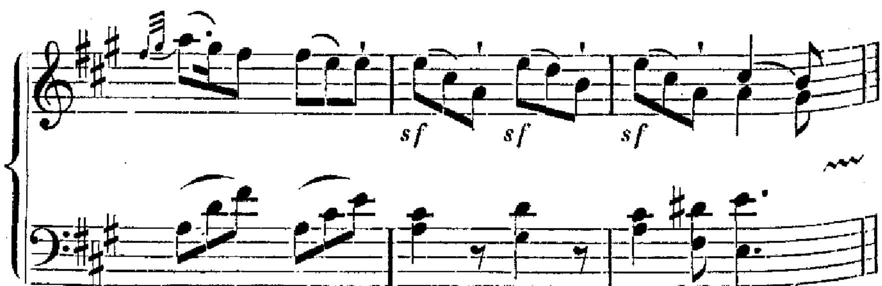


Die Ursache solcher Notierungsweise ist wohl in dem von den Streichinstrumenten überkommenen Gebrauch zu suchen. Hier sowohl, wie durch das typische Absetzen des Bogens vor dem Taktstrich wird sich der gebildete Spieler kaum irritieren lassen. Anders verhält es sich mit der Artikulation von Phrasen, deren Motivbildungen oft sehr genaue Bezeichnungen zeigen, die auf eine wohlüberlegte Absicht schliessen lassen. Wie willkürlich in diesen „Kleinigkeiten" mit der ursprünglichen Notierung umgesprungen wird, mögen einige Beispiele zeigen. Ich knüpfe an das oben zitierte Variationsthema an:
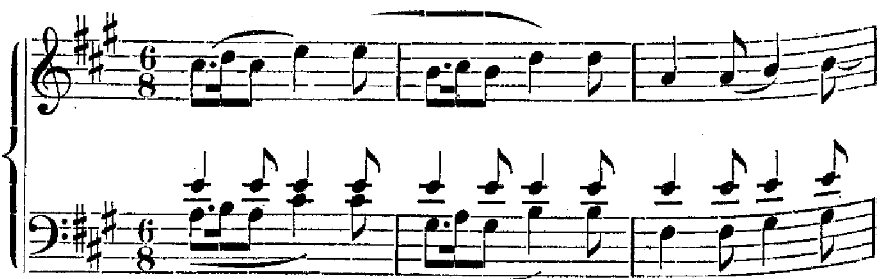
I. Original-Fassung.
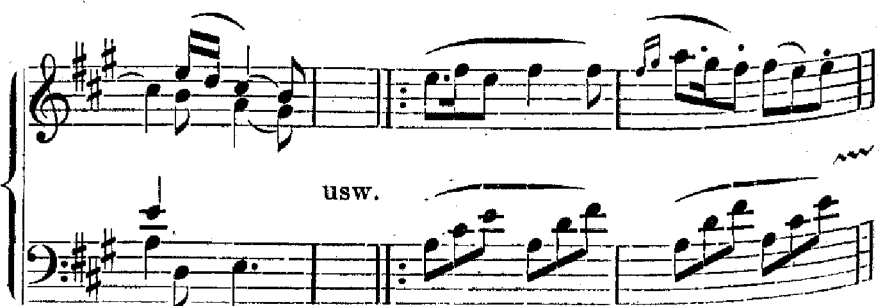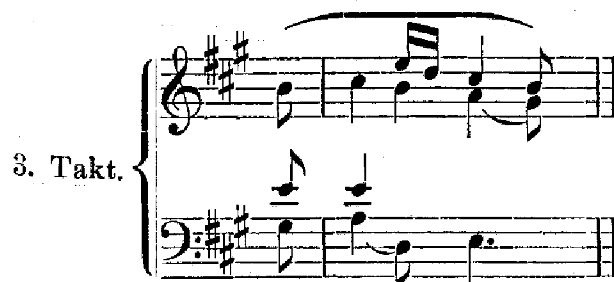






a) Ausgabe Köhler-Schmidt (Peters).
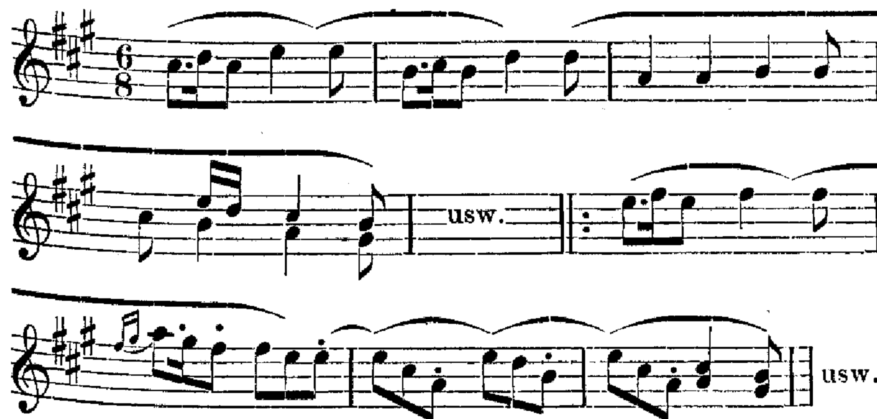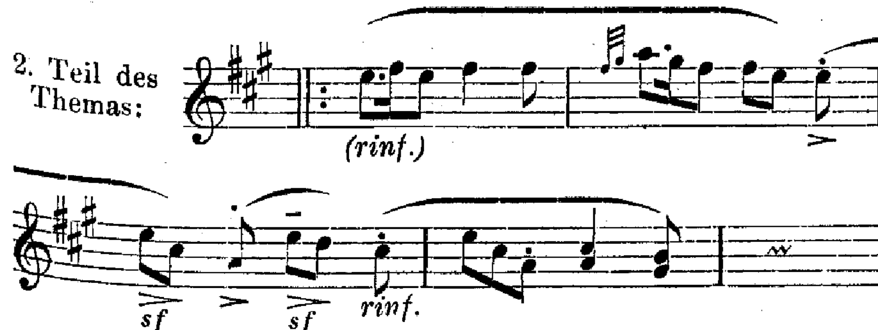




b) Universal-Edition.
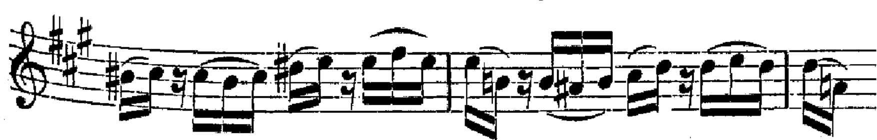


c) Ausg. Litolff (Schultze-Biesantz).
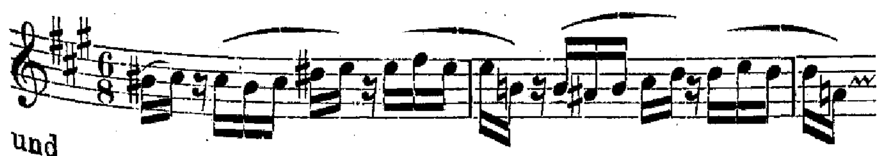


d) Germer (Hug & Cie.).
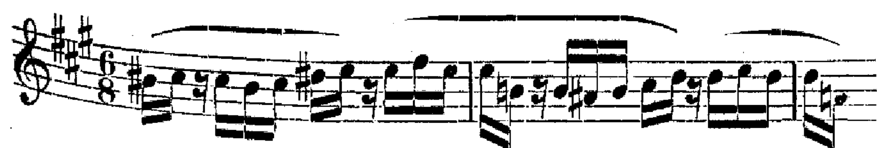


Typisch für die nivellierende Arbeit in den zitierten Ausgaben ist die Ausmerzung der kleinen Bogen des Originals. Im vorliegenden Falle ist es durchaus nicht selbstverständlich, dass Mozart die ersten vier Noten zusammengebunden haben wollte; vielmehr entscheidet das natürliche Empfinden hier für eine Artikulation, wie sie durch Mozarts Notation deutlich genug gefordert scheint. Durch ein leichtes Absetzen der Sechzehntelnote gewinnt das graziöse Thema fraglos an Plastik und rhythmischem Reiz, was besonders bei strenger Beachtung der kleinen Bogen in der ersten Variation zutage tritt:
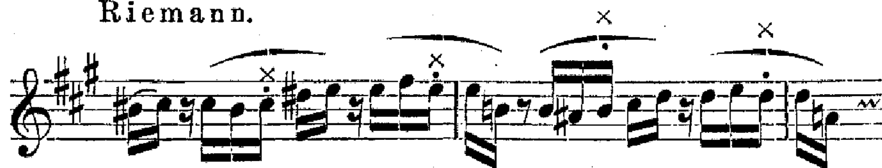


Vom ästhetischen Standpunkte aus wird diese Auffassung kaum anzufechten sein; jedenfalls fehlt es hier an jeder Berechtigung zur Vornahme willkürlicher und die Absicht des Komponisten möglicherweise entstellender Änderungen. Zweifellos wird die Bogenbezeichnung in den zitierten Ausgaben im Sinne eines Legato gedeutet werden:



und
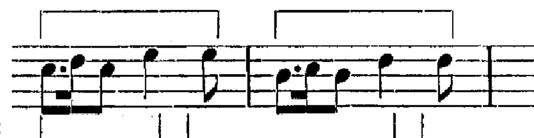


Man beachte wohl, wie im Gegensatz zu den andern Herausgebern Riemann bemüht ist, bei seiner Bezeichnung den Sinn der Originalnotierung zu erhalten:



Im Dienste einer sinngemässen Phrasierung erscheinen die apokryphen Bogen in diesem Falle erst recht anfechtbar. Freilich: wer für die mit obiger Textunterlegung gegebene schlichte und natürliche Auffassung keinen Sinn hat, mit dem ist nicht zu rechten. Man mag sich aber noch so sehr dagegen sträuben: es handelt sich hier um einen der gerade bei Mozart nicht seltenen Fälle volltaktiger und nicht auftaktiger Motivbildung, über die keine noch so spitzfindigen Auslegungsversuche das natürliche Empfinden hinwegzutäuschen vermögen.

Also:
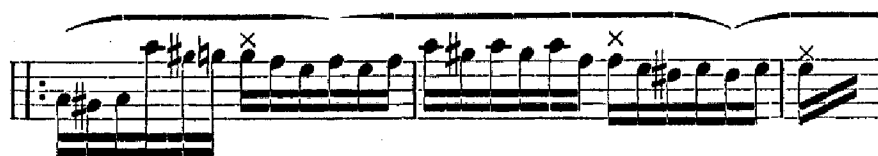


nicht:
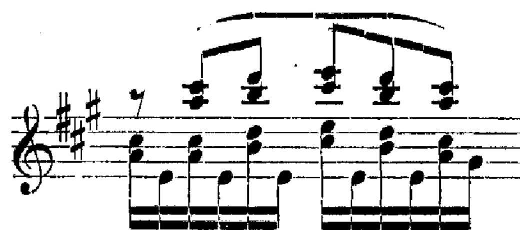


Dem Dilemma in der Doppelbedeutung des Bogens begegnen wir in Neuausgaben auf Schritt und Tritt. Im zweiten Teil des zitierten Beispiels unter I a) soll der Bogen im oberen System als Phrasierungsbogen, im unteren doch offenbar als Legatobogen gedeutet werden.
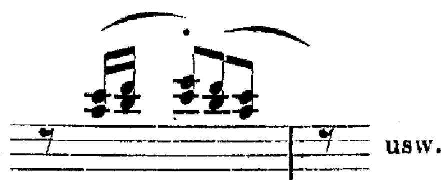
Für die Unzweckmässigkeit, Schwerfälligkeit und Unübersichtlichkeit moderner Phrasierungsbezeichnung ist Beispiel c) besonders lehrreich. Es ist nicht einzusehen, inwiefern aus solcher Lesart gegenüber der Originalnotierung ein Gewinn für Auffassung und Vortrag erwachsen könnte. An Willkürlichkeiten in der Phrasierung leistet sich die betr. Ausgabe überhaupt das Möglichste. Die prinzipielle Meinung, jede Phrase auftaktig nehmen zu müssen, führt zu Ungeheuerlichkeiten wie die Phrasierung in der dritten Variation:



Wer liest das so? Der weniger gewandte Spieler wird leicht über die mit dem Bogen überspannten Tonwiederholungen (×) stolpern und mit dem Bogenende unwillkürlich absetzen wollen. Abgesehen davon ist, wie beim Thema festgestellt wurde, die auftaktige Auffassung der Motivbildung hier unnatürlich und sinnwidrig. Aus der jedes Missverständnis ausschliessenden Originalnotierung in der vierten Variation



macht der betr. Herausgeber folgendes:



Gegen derartige eigenmächtige Verdrehungen einer ausgesprochenen Absicht des Komponisten kann nicht laut genug Einspruch erhoben werden. Wollte man die durch die verschiedenen „instruktiven, kritisch revidierten" Neuausgaben angerichtete Konfusion nur bei einem Meister, wie hier bei Mozart, eingehender beleuchten, man könnte Bände füllen.

Es mögen, speziell Mozart betreffend, hier noch einige zufällig herausgegriffene Beispiele folgen; sie zeugen auch ohne Kommentar von dem zweifelhaften Wert mancher „Bearbeitungen", gerade im Hinblick auf Unterrichtszwecke.

II. Sonate Köchel-Verz. 333.

Urtext 24. Takt u. f.:

Univ.-Edition:

Litolff:

Urtext Takt 33:

Univ.-Edition:

Litolff:

Die Prinzipienreiterei in Phrasierungssachen schreckt vor keiner Entstellung noch so deutlicher Vorschriften des Komponisten zurück. Mozart notiert im ersten Allegro der Phantasie und Sonate den Bass klar und verständlich folgendermassen:

d. h., er will so und nicht anders artikuliert wissen. Die Wirkung soll eine orchestrale sein; Bässe und Violoncelli würden zu dem Violintremolo in den Oberstimmen so und nicht anders artikulieren. Ein geschmackvoller Spieler wird auch bei der Wiederkehr des Motivs im absteigenden Bass Takt 35 und ff. so verfahren, obgleich hier die Bogen ganz fehlen. Das ist ästhetisch gerechtfertigt. Wenn aber, wie bei einer der mir vorliegenden Ausgaben, von vornherein dass Bassmotiv so notiert wird:

so ist das eine direkte Fälschung.

Die Begriffe „Phrasierung" und „Artikulation" werden trotz Riemanns eingehender Klarlegungen immer wieder untereinander geworfen.

Man vergleiche mit den angeführten „Phrasierungs"-Ausgaben die bei Breitkopf & Härtel erschienene Bearbeitung der Mozartschen Klaviersonaten von Carl Reinecke. Die Vorzüge dieser, unter möglichster Schonung des Urtextes instruktiv bearbeiteten Ausgabe werden Lehrer zu schätzen wissen, denen die Willkürlichkeiten und das erdrückende Zuviel von Zutaten beim Unterricht im Wege sind. Die Reineckesche Ausgabe liegt neuerdings in einem schön gedruckten Hochquartbande — ähnlich wie in den bekannten Editionen — vor, nachdem die Verlagshandlung die ursprüngliche unzweckmässige und enggedruckte Oktavausgabe zurückgezogen hat.

Rundschau

Konzerte

Karlsbad Wenn im Weltkurorte Karlsbad die Badesaison ihrem Höhepunkt zustrebt und an allen Ecken und Enden die „Hochsaison" mit ihrem Trubel sicht- und fühlbar ist, dann erscheinen alle den kurörtlichen Interessen dienenden Faktoren mit in das Getriebe gerissen. Überall bietet man das für die Saisonkulmination aufgesparte Beste. Da in erster Reihe die Musik einer dieser Faktoren ist, scheint es erklärlich, daß auf musikalischem Gebiete eine Fülle von auserlesenen Genüssen geboten werden muß, wenn das Interesse immer wach gehalten bleiben soll. Allen anderen Orchesterkörpern und Musikveranstaltungen voran, steht das städtische Kurorchester (62 Mann stark), das trotz der starken Inanspruchnahme doch immer wieder Gelegenheit findet, gediegenes aus der bisher geschätzten Literatur zu bieten und Novität auf Novität zu bringen. Aus der großen Novitätenreihe seien nur zwei Werke genannt und zwar die hier zur österreichischen Erstaufführung gebrachte „Schauspiel-Ouvertüre" von Wolfgang Erich Korngold und das Orchesterwerk „Eine Nachtmusik" von Johannes Reichert. Der erst 14jährige Korngold ist hier kein Neuling mehr. Jedes Jahr, wenn Herr Dr. Korngold, der bekannte Wiener Musikkritiker, mit seinem Söhnchen Wolfgang Erich in Karlsbad Kuraufenthalt nimmt, gelangt ein Werk des jugendlichen Komponisten zur Wiedergabe. So kam bereits das Vorspiel zur Pantomime „Der Schneemann" und eine Serie Märchenszenen hier zu Gehör und diesmal kam Karlsbad der von Weingartner für die nächste Wiener Konzertsaison projektierten Erstaufführung der „Schauspiel-Ouvertüre" in Österreich zuvor. Wie dem Schreiber dieses der Wiener Konzertdirigent Herr Oskar Nedbal versicherte, instrumentierte der Vierzehnjährige diese Ouvertüre ohne jedwede fremde Mithilfe; da diesen Angaben unbedingte Glaubwürdigkeit beizumessen ist, muß die Instrumentierkunst Korngolds auch darnach bewertet werden, und kurz herausgesagt: sie hat geradezu geblendet und überrascht! Die Ouvertüre weist auch motivische Gedanken von sehr beachtenswerter Form und eigenartigem Empfinden auf, so daß die ganze Arbeit Korngolds sich als hochinteressante Leistung entpuppt. Es ist nicht mehr wegzuleugnen, daß der Kleine eine große Zukunft vor sich hat. Das Werk fand hier großen Beifall. Eine recht gediegene, musikalisch gesund empfundene und natürlich sich gebende Arbeit ist J. Reicherts Suite „Eine Nachtmusik". Der Komponist zeigt darin sein Behagen an melodischen Wendungen. Die orchestrale Zubereitung ist wirkungsvoll und deutet darauf hin, daß Reichert ein gewiegter Routineur ist, der den Orchesterapparat zu beherrschen versteht.

Als Solisten ließen sich hören: ein glänzender Violinist, der neunjährige Pepa Barton, dann eine ganz famose Konzertpianistin, Frl. Franzi Nettl aus Prag, endlich eine Kammermusikvereinigung „Hornung", deren Führerin, ein Frl. Hornung, nur Minderwertiges leistete. Es nimmt Wunder, daß die drei so tüchtigen Wiener k. u. k. Hofmusiker Brüder Klein mit dieser Dilettantin zusammenwirken. Endlich wäre noch das Auftreten der ungarischen Sängerin Gisela Horvath und des Baßbuffo Flaschner von der Rigaer Oper zu erwähnen.

Das städtische Theater bleibt auch nicht zurück im Auftischen seltener Genüsse. Da ist vor allem eine glanzvolle Aufführung des Kienzlschen „Kuhreigen" mit Frau Winternitz-Dorda aus Hamburg als Gast zu nennen. M. Kaufmann

Krefeld Die Konzertgesellschaft brachte in den letzten Konzerten folgende großen Chorwerke unter der Leitung von Professor Müller-Reuter zur Aufführung: Missa solemnis und 9. Sinfonie von Beethoven, „Das Paradies und die Peri" von Schumann, Requiem von Mozart und Tedeum von Bruckner. Besonders gut gelang das Schumannsche Werk, das zum eisernen Bestande unseres Singvereines gehört und Müller-Reuter sehr gut liegt. Von den Solisten dieser Konzerte nenne ich besonders Paula Weinbaum aus Berlin, in der wir eine hervorragende Vortragskünstlerin kennen lernten und den Geiger Flesch, der mit dem Konzert von Joachim einen sehr starken Erfolg hatte. — Die populären Sinfoniekonzerte der Städtischen Kapelle brachten eine Fülle guter Musik, u. a. sinfonische Dichtungen von Strauß, Saint-Saëns, Smetana usw. Gesangliche Solisten werden zu diesen Konzerten nicht hinzugezogen. — Die letzten Konzerte des Tonkünstlervereins waren sehr interessant: ein „Krefelder Komponistenabend" mit einem klangschönen Klaviertrio Müller-Reuters, charakteristisch vertonten Balladen Clara Röhmeyers, fein empfundenen Liedern und Duetten von Willy Ludewigs und einem schön gearbeiteten Streichquartett von Jan Blohá. Ferner ein Abend aus Kammersinfonien für Cembalo, Streichquintetts und Blasinstrumente von Pergolesi und Mozart, die Curt Cruciger mit feinem Geschmack einstudiert hatte und leitete. Im Mittelpunkte dieser Konzerte stand wieder das vortrefflich eingespielte Streichquartett des Städtischen Konservatoriums: die Herren Georg Ofterdinger, Willy Ludewigs, Fritz Rau und Christel Bertram. — Ein Konzert großen Stils veranstaltete die Städtische Kapelle für seinen Pensionsfonds unter Mitwirkung des Städtischen Orchesters aus M.-Gladbach: die pathetische Sinfonie von Tschaikowsky, Tod und Verklärung von Strauß u. a. — Einen wohlverdienten großen Erfolg hatte der gemischte Chor der Liedertafel unter der Leitung Willy Geyrs mit der Aufführung des Oratoriums „Christophorus" von Rheinberger. Auch unsere größeren Kirchenchöre haben sich um die Aufführung größerer Oratorien verdient gemacht: „Das Licht" von Lorenz (Leitung: Hermann Waltz), „Schöpfung", „Jahreszeiten" und „Die sieben Worte des Erlösers" von Haydn. Eine gute Aufführung der „Zerstörung Jerusalems" von Klughardt brachte der Allgemeine Konzertverein unter Zay zustande. — Zwei Lehrkräfte des Städt. Konservatoriums traten mit eigenen Konzerten an die Öffentlichkeit: Dr. Oskar Kaul zeigte sich als intelligenter und vielseitiger Klavierspieler, Fritz Rau als temperamentvoller Geiger mit sauberer Technik. Kurt Finck-Garden sang in einem dieser Konzerte mit Sophie Molenaar schön ausgearbeitete Duette u. a. von dem Kölner Komponisten Wolf. — Von anderen Solistenkonzerten nenne ich als bedeutend den Klavierabend der genialen Elly Ney, die durch ihr rassiges Spiel alles hinriß, die Cellovorträge von Lennart v. Zweygberg und die Darbietungen auf zwei Klavieren von Hans Hermanns und Frau aus Hamburg. — Die Opernklasse des Konservatoriums führte unter Crucigers Leitung Humperdincks „Hänsel und Gretel" im Stadttheater auf und erzielte einen durchschlagenden Erfolg. — Prof. Müller-Reuter führte in dankenswerter Weise in einem Beethoven-Cyklus alle neun Sinfonien sowie einige Solowerke Beethovens vor. Der Besuch dieser Konzerte war sehr stark. — Von Oratorienaufführungen, bei denen der gute Wille nicht immer mit dem Können Schritt hielt, nenne ich: „Schöpfung" und „Jahreszeiten" von Haydn. Auf höherer Stufe standen die Wiedergaben der Oratorien „das Licht" von Lorenz (Leitung: Hermann Waltz) und „Die Zerstörung Jerusalems" von Klughardt (Leitung Zay jun.). Carl Pieper

Lemberg Das Konzertleben unserer Stadt wird zum größten Teil durch das Konzertbureau M. Türk besorgt. Es werden hervorragende Künstler verpflichtet, deren Namen allein schon genügt, um die weiten musikalischen Kreise heranzuziehen. Den größten Raum in diesen Konzerten gewinnen natürlich die Solistenkonzerte, während für Kammer- oder Orchestermusik verhältnismäßig wenig gesorgt wird. Die Konzerte werden fast immer im großen Saal der „Philharmonie" (Fassungsraum gegen 1500 Personen) abgehalten, während Kammermusikabende im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde (Fassungsraum über 500 Personen) veranstaltet werden. Die Namen der Solistenkonzerte sind: Wiener Hofopernsänger Leo Slezak (Tenor), Wiener Hofopernsängerin Mme. Charles Cahier (Mezzosopran), Wanda Landowska (Klavier und Clavecin), Raoul Pugno (Klavier), Josef Sliwinski (Klavier), Arrigo Serrato und Eugène Ysaye (Violine), Pablo Casals (Cello) u. a. m. Da diese Künstler in der ganzen musikalischen Welt bekannt sind, halte ich es für überflüssig, Worte des Lobes zu wiederholen.

Einen Kammermusikabend brachte das Pariser Capet-Quartett. Wir hörten von ihm das D dur-Quartett von Mozart, Cis moll von Beethoven und C moll von Brahms. Das Programm war also deutsch gehalten. Würde die Frage zur Entscheidung gestellt, welchem von diesen drei Komponisten die Pariser am meisten gerecht geworden seien, so würde man um die Antwort verlegen sein. Sie beherrschen alle Stilarten mit gleicher Meisterschaft. Über ihr Zusammenspiel ist kein Wort zu verlieren; ein Spieler geht in dem anderen auf und verschmilzt mit ihm. Ferner wären noch die zwei Abende des „Wiener Tonkünstler-Orchesters" zu nennen, deren leider abgedroschenes Programm mit unverkennbarer Sorgfalt durch den Dirigenten Oskar Nedbal vorbereitet war und sich demgemäß zu einer geistig belebten und dynamisch schön abgestimmten Aufführung gestaltete.

Die vier Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" unter der Leitung des Dir. Mieczyslaw Soltys brachten Mozarts Klavierkonzert Es dur, das im Mendelssohn-Stil gehaltene Violinkonzert von M. Kartowicz, „Die Nonnen" von M. Reger, „Scheherezade" von Rimsky-Korsakow, Dvoraks IV. Sinfonie

in G dur, F. Cowens „Leben und Liebe" (sinfonische Fantasie) und „Don Quichotte", sinfonische Dichtung von F. Morawski u. a. Da die meisten Werke zum Teil bekannt sind oder anderseits besprochen wurden, so bleibt nur Dvorak, Cowen und Morawski zu erörtern. Die sinfonische Fantasie vom englischen Komponisten Cowen „Life and Love" enthält vier im Zusammenhang stehende Teile; der Komponist trachtet die Stimmung zu schildern, welcher das menschliche Gemüt in verschiedenen Phasen des Lebens und der Liebe unterliegt. Abgesehen vom poetischen Inhalte wirkt die Komposition durch prägnante Motive und klare Instrumentation sehr günstig. Anders „Don Quichotte" vom jungen polnischen Komponisten F. Morawski; das Übermaß von kontrapunktischen Überraschungen mag wohl beim Lesen der Partitur interessieren, aber im Orchester mangelt es an klarer Stimmführung und rhythmischer sowie melodischer Belebung. Bei dem allen ist Morawski ein hochbegabter Musiker, dessen musikalische Sprache noch keine selbstständige Individualität zeigt, aber der kecke und große Zug verspricht, daß er es werden kann. Dvoraks vierte Sinfonie (G dur) ist in England erschienen und, im Begriffe der Sinfonie seit Haydn und Beethoven, zu wenig durchgearbeitet und in der ganzen Anlage zu sehr auf lose Erfindung begründet. Sie neigt zu dem Wesen der Smetana'schen Tondichtungen und dem von Dvoraks eignen slavischen Rhapsodien.

Zum Schluß wäre noch ein Liederabend der bekannten französischen Chansonsängerin Madame Yvette Guilbert zu nennen. Mit trefflichem Charakterisierungsvermögen gab die Künstlerin Ernstes und Heiteres, Sentimentales und Humoristisches abwechselnd zum Besten und riß die Zuhörer zu wohlverdientem Beifall hin. Die Herren Ferrari (Klavier) und Fleury (Flöte) zeigten sich als tüchtige Vertreter ihrer virtuosenhaft behandelten Intstrumente. Dr. L. Gruder

Noten am Rande

Man schreibt der Frankf. Ztg.: Der bevorstehende 100. Geburtstag Guiseppe Verdis (10. Oktober 1913) gibt der italienischen Presse Veranlassung, schon jetzt des großen Komponisten in zahlreichen Aufsätzen zu gedenken, und vor allem werden Briefe von ihm und persönliche Erinnerungen an ihn wiedergegeben. So veröffentlicht jetzt Michele Scherillo in der „Nuova Antologia" eine Anzahl von Briefen des Meisters an die Gräfin Negroni-Prato, die aus den Tagen seines Alters stammen und von trüben und ernsten Stimmungen erfüllt sind; sie lassen erkennen, daß die letzte Lebenszeit des von Glück und Erfolgen verwöhnten Meisters lichtlos und traurig gewesen ist. Vor allem war ihm gegen Ende seines Lebens die Lust zur Arbeit geschwunden; als die Gräfin ihn im Frühjahr 1895 zur Abfassung einer sinfonischen Komposition anregen wollte, schrieb er ihr zurück: „Entweder wollen Sie sich einen Scherz mit mir machen, oder Sie haben vergessen, daß ich 82 Jahre alt bin. In einem solchen Alter beginnt man nur dann noch große Unternehmungen, wenn man eitel ist. Und ich bin niemals eitel gewesen, selbst nicht in meiner Jugend. Stolz war ich, aber nicht eitel. Jetzt bin ich weder das eine, noch das andere. Es lohnt sich wirklich nicht." Der Tod seiner Gattin im November 1897 beugte ihn noch tiefer nieder, und als die Gräfin ihn im April 1900 nach seinem Befinden fragte, erwiderte er, daß es schlecht um ihn stehe. „Die Füße versagen den Dienst, die Augen werden trübe, und der Geist wird schwach. So ist mein Leben hart und freudlos. Wenn ich nur arbeiten könnte oder gesunde Augen und Füße hätte! Ich würde den ganzen Tag umhergehen und lesen und trotz meiner 87 Jahre ruhig und zufrieden sein. Niemals hätte ich es für möglich gehalten, daß ich mir noch einmal als höchstes Glück zwei gesunde Beine wünschen würde". Und wenige Monate später, am am 14. November 1900, dem Todestage seiner Frau, schrieb er der Gräfin, die unterdessen Witwe geworden war, daß ihr Schicksal doch beneidenswerter sei als das seine. „Sie haben Kinder, die Ihnen in zärtlicher Liebe zugetan sind, ich dagegen bin allein, traurig, traurig, traurig. . . ." Der letzte Brief, wenige Tage vor seinem Tode (27. Januar 1901) geschrieben, klingt in den verzweifelten Ruf aus: „Alles macht mich müde. Ich lebe nicht mehr, ich vegetiere nur noch. Was tue ich eigentlich noch auf dieser Welt?"

Es ist ein fesselndes statistisches Kapitel, die Zahl der Opern festzustellen die berühmte Komponisten geschrieben haben. Am meisten schrieb Pacini, der Komponist der „Sappho", 115. Dann folgen Donizetti mit 66, Mercadante mit 60 und Auber mit 44 Opern. Rossini hat 39, Halévy 32, die Gebrüder Ricci 37 und Verdi 27 Partituren in die Welt hinausgeschickt. Petrella schrieb 24 Opern, Mozart 16, Meyerbeer 15, Wagner 14 und Gounod deren 11. Die anderen berühmten Komponisten haben kaum die Zahl 10 erreicht.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Hermann Bahr übersandte dem „Berl. Tagebl." auf einen Artikel von Rudolf Barnay hin eine Zuschrift, in der er darauf hinweist, daß seine Frau (Anna Bahr-Mildenburg) in Bayreuth niemals ein Honorar empfangen habe, und daß auch die anderen Künstler nie ein Honorar beanspruchen und ihnen nur, wenn sie selbst nicht in der Lage sind, die Reisekosten zu bezahlen, diese Auslagen ersetzt werden. Alles, was in Bayreuth an Geldern einkommt, wird sofort dem Fonds zur Sicherung der Festspiele zugeführt. Hierauf hat die Verwaltung der Bühnenfestspiele dem „Berliner Tageblatt" eine Zuschrift gesandt, in der es heißt, daß die Summe der Honorare für das Solopersonal durchschnittlich in einer Festspielzeit 160000 Mark, für Chor und Orchester 270000 Mark beträgt. Die Gesamtausgaben betrugen im Jahre 1911 592453 M. Nur die Dirigenten und einzelne Künstler stellen ihre Kraft umsonst in den Dienst der Sache.

Berlin. Der Berliner Hof- und Domchor wird im September eine Konzertreise nach Rußland unternehmen. Konzerte sollen in Moskau, Petersburg, Lodz, Helsingfors, Dorpat, Reval und Riga veranstaltet werden. Das Programm wird auch Kompositionen russischer Komponisten, namentlich solche von Arensky und Tschaikowsky enthalten, die in russischer Sprache vorgetragen werden. Der Chor wird bei dieser Gelegenheit auf besondere Einladung auch vor dem Zarenpaar in Peterhof singen.

— Am 30. Juli ist Baron Otto von Schimmelpfennig v. d. Oye, der Gatte der berühmten Wagnersängerin Mathilde Mallinger, im Alter von 74 Jahren gestorben.

— Man bittet uns um Aufnahme folgender Zeilen: An die Eltern und Vormünder, deren Kinder oder Mündel in sog. Stadtmusiklehren den Musikerberuf erlernen, möchte der unterzeichnete Verband die ergebene Bitte richten, ihm nähere Auskunft über die sanitäre und musikalische Beschaffenheit derselben zukommen zu lassen, desgleichen darüber, ob den dortigen Fortbildungsschulen besondere Fachklassen für Musiker angegliedert sind, da zwecks Erzielung gesetzlicher Schutzverfügungen umfangreiches Material erwünscht ist. Das Präsidium des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes, Berlin N. 4, Chausseestr. 131.

— Wie uns mitgeteilt wird, hat sich derselbe „Allgemeine Deutsche Musikerverband" auf vielfaches Begehren aus seinem Mitgliederkreise heraus entschlossen, seine Stellenvermittlung auch auf die Vermittlung von Solisten (Instrumentalisten und Vokalisten) sowie Kammermusikvereinigungen und Konzertunternehmungen auszudehnen. Die Stellenvermittlung arbeitet für Mitglieder und Direktionen kostenlos.

— Arthur Nikisch wird während der nächsten Saison in den Philharmonischen Konzerten eine große Anzahl von Novitäten zur Aufführung bringen. Es sind da zu nennen: E. W. Korngold: Ouvertüre zu einem Schauspiel; Richard Mandl: Ouvertüre zu einem Gascogner Ritterspiel; Walter Braunfels: eine Karneval-Ouvertüre (Brambilla); Holbrocke: Scherzo Queen Mab; Gustav Mrazek: Max und Moritz, Burleske. Von Sinfonien wird Nikisch in der kommenden Saison zur Aufführung bringen: 1. Sinfonie von Brahms, die 7. und 9. Sinfonie von Bruckner, die 4. Sinfonie von Tschaikowsky, Schumanns D moll-Sinfonie und Sgambatis D dur-Sinfonie. Richard Strauß wird mit Zarathustra vertreten sein. Voraussichtlich wird auch eine Sinfonie von Mahler und eine Manuskript-Sinfonie von Wilhelm Berger zur Aufführung gelangen.

— Im „Reichsanzeiger" war kürzlich zu lesen: „Die Gesellschafter der Kurfürsten-Oper-Gesellschaft m. b. H. mit dem Sitze zu Berlin haben am 13. Juni 1912 die Auflösung der Gesellschaft beschlossen. Die Gläubiger der Gesellschaft werden hiermit aufgefordert, sich bei derselben zu melden. Kurfürsten-Oper-Gesellschaft m. b. H. in Liq. H. Wallner, Liquidator." Diese Ankündigung ist die natürliche Folge des frühen Endes der ersten Direktion und Unternehmung im neuen Hause. Inzwischen hat ja Direktor Palfi das Theater übernommen.

— Im kommenden Winter findet ein besonderer Zyklus von Konzerten mit dem Philharmonischen Orchester statt. Als erstes ein Konzert von Frieda Hempel im Oktober d. J.,

bevor die Künstlerin ihre Reise nach Amerika antritt, dann ein Komponistenabend von Eugen d'Albert. Weiter ist ein Festkonzert zur Wagner-Hundertjahrfeier vorgesehen, bei dem Siegfried Wagner die Leitung übernehmen wird. Von Heinrich Knothe und Selma Kurz werden dann Gesangsabende stattfinden. Außerdem werden noch Sinfoniekonzerte unter Schuchs und — zum ersten Male — Humperdincks Leitung geboten werden.

— Das Musikdrama „Der Teufelsweg" von Ignatz Waghalter, dem künftigen Kapellmeister des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, ist vom Stadttheater in Posen für Anfang November in Aussicht genommen.

— Ein Mitglied des Berliner Opernchores, Frieda Stolzke, ist in Innsbruck in geistiger Umnachtung gestorben.

— Direktor Palfi hat neuerdings für die Kurfürsten-Oper den Baritonisten Franz von Egénieff und den Heldentenor Emil Borgmann verpflichtet.

Breslau. Der Baritonist George Beeg, Mitglied des Breslauer Stadttheaters, hat am 30. Juli mittels Morphiums Selbstmord verübt.

Charlottenburg. Am 1. Oktober wird hier die erste deutsche Volks-Musikbibliothek eröffnet werden. Sie wird an die städtische Volksbibliothek angeschlossen werden und ihr Heim am Savignyplatz finden. Der Berliner Tonkünstlerverein hat den Grundstock durch Stiftung von 2000 Musikalien und musikwissenschaftlichen Werken gelegt. Außerdem stellt er seine eigene Bibliothek, die 14000 Bände umfaßt, zur Verfügung. Die Stadt gewährt eine Subvention von 2500 Mk.

Dessau. Zur Feier des 700jährigen Bestehens des anhaltischen Staates ist eine Sammlung musikgeschichtlicher Dokumente in Gestalt einer Ausstellung zugänglich gemacht worden. Unter den ausgestellten Sachen befinden sich fesselnde musikhistorische Dokumente Anhalts. Bemerkenswert sind Nachlässe Johann Sebastian Bachs, der in Köthen einst in fürstlich anhaltischen Diensten stand; so der Entwurf eines Abgangszeugnisses und eine Neujahrsgratulation für den Fürsten. Von Richard Wagner liegen Originalbriefe aus, die sich mit der Erwerbung des „Lohengrin" für das Dessauer Theater befassen; außerdem Briefe über das Hoftheater. Von den übrigen Dokumenten sind zu erwähnen solche von Edmund Thiele, Friedrich Schneider, F. W. Rust und August Klughart.

Donaueschingen. Am 29. Juli fand in der Festhalle ein Sinfoniekonzert von großem musikhistorischem Interesse statt. Zur Aufführung gelangten Kompositionen, die sich in noch unveröffentlichten Handschriften in der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek befinden: Orchesterwerke von Dittersdorf (1739 bis 1799) und Josef Haydn, ein Klavierquartett von Franz Anton Hoffmeister (1754 bis 1812) und Lieder von Konradin Kreutzer. Das Verdienst um das Gelingen des Konzerts gebührt Kapellmeister Burkhard.

Dresden. Generalmusikdirektor Ernst v. Schuch gehörte am 1. August 40 Jahre der Dresdener Hofoper als Kapellmeister an. Im März 1872 dirigierte er als Fünfundzwanzigjähriger das italienische Opernensemble Pollinis bei einem Dresdener Gastspiel. Man wurde damals auf den temperamentvollen Künstler aufmerksam und engagierte ihn vom 1. August 1872 ab für die königl. Oper. Die offizielle Feier des Jubiläums ist auf Mitte September festgesetzt.

— Die Hofoper beginnt ihre neue Spielzeit am 11. August im kgl. Schauspielhause zu Dresden-Neustadt, da die Umbauten des Opernhauses erst im September beendet sein werden. Als erste Novität soll Gounods heiteres Singspiel „Der Arzt wider Willen" in Szene gehen.

— Professor Reinhold Becker begeht am 11. August die Feier seines 70. Geburtstages. Becker ist einer der namhaftesten Chorkomponisten unserer Zeit. Viele seiner Chorwerke sind populär geworden; es gibt keinen Männergesangverein, der nicht Reinhold Beckersche Weisen in sein Repertoire aufgenommen hätte. Die Kompositionen Beckers zeichnen sich zunächst durch ein Negativum aus: sie gehen nicht den üblichen Liedertafelschlendrian — und durch die Positiva: sie geben sich natürlich, sind exakt deklamiert, von angenehm flüssiger Melodik und in einer Satzweise geschrieben, der man den routinierten Kenner, den durchgebildeten Musiker, den sattelfesten Chordirigenten wohl anmerkt. Stücke wie „Hochamt im Walde", „Abendglocken", „Wo ist Gott?", „Vor der Schlacht", „Waldmorgen" (teilweise auch mit Orchester) haben Beckers Namen vor allem klangvoll gemacht. Drei andere Werke sollten noch durch besondere Gelegenheiten in der Sängerwelt von sich reden machen: seine Vertonung des Paul Heyseschen Bismarckliedes, die des Altreichskanzlers persönlichen Gefallen fand, die zur Jubelfeier des sächsischen Königshauses 1898 geschaffene Festhymne für einen Massenchor, die ihm den Professortitel eintrug und sein „Choral von Leuthen", der 1899 zum Preischor für den Wettbewerb deutscher Männerchöre um den Kaiser-Wanderpreis gewählt wurde. Auch auf anderen kompositorischen Gebieten hat sich Becker mit Erfolg betätigt. Seine Sololieder waren bei hervorragenden Sängern, wie Paul Bulß und der Geller-Wolter, sehr beliebt. Von seinen Instrumentalwerken verdienen die beiden Violinkonzerte, vom Belgier Thomson und dem Dresdner Hans Neumann aus der Taufe gehoben, genannt zu werden; ferner eine C-dur-Sinfonie, die sinfonische Dichtung „Der Prinz von Homburg" und die beiden an mehreren Theatern erfolgreich gegebenen Opern „Frauenlob" und „Ratbold". Ein ernstes, achtunggebietendes Streben spricht aus diesen Werken. Reinhold Becker war ursprünglich Violinist. Da sein Vater, ein Adorfer Rechtsanwalt, früh starb, brachte man den Jungen zu seinem Onkel Ehrlich, der in Dresden Geigenbauer war. Bei ihm und dem Musiklehrer Winterstein, einem Schüler Spohrs, betrieb der Knabe so eifrige Studien, daß er mit neun Jahren öffentlich spielen konnte. Julius Otto, der berühmte Kreuzkantor, unterwies ihn in der Theorie. Mit achtzehn Jahren warb ihn Louis Eller, der zehn Jahre vorher in Paris Joachims Rivale gewesen, für sein Streichquartett; nach Ellers Tode (1863) übernahm Becker die Führung. Ein Muskelleiden der linken Hand zwang ihn jedoch, der Virtuosenlaufbahn zu entsagen, und nun verlegte sich Becker ganz aufs Komponieren. Er ließ sich wieder in Dresden nieder, wo ihn 1884 die Dresdner Liedertafel zu ihrem Chormeister wählte. Mit der Liedertafel machte Becker 1892 die bekannte Fahrt zu Bismarck nach Friedrichsruh. 1894 legte Becker auch den Dirigentenstab nieder und lebt fortan, in den letzten Jahren bedauerlicherweise unter der zunehmenden Schwäche seiner Augen leidend, nur der freien, schaffenden Kunst. G. K.

Frankfurt a. M. Die Uraufführung von Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang" findet im hiesigen Opernhause am 18. August unter Leitung Dr. Rottenbergs, inszeniert von Oberregisseur Krähmer, statt. Die Hauptpartien singen Lisbeth Sellin und die Herren Genter und Breitenfeld.

Greiz. Kapellmeister Carl Wehle, der bei dem Brückenunglück in Binz ertrunken ist, gehörte dem Leipziger Winderstein-Orchester bei dessen Gründung (1896) an und war bis vor einiger Zeit Leiter der Greizer Stadtkapelle.

Hannover. Im „Neuen Weg" wird die „Schauburg" zum Verkauf ausgeboten. Es scheint demnach fraglich zu sein, ob die Intendanz der königlichen Schauspiele in Hannover das Theater übernehmen wird.

Bad Ischl. Oskar Straus komponiert ein Ballet: „Die Prinzessin von Tragant", das im Oktober in der Wiener Hofoper zur Aufführung kommen soll.

Karlsbad. Dieselben polnischen Kurgastkreise, welche vor nicht allzulanger Zeit in Karlsbad ein Chopindenkmal errichteten, haben den Beschluß gefaßt, dem Andenken an den berühmten ersten polnischen Nationalkomponisten Stanislaus Moniuszko, dem Schöpfer der Oper „Halka", in Karlsbad ein Denkmal zu setzen. Schon in den nächsten Tagen wird hier eine größere Veranstaltung stattfinden, bei welcher der Dirigent des Blüthner-Orchesters in Berlin, Herrn Adam Dolzycki, und die polnische Sängerin Massol mitwirken werden und deren Reingewinn dem materiellen Grundstock zufallen soll. M. K.

Karlsruhe. Das Großh. Konservatorium für Musik wurde laut soeben erschienenem 28. Jahresbericht im Schuljahr 1911—1912 von 901 Zöglingen besucht. Unter diesen waren 724 eigentliche Schüler, 142 Hospitanten und 35 Kinder, die in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts — Abteilung für praktische Unterrichtsübung — unterwiesen wurden. Der Unterricht wurde von 38 Lehren und 26 Lehrerinnen erteilt. Die Stadt Karlsruhe leistet der Anstalt einen jährlichen Beitrag von M 6000. — Im Laufe des Schuljahres 1911—1912 veranstaltete das Großh. Konservatorium 31 Aufführungen und zwar 16 Vortragsabende, 14 Prüfungskonzerte, 1 Aufführung der Klassen für Rhythmus-(Dalcroze). Das neue Schuljahr beginnt Montag, den 16. September 1912.

Leipzig. Die Uraufführung von Waldemar Wendlands komischer Oper „Der Schneider von Malta" (Dichtung von Richard Schott), wird zwischen dem 10. und 15. Oktober d. J. am Stadttheater unter der musikalischen Leitung Lohses stattfinden.

Mannheim. Prof. Gregori tritt von der Leitung des Mannheimer Hoftheaters zurück. Bis zur Ernennung eines Nachfolgers übertrug der Stadtrat die künstlerische Leitung des Schauspiels dem Oberregisseur Reiter, die der Oper dem ersten Kapellmeister Bodanzky, die Verwaltungsgeschäfte dem Stadtsyndikus Dr. Landmann.

München. In den am 14. August unter Ferdinand Löwes Leitung beginnenden Festkonzerten des Konzertvereins gelangen von modernen Komponisten folgende Werke zur Aufführung: Boehe, Tragische Ouvertüre, Dukas, Zauberlehrling, Elgar, Variationen, Hausegger, Wieland der Schmied, Mahler, Siebente Sinfonie, Pfitzner, Ouvertüre zum Käthchen von Heilbronn, Reger, Hiller-Variationen, Schillings, Prolog zum König Oedipus, Strauß, Till Eulenspiegel, Don Juan, Sinfonia Domestica und Wolf, Italienische Serenade.

— Professor Felix Berber, der ausgezeichnete Violinkünstler, ist von Genf, wo er seit 1908 am Konservatorium als Nachfolger Henri Marteaus wirkte, nach München zu dauerndem Aufenthalte übergesiedelt. Professor Berber trägt sich mit dem Gedanken, hier eine Meisterklasse für Violinspiel zu gründen.

Pyrmont. In den Dvorak-Festkonzerten am 14. u. 15. August bringt das erste die Husitska-Ouvertüre, das Violin-Konzert und die Dmoll-Sinfonie op. 70. Am 15. kommt zur Aufführung morgens: Das Klavierquartett Esdur, vier biblische Lieder aus op. 99 und die Bläser-Serenade, und abends: Zwei Legenden für Orchester No. 6 und 12, das Cello-Konzert und die sinfonische Dichtung „Das Heldenlied".

Schlangenbad. Die Pianistin Elly Ney-van Hoogstraten gab ein Konzert, in dem sie u. a. Klavierstücke von Tschaikowsky und Richard Strauß in vollendeter Weise spielte. Den Orchesterpart leitete ihr Gatte Herr van Hoogstraten. Beifall erntete auch das treffliche Blüthner-Orchester unter Kapellmeister Weyersberg.

Stuttgart. Frau Anna Bahr-Mildenburg von der Wiener Hofoper ist eingeladen worden, bei der Aufführung der „Elektra" gelegentlich der Strauß-Festwoche die Partie der Klytämnestra zu singen.

— Am Abend des 2. August ist im Alter von 92 Jahren der frühere württembergische Kammersänger Heinrich Sontheim nach kurzer Krankheit gestorben. Sontheim war einst der gefeiertste und berühmteste Heldentenor der deutschen Bühne. Nachdem er 10 Jahre mit seltenem Erfolge an der Karlsruher Hofbühne gewirkt hatte, blieb er seit 1850 durch einen lebenslänglichen Kontrakt an die Stuttgarter Hofbühne gebunden, deren Glanzzeit unter König Karl er in hervorragendem Maße mit herbeigeführt hat. Seine zahlreichen Gastspiele im In- und Auslande gestalteten sich stets zu wahren Triumphfahrten. Er war ein ebenso hervorragender Sänger wie Darsteller, der immer eine hinreißende Wirkung ausübte, und dazu ein feinsinniger Musiker. Bei seinem letzten Auftreten an seinem 80. Geburtstage auf der Stuttgarter Hofbühne wurden ihm die herzlichsten Huldigungen bereitet.

Wien. August Stradal, der vor kurzem seinen 50. Geburtstag feierte, ist mit einem Werke über Liszt und ebenso über Bruckner beschäftigt.

— Der Komponist und Ehrenchormeister des Wiener Männergesangvereins Eduard Kremser, machte einem Besucher gegenüber folgende fesselnden Bemerkungen über die künstlerische Bedeutung des Nürnberger Sängerfestes: „Das große Sängerfest im Jahre 1861 bleibt jedem Teilnehmer in unauslöschlicher Erinnerung. Unauslöschlich schon deshalb, weil damals die nationalen Flammen hellauflodertcn und das deutsche Lied von dieser Zeit an mit zum hervorragendsten Agitationsmittel für ein einheitliches nationales Deutschland wurde. Man erkannte, daß das deutsche Lied eine große Mission zu erfüllen hatte. Das Fest war herrlich und zeigte für damalige Verhältnisse schon einen Massenbesuch. Wodurch sich aber das heutige Fest von jenem im Jahre 1861 besonders unterscheidet, ist die geradezu beängstigende Zahl der teilnehmenden Sänger. 40000 Sänger! Ich befürchte, daß wir nicht nur bei der Grenze bereits angekommen sind sondern daß wir sie schon vielleicht überschritten haben. Massenchöre von dieser Ausdehnung wirken nicht mehr. Die Feinheiten, die bei früheren Festen noch wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht werden konnten, sind bei dem Massenchor, den wir jetzt gehört haben, nicht mehr möglich, zum Nachteil des Männergesangs, der Gesangskunst überhaupt. ... Ob solche Sängerfeste noch abgehalten werden können wie das jetzige? Ich bezweifle es. Die große Mission, die das erste deutsche Sängerfest mit flammender Begeisterung ins Herz geprägt hat, nämlich die Einigung Deutschlands, ist erfüllt. Deshalb werden jetzt — leider — die Erfolge der Sängerfeste in der Zahl der Besucher gesucht und in der fröhlichen Bruderstimmung. Das Eigentliche, das die früheren Feste zu unvergeßlichen Erinnerungen gestempelt hat, fehlt. Übrigens, danken wir dem Himmel, daß es so gekommen ist. Ich möchte nun auf den großen, weit verbreiteten Irrtum hinweisen, als ob die Schallwirkung eines Chores durch die Masse größer oder verstärkt werden könnte. Es kann nur eine Grenze erreicht werden, die nicht überschritten werden kann. 4000 bis 5000 Sänger. Darüber hinaus ist alles Ballast, wird jede Feinheit geschädigt. Darum möchte ich den Leitungen der Sängervereine zurufen: Macht keine großen Feste, sondern nur Gaufeste, Bundesfeste usw."

— „Die letzte Nacht", eine Oper von Richard Heuberger (Text von Viktor Léon), ist von der Wiener Volksoper zur Uraufführung angenommen worden.

Wiesbaden. Ein August-Bungert-Musikfest wird im September im Kurhause veranstaltet werden. Das Programm mit zahlreichen Vokal- und Instrumental-Kompositionen wird zwei Abende umfassen.

Zoppot. Auf der hiesigen Waldbühne wurde kürzlich Humperdincks „Hänsel und Gretel" mit Magd. Seebe und Minni Frenckell-Nast (beide aus Dresden) in den Titelrollen mit großem Erfolge aufgeführt. Der Komponist wohnte der Aufführung mit seiner Gemahlin bei.

Verlagsnachrichten

Alfred Grünfeld, der berühmte Wiener Pianist, der vor kurzem seinen 60. Geburtstag feiern konnte, veröffentlicht soeben im Verlage von Ed. Bote & C. Bock, Berlin sein neuestes Klavierwerk op. 55 „Ungarische Fantasie".

Die nächste Nummer erscheint am 15. August; Inserate müssen bis spätestens Montag den 12. August eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 33

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 15. August 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal für Bayreuth?

XVI

Es ist in Ihrer gesch. Musikzeitung schon viel über die Parsifalschutzfrage geschrieben worden, sowohl für als auch wider die Verlängerung des Schutzes für den Parsifal, zu dessen Perfektionierung nun auch in Leipzig der Hauptausschuß für den Parsifalschutz gegründet wurde. Wenn ich die in Ihrem Blatte erschienenen zahlreichen Auslassungen noch um eine vermehre, so waren für mich hierbei folgende Erwägungen bestimmend:

Die musikalische Welt, wenigstens, soweit sie mit den einschlägigen Verhältnissen einigermaßen vertraut ist, faßte die Bewegung zugunsten einer Parsifal-Schutzfristverlängerung mehr als einen Höflichkeitsakt dem Hause Wahnfried gegenüber und als einen den Manen des Meisters dargebrachten Akt der Verehrung und Dankbarkeit auf, als daß sie ernstlich an eine Gesetzesänderung oder gar an ein Ausnahmegesetz glaubte. Und dies deshalb nicht, weil vor einigen wenigen Jahren, als die durch die Revision der Berner Übereinkunft bedingte Novelle zum Urhebergesetz geschaffen wurde und die Musikverleger bei dieser Gelegenheit auf eine 50jährige Schutzfrist hinarbeiteten, immer verlautete, die Reichsregierung denke gar nicht daran, die bestehende 30jährige Schutzfrist zu ändern. Und zwar aus dem Grunde nicht, weil man mit dem verhältnismäßig jungen Gesetz (es datiert vom 19. Juni 1901) noch längst nicht hinreichende Erfahrungen gemacht habe und aus tausend anderen Gründen mehr. So hatten denn die Musikverleger das Nachsehen und mit ihnen die Komponisten bzw. ihre Erben.

Nun aber scheint die ganze Frage doch in ein anderes Stadium getreten zu sein. Dieser Tage wurde von dem oben erwähnten Hauptausschuß ein „Aufruf zu einer einmütigen Willenskundgebung des deutschen Volkes zur Durchführung des letzten Willens Richard Wagners“ verbreitet, der von hervorragenden Männern der Kunst und Wissenschaft unterzeichnet ist. Außer von diesen aber wird der Aufruf auch von Seiner Exzellenz Freiherrn von Seckendorf, dem Präsidenten des Reichsgerichts unterstützt. Wenn die Reichsregierung nun vielleicht auch an den glänzendsten Namen der Kunst und Wissenschaft vorübergehen könnte, so kann sie die „Willenskundgebung“ einer offiziellen und hervorragenden Persönlichkeit, wie der des höchsten deutschen Richters schwerlich ignorieren und wird nun wohl nicht umhin können, sich ernstlich mit der Frage der Schutzfristverlängerung zugunsten des Parsifal oder der Schutzfristverlängerung im allgemeinen zu befassen.

Es besteht somit doch noch die Aussicht, daß den vielen geschriebenen und gesprochenen Worten auch die Tat folgt. Und dies wird allen Verehrern des großen deutschen Meisters und allen dem Hause Wahnfried Nahestehenden zunächst als befriedigender Erfolg gelten können, wenn auch noch mancher Schritt zu tun sein wird. Argus.

XVII

Zuvörderst: Ist das deutsche Volk wirklich so abhängig in Kunstfragen, daß es sich keine eigene Meinung bilden kann über Dinge, die so klar liegen, wie die Angelegenheit „Bayreuth und Parsifal?“ Ist denn tatsächlich eine Diskussion über dieses Thema zu erwarten gewesen? Hatte Bayreuth denn wirklich unrecht, als es im Vertrauen auf deutschen Kunstverstand und Idealismus keine Schritte zur Verlängerung der „Parsifal“-Schutzfrist unternahm?

Parsifal und Bayreuth, ein einiges, einziges, unlösbares Ganze — ist es tatsächlich Bedürfnis der deutschen Nation, diese heilige Zweieinheit zu zerreißen? Ist Euch der Apoll vom Belvedere durch die Welt geschickt worden, damit Ihr ihn bequemer beschauen könnt? Oder habt Ihr die sixtinische Madonna etwa in Breslau oder sonstwo gesehen? Seid Ihr nicht andächtigen Geistes zu den Stätten gewallt, wo diese hehren Kunstwerke sich Euch erschlossen? Müßt Ihr denn wirklich Euren „Parsifal“ in Kyritz oder Pyritz haben, einen „Parsifal“, der keiner mehr ist, weil ihm zu den tausend Vorbedingungen, die der einzig echte „Parsifal“ braucht, neunhundertneunzig fehlen?

Ist das deutsche Volk, das in heiliger Kunst seine feiertägliche Erholung findet, wirklich so urteilslos, daß es nicht einsieht, worauf dies ganze Treiben der „Anti-Bayreuth-Leute“ hinaus will? Seht Ihr denn nicht, daß ein paar spekulative Theaterdirektoren auf ein „Geschäft“ hoffen, welches — nebenbei gesagt — der „Parsifal“ nie sein würde. Wollt Ihr Euch wirklich von Kunstbanausen,

die dank ihren Beziehungen und durch ihr Geld ein Theater „leiten", den „Parsifal" aufdrängen lassen? Vornehme Theaterleiter werden dies Werk sicher nicht aufführen.

Ist des Meisters Wunsch nicht mehr heilig? Soll der letzte Wunsch jenes Geistes, der Euch oft so beglückt, denn wirklich in Nichts verhallen? Wenn dem wirklich so ist, dann hat das deutsche Volk kein Recht mehr auf den Ehrentitel eines „Volkes voll von Idealisten".

Der Meister wußte, was er wollte, als er den „Parsifal" für Bayreuth vorbehielt. Weihespielhäuser gibt es heute noch nicht, die ernster Kunst allein geweiht sind. Noch findet die dramatische Kunst ihr einziges Heim im Theater. Und die dahin gehen, wollen oft Unterhaltung statt Erbauung. Freilich — auch Bayreuth ist leider Modesache geworden; aber das Bayreuther Kunstwerk blieb trotzdem heilig. Heilig durch sich selbst. Und wenn Bayreuth heute beschämenderweise um seinen „Parsifal" kämpfen muß, so kämpft es um das Heilige in der Kunst.

Und darum muß der Kampf nicht um den „Parsifal" weiter lodern, nein, es muß ein Kampf gegen die Aufführungen dieses Werkes werden. Ich rufe zum Kampfe gegen das Banausentum, dem kein Meisterwerk, kein Meistervermächtnis heilig ist. Wagnervereine, Kunstvereine aller Richtungen, akademische Verbindungen, wissenschaftliche Zirkel, Volksbildungs-Ausschüsse in den Ländern deutscher Sprache — alle, alle müssen mitkämpfen. Wehrt Euch gegen die Vergewaltigung deutscher Kultur! Ehrt Eure deutschen Meister! Verbietet den Theatern den „Parsifal", den sie nur entweihen würden durch ihre Aufführungen, und seien sie noch so wohlgemeint.

Felix Günther (Wien).

XVIII

Es soll hier die Frage nicht näher erörtert werden, ob es zweckmäßig ist, unsere Reichstagsabgeordneten nach dem Vorschlag des Herrn M. Wirth zu einer „Parsifal"-Vorstellung nach Bayreuth zu senden. Für das letzte Werk Richard Wagners muß doch einzig und allein der Wille seines Schöpfers bestimmend sein. Richard Wagner wußte genau, warum er seinen „Parsifal", in dem die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind", in einem Brief an König Ludwig II. nur für sein Bayreuther Festspielhaus gewahrt haben wollte. Man komme doch nicht immer mit den billigen Ausreden, das Volk habe ein Anrecht auch auf dieses letzte Werk und darum müsse es jede Bühne aufführen dürfen. Hat denn nun jede Stadt im deutschen Reich überhaupt ein Theater? Mit anderen Worten: Müssen denn nicht selbst Einwohner von ziemlich bedeutenden Städten dann doch noch eine beträchtliche Reise machen, um „Parsifal" sehen zu können? Im Kostenpunkt wird da oft keine große Differenz gegenüber einer Reise nach Bayreuth sein. — Der Aufenthalt in der Stadt am roten Main ist andererseits auch gar nicht so teuer, wie er immer von den Gegnern Bayreuths hingestellt wird. Gewiß gibt es Restaurants, die dem verwöhntesten Gaumen und den größten Ansprüchen Rechnung tragen; aber auch der einfache Bürger findet dort gegen mäßige Preise eine anständige Verpflegung und Wohnung.

Fragen wir nun einmal ganz offen weiter, ob es denn überhaupt viele Bühnen gibt, die der Aufgabe einer Aufführung des „Parsifal" nur einigermaßen gewachsen sind? Man ziehe zum Vergleich einmal den „Ring" heran, der doch auch von Richard Wagner nur für sein Bayreuther Haus geschaffen worden ist. Dem Geiste Richard Wagners kommt man sehr wenig nahe, wenn man ein Bruchstück aus dieser gewaltigen, weltumfassenden Tetralogie herausgreift und dieses dann im Repertoire den Zuhörern, mit ausgiebigen Strichen versehen, vorsetzt! Wo bleibt da der Eindruck eines „Festspieles"? Soll man weiter noch darauf hinweisen, daß Kunstwerke der Malerei, Bildhauerei usw. doch auch nur an der Stelle genossen werden können, an der sie sich befinden? Kann man vielleicht die „Peterskirche" oder die „Akropolis von Athen" auf Reisen schicken? Sind nicht wertvolle Gemälde oft weder durch Geld noch durch gute Worte zu sehen? Machen denn andererseits nicht viele Leute, die durchaus nicht nur den oberen Zehntausend angehören, alljährlich eine große Reise, um die Naturschönheiten in den Bergen oder an der See zu genießen? . . . .

Warum behauptet man denn heute noch, daß Bayreuth nur für die reichen Ausländer da sei? Einwandfrei ist festgestellt worden, daß zum Beispiel im Jahre 1911 88 Prozent der Festspielbesucher Deutsche waren. Daß es früher anders war, ist für uns ja nur beschämend; denn es stand schon damals jedem Deutschen frei, nach Bayreuth zu kommen. Wenn das deutsche Volk erst die Ausländer gebraucht hat, um seinen Richard Wagner, sein Bayreuth zu begreifen, so darf man doch dieserhalb Bayreuth keinen Vorwurf machen . . .

Hans von Wolzogen hat vollkommen recht, wenn er sagt: „Nicht Bayreuth braucht „Parsifal", sondern „Parsifal" braucht Bayreuth. Das Bühnenweihfestspiel wird, wenn sich genügend andere Bühnen erfolglos damit versucht haben, ganz von selbst zu dem „lieblichen Hügel bei Bayreuth" zurückkehren.

Aber vor diesem Umweg soll der „Parsifal" möglichst bewahrt bleiben. Aus diesem Grunde und um dem Vorwurf zu entgehen, die Deutschen seien zu gleichgültig und zu schwach, den letzten Willen des großen Bayreuthers durchzuführen, soll nichts unversucht bleiben, damit das Vermächtnis Richard Wagners erfüllt wird. Daß dieser letzte Versuch heute von Männern ausgeht, denen ihr deutsches Volk am Herzen liegt, die es keineswegs um ein „Recht" bringen wollen, die auch durchaus nicht volksfeindlich gesinnt sind, das liegt wohl außer allem Zweifel.

Friedrich Zimmermann (Chemnitz).

XIX

Keine Polemik, auf die ich an dieser Stelle verzichte, sondern nur eine ernste Frage, die ich bereits an anderer Stelle aufwarf, an diejenigen, die sich für das Parsifal-Monopol zusammenfanden: Haben diese Übereifrigen daran gedacht, daß, wenn wirklich ihre Bestrebungen Erhörung fanden, in der ganzen übrigen Welt der Parsifal jedem Musikalischen, auch den weniger bemittelten zugänglich sein würde, dagegen in Deutschland ein hehres, großes deutsches Werk eines gewaltigen deutschen Meisters nur den oberen Zehntausenden erreichbar wäre, während der übergroßen Mehrheit weniger Bemittelter dasselbe dauernd vorenthalten bliebe? Niemand kann annehmen, daß das Ausland freiwillig sich einem deutschen Ausnahmegesetz unterordnen würde; soll da die deutsche Reichsregierung vielleicht mit dem Säbel rasseln, oder gar vom Leder ziehen?

Ernst Challier sen. (Gießen).

XX

Richard Wagner hat seinen Parsifal für sein Festspielhaus geschrieben. Er hat ihn mit testamentarischer Ausdrücklichkeit dieser Bühne vorbehalten wollen. Er hätte, wenn es ihm möglich gewesen wäre, jeden juristischen Schutz zur Durchführung dieses seines Willens sich gesichert. Meint man denn, daß er nicht selbst es schon miterlebt und nicht sich hätte denken können, daß sich in Deutschland mit dem Steigen des Wohlstands und unter dem Einfluß seiner Werke und seines Vorbildes auch die Qualität der Bühnen bessert? Wagner soll nicht haben voraussehen können, daß man seine Bühne sich anderswo zum Muster nehmen und seine Werke, wie auch den Parsifal, technisch und künstlerisch gleich gut aufzuführen in der Lage sein würde? Aber wer will das von allen Bühnen behaupten, die nun den Parsifal aufführen müßten, müßten! — wovor uns Gott behüte? Wir können es nicht hindern, daß man den Parsifal in anderen Ländern geben — oder vielmehr nehmen wird: so wolle sich wenigstens Deutschland selbst vor dieser Gewalttat die Hände rein halten.

Er sah die Reproduktionsmöglichkeit für die Zukunft voraus, sah voraus, daß sein Parsifal ab 1913 ohne juristischen Schutz bleiben würde — und bat doch testamentarisch, letztwillig, abschließend um den Parsifal nur für Bayreuth! Er konnte es — denn sein Vermächtnis an alle Deutschen ist herrlich und groß. Er meinte es zu dürfen im Vertrauen auf die Pietät, das dankbare Pflichtbewußtsein der Deutschen. Wem steht der Sinn darnach, die moralische Blamage der Amerikaner mit jener in allem Pompe umso peinlicher wirkenden Raubaufführung des Parsifal im deutschen Vaterlande zu verdecken und zu überbieten?

Man soll es gewiß nicht gering anschlagen, daß durch diese Vorenthaltung des Parsifal Tausenden und Abertausenden Deutscher dies Werk verschlossen wird; gewiß hat nach einem Worte Wagners selbst „der Lebende recht" — umso heiliger aber ist gerade die Verpflichtung der Wahrung des letzten Willens. Wohl kaum bekommt überhaupt je ein Mensch in seinem Leben alles das zu sehen, was er sehen möchte oder sogar sollte! Und die Tausende von Menschen vermögen keinen „Parsifal" zu schreiben — daher eben bleibt dem Schöpfer ein besonderes Recht an seinem Werke. Wer den Parsifal nun einmal absolut nicht sehen kann, halte sich nur treu an die zahllos vorhandenen andern weihevollen Kunstwerke und er wird „volles Genügen, Fried' und Freude" empfinden. Und dasselbe gilt für die mitwirkenden ausübenden Künstler.

Die Bühne Bayreuth hat durch das Privileg des Parsifal Gott sei dank keinen materiellen Vorteil; das allein stempelt jede Aufführung an andern Bühnen, die doch eben Gewinn bringen würde, unwiderruflich zum Sakrileg. Man mag sich über diesen Willen Rich. Wagners ärgern, ihn grillenhaft oder sonstwie finden — ihn zu verletzen haben wir keine Gewalt. Es wäre schädlich — brutal — pietätlos — ein Sakrileg.

Diak. Holstein (Leipzig-Mockau).

XXI

Dessau, den 27. Juli 1912

Sehr verehrl. Redaktion!

Unter gleichzeitigem Ausdrucke verbindlichsten Dankes für die freundl. Wiedergabe auch meiner Ausführungen im „Konzert der Stimmen" (Nr. 30 Ihrer sehr gesch. Zeitschrift vom laufd. Jahrgang) bitte ich Sie höflichst, mir nur noch eine ganz kurze Bemerkung bzw. Feststellung im Nachfolgenden gestatten zu wollen.

Man tut heute so, als ob unsere Opernbetriebe, das deutsche Bühnenwesen überhaupt, damals, als der Meister von Bayreuth seinen klaren letzten Willen zum „Parsifal" kundgab, „doch tiefer als heute standen", und es mehren sich offenbar die Stimmen derer, die da meinen, daß schon „alle Opernbühnen, die den Nibelungenring Wagners heute bringen, auch würdige Parsifal-Aufführungen zu leisten imstande sein werden." Nun, wer denn nicht auf die ganz prächtige, wirklich sachkundige Stimme aus Kulmbach hier hören will, der beachte wenigstens die Sätze (und werde gerechterweise doch einmal stutzig darüber), die Dr. Paul Marsop (in einem für die Mitglieder im Selbstverlage des „Allg. D. Musik-Vereins" inzwischen gedruckt erschienenen, äußerst bemerkenswerten Referat) auf der Hauptversammlung seines jüngsten Danziger Tonkünstlerfestes, über das aktuelle Thema: „Das deutsche Musikdrama der Gegenwart und der „Allg. D. Mus.-Ver." — nicht nur unwidersprochen, sondern sogar mit einhelligem Beifalle aufgenommen — ausgesprochen hat: „Sehen wir von Bayreuth, sehen wir dazu von ganz wenigen, ständig arbeitenden Bühnen ab, die noch mit Fug als Kunststätten zu bezeichnen sind, so steht es ungefähr wieder ähnlich als zu der Zeit, da Wagner den großen Reformhebel ansetzte. Nur, daß die sogenannten besseren Operninstitute neben italienischer und französischer Marktware, neben den musik-dramatischen Werken Mozarts, Webers und des in der Reichshauptstadt nun auch der hohen Ehre eines öffentlichen Denkmals schmunzelnd entgegensehenden Meyerbeer jetzt noch in kunterbuntem Durcheinander Wagner'sche Musik-Dramen und — Operetten abhaspeln. Der Stil ist tot, es lebe die Stillosigkeit! — In diese breite, ranzige Abonnentensuppe wird also ehenächstens (nach 1913) eine besonders massige Portion Wagner gebrockt werden. Und die Folgen? Nach Ablauf einiger Jahre muß naturgemäß eine derartige, allgemeine Wagner-Übersättigung eintreten, daß unsere Opern-Institute, die führenden mit eingeschlossen, sich alsdann vor die Wahl gestellt sehen, entweder ihre Pforten zu schließen, oder die leichtest geschürzte Muse, die schon fast mit der Dirne identisch ist, zu Gaste zu bitten. Wir werden wohl eines Tages Bühnen haben, die sich ganz ungeniert ‚Kgl. Operetten-Theater' nennen. Vielleicht auch gar: „Kgl. Kinematographen-Theater" — „Kino-Festspielhäuser" u. dgl. . . . . .

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ganz ergebenster
Prof. Dr. Arthur Seidl.



Leopold Mozart als Programmusiker

Von Dr. **Alfred Heuss**

Vor einiger Zeit ist in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern eine Auswahl von Kompositionen Leopold Mozarts, des Vaters des grossen Komponisten, erschienen, die teilweise ein weiteres als nur ein wissenschaftliches Interesse bieten. Dass Mozarts Vater ein vortrefflicher Musiker war, ist allgemein bekannt, aber über seine Komponistenqualitäten herrschte bisher ziemliche Mei-

nungsverschiedenheit, teilweise deshalb, weil man viel zu wenig von ihm kannte. Indessen soll uns diese Frage nicht näher beschäftigen, nur so viel mag gesagt sein, dass die Welt an Leopold Mozart, der das Komponieren, vielleicht mit Selbstverleugnung, aufsteckte, als er das phänomenale Talent seines Sohnes sich entwickeln sah, keinen Komponisten von wirklicher Bedeutung verloren hat. Die Innerlichkeit des Komponisten Leopold ist sogar geringer, als man bisher annehmen konnte. Es seien aber einige Bemerkungen über den Programmusiker Leopold gemacht, da sich gerade dieser aus der genannten Publikation gut studieren lässt.

Man kannte von Leopold Mozarts Programmkompositionen nur seine Musikalische Schlittenfahrt, ein Orchesterwerk, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast überall gespielt wurde. Dennoch ist es uns einzig in einer Klavierbearbeitung erhalten, wie es in Wirklichkeit ausgesehen hat, wissen wir nicht. So unschuldig im ganzen die Schlittenfahrt ist, die Realistik Leopolds in seiner Programmusik zeigt sie doch in aller Deutlichkeit an. Da sollen, wie in dem Klavierarrangement steht, während des Schlittenfahrts-Allegro an bestimmten Stellen Schellen geläutet werden. Statt derselben, heisst es, „kann man z. B. einen Geldbeutel dazu anwenden. Dabei wird mit Peitschen, oder auch mit zusammengebrochenem Papier willkürlich geknallt.“ Von den musikalischen Illustrationsstücken — das Werk hat 12 Sätze — interessieren etwa noch folgende: Nach geendigter Schlittenfahrt hört man wie sich die Pferde schütteln, und ferner: Man hört ein Adagio, welches das vor Kälte zitternde Frauenzimmer vorstellt. Hat ein Hörer das von Mozart selbst verfasste Wortprogramm in der Hand, so versteht jeder die Musik leicht, und da sie frisch und natürlich empfunden ist, so begreift sich die Beliebtheit des Stücks ganz gut.

Mozart sah nun aber in derartigen Stücken mehr als bloss eine fröhliche Unterhaltungsmusik. Wie aus den Briefen hervorgeht, bildete er sich auf seine „Pastorell-Sinfonien“ nicht wenig ein; ihnen verdankte er allem Anschein nach auch vor allem die Beliebtheit beim Publikum.

Werden nun schon in dem genannten Stück sehr realistische Mittel verwendet, so ist dies noch viel mehr der Fall bei Werken, die eine Bauernhochzeit und eine Jagd musikalisch darstellen sollen. Zu beiden existieren die Vorschriften Mozarts. In der Bauernhochzeit werden eine Leier und ein Dudelsack verwendet. Wenn heute Komponisten Automobilhupen in ihren Sinfonien verwenden und man darüber lacht, so können die Autoren auf den Vater eines der grössten Musiker hinweisen, der in ganz ähnlicher Weise Tonwerkzeuge benutzte, die man buchstäblich auf der Strasse findet. Unser Leopold geht dabei aber noch etwas weiter, als sich selbst ein Richard Strauss oder Gustav Mahler auch nur träumen lassen. In dem Marsch, der die Bauernhochzeit einleitet, hat Mozart nicht nur das Jauchzen der Bauernburschen musikalisch wiedergegeben, sondern er verlangt auch, dass an diesen Stellen Jauchzer ausgestossen werden, ja, dass „auch nach dem Jauchzen ein Pistolenschuss geschehen mag, wie es bey den Hochzeiten gebräuchlich, und wer recht auf den Fingern pfeifen kann, mag auch unter dem Jauchzen darein pfeifen“. Aber das ist noch alles nichts gegen das, was Leopold in der Jagdsinfonie verlangt. Dass hier die Hörner ganz rauh und so stark als möglich „geplossen“ werden sollen, versteht sich eigentlich von selbst. Dann aber „soll man etliche Hunde haben die bellen, die übrigen schreyen aber zusam ho ho“. Hunde im Konzertsaal, das ist denn schon noch was andres, als was unsre Komponisten wagen. Damit die Hunde zur rechten Zeit loslegten, war es sicherlich nötig, dass man ihnen auf den Schwanz trat, und das ginge heute vor allem wegen der Tierschutzvereine nicht. Sollten die Hunde wieder schweigen, so warf man ihnen wohl sicherlich ein Stück Fleisch hin; denn der Tumult hatte nur sechs Takte lang zu dauern.

Der diesen Teufelslärm bewerkstelligt wissen wollte, ist der Vater des göttlichen Mozart, der als Knabe in Ohnmacht fiel, wenn er eine Trompete in der Nähe hörte. Aber trotz aller Geschmacklosigkeit, die niemand leugnen wird, ist die Sache nicht so bös; stärker ist die Naivität, die hinter dem Verfahren steckt. Die Musik selbst ist ziemlich unschuldig, kein Mensch würde ihr ansehen, dass mit ihr eine derartige Realistik verbunden werden soll. Der Lärm, den Leopold angewendet wissen will, ist eine ganz äusserliche Zutat, an der die Komposition als solche gar keinen Anteil hat. Die Jauchzer in der Bauernhochzeit z. B. werden in der Musik selbst mit einem ganz hergebrachten Motiv gegeben, das in jeder anderen Komposition stehen könnte, gar von einer Musik, die das Bellen der Hunde charakteristisch wiedergibt, ist keine Rede.

Man sieht hier überaus klar den Unterschied zwischen älterer und neuerer, und zwar der malerischen Programmmusik; denn nur von dieser ist die Rede, und ganz richtig gebraucht auch Leopold den Ausdruck Pastorell-Sinfonien. Die ältere Programmusik bezweckt nicht, mit ihren Tönen eine möglichst getreue Kopie der Wirklichkeit zu geben; es wäre auch Leopold vollständig unmöglich, z. B. das Bellen von Jagdhunden, überhaupt den Jagdlärm musikalisch so zu geben, dass der Hörer einem wirklichen musikalischen Lärm gegenübersteht. Das aber tut und vermag die moderne Programmusik. Setzen wir einmal den Fall, dass Leopold einen Hexensabbat hätte schildern wollen. Er hätte in diesem Falle eine nach seinen Begriffen heftige, finstere Musik geschrieben, der aber das eigentliche Charakteristische gefehlt hätte. Auch Leopold hätte das gewusst, und um deutlich zu sein, hätte er nun wie in den besprochenen Beispielen aussermusikalischen Lärm verlangt, er hätte vorgeschrieben, dass man johlen, jauchzen und schreien solle, und zwar so wüst als möglich. Nicht so ein moderner Programmusiker, in diesem Falle Berlioz im Schlußsatz — dem Traum in einer Sabbatnacht — seiner phantastischen Sinfonie. Berlioz schildert alles mit dem Orchester selbst, dieses muss ihm alles hergeben, was er für einen derartigen Vorwurf für nötig hält, und er gelangt deshalb zu Wirkungen, wie sie die Instrumentalmusik bis dahin nicht gekannt hatte. Bekanntlich ist die moderne Musik auf diesem Wege weitergeschritten. Wir sind sogar bereits auf der Gegenseite angekommen, derart, dass die Musik die Verhältnisse, wie sie das Leben bietet, vergrössert. Wenn Richard Strauss z. B. in seiner Sinfonia domestica einen häuslichen Zwist schildert, so tut er es in der Art, als ob nicht zwei gebildete Menschen miteinander stritten, sondern als wäre sich ein ganzes Dorf Männer und Frauen in die Haare geraten. Das ist just das Gegenteil von dem Verfahren Leopold Mozarts, aber die Gegensätze berühren sich in sehr interessanter Weise. Hier ein Komponist, der, weil er nicht in der Lage ist, einen stark lärmenden Vorgang auch in dieser Weise musikalisch nachzuahmen,

sich veranlasst sieht, den Lärm auf natürliche, aussermusikalische Art wiederzugeben, dort ein Komponist, der die gewaltigsten Schleusen seines glänzenden Orchesters öffnet, um selbst einen relativ recht bescheidenen Vorgang zu illustrieren. In beiden Verfahren steckt zuletzt eine ganz tüchtige Dosis künstlerischer Naivität — wir sind heute in manchem viel naiver, als wir annehmen; noch keine Zeit ist sich überhaupt naiv vorgekommen. Das Bedürfnis, recht deutlich zu sein, äussert sich nur in ganz verschiedener Weise. Beide Verfahren wären übrigens in ähnlicher Weise kunstschädlich, wenn sie Prinzip würden. Von Mozart wurde die Musik zur Inszenierung eines Spektakels benützt, das Strauss'sche Verfahren hat den Nachteil, dass man sich billig frägt, wo denn die äusserste Intensitätsmusik bleiben soll, wenn ihre Wirkungen schon für Bagatellen verpulvert werden.

Eine Kritik über Mozarts „Pastorell"-Sinfonien hat übrigens auch nicht gefehlt; das Vorwort Max Seifferts zu dem Band teilt einen Brief mit, den Leopold aus Augsburg von einem anonymen Schreiber, zweifellos einem Musiker, erhalten hat. Es heisst da: „Lasse sich der Herr doch gefallen, keine dergleichen Possenstück, als Chineser und Türcken Music, Schlittenfahrt, ja gar Bauern Hochzeit und mehr zu machen, denn er bringet mehr Schand und Verachtung vor dehro Persohn, als ehr zuwegen, welches ich als ein Kenner bedaure, sie hiermit warne und beharre Dero Herzensfreund".

Das ist deutlich, aber nicht ungerecht, wenn man an die aussermusikalischen Zutaten Leopolds denkt. Hätte Leopold seine Programmsinfonien lediglich als Musikstücke aufführen lassen, ohne die naturalistischen Zutaten, so hätte er sich nicht das Missfallen von Musikern zugezogen, denn Programmusik mit Vorwürfen, wie die Mozartschen, waren etwas Verbreitetes, aber es geschieht dies nicht mit prinzipiell anderen Mitteln, sondern eben mit den üblichen, und so konnte auch die Programmmusik ganz friedlich neben der andern Musik herlaufen, d. h. man weiss sehr oft nicht, ob es sich um die eine oder die andre handelt. Wohl zuerst hat man Koloritwirkungen angestrebt, besonders türkische Musik direkt nachzuahmen gesucht. Leopold Mozart kam nun — er ist nicht der erste, doch scheint er hierin immerhin Spezialist gewesen zu sein — darauf, den der Programmusik seiner Zeit anhaftenden Mangel an Charakteristik durch aussermusikalische Zutaten zu ersetzen.

Dieses Prinzip ist denn auch etwas näher ins Auge zu fassen. Die Anwendung natürlicher Geräusche bedeutet im allgemeinen einen Holzweg, aber man hat hier doch Unterscheidungen zu treffen. Vor allem ist zunächst einmal zu bemerken, dass auch die moderne Musik, die in der Lage ist, mit musikalischen Mitteln Lärm usw. wiederzugeben, gelegentlich zu den natürlichen Mitteln greift. Es kommt dabei auf zweierlei an, auf den Vorwurf und auf die Musikgattung. Wenn in Schlachtensinfonien mit Kanonen und Flinten geschossen würde, so haben wir ein Recht, dieses Verfahren, ähnlich wie bei L. Mozart, als eine, wenn auch naive Verirrung des Geschmacks zu bezeichnen, selbst wenn ein Beethoven sich einmal zu einer solchen Schlachtensinfonie hergab. Denn in solchen Fällen ist die Musik doch mehr zur Begleitung starken aussermusikalischen Lärms da als um ihrer selbst willen. Eine musikalische Schlachtendarstellung wird, wenn sie höheren Zwecken dienen soll, ihre Aufgabe vielmehr darin erblicken, die Erbitterung der Kämpfenden zu schildern, also das seelische Moment ins Treffen führen. Doch soll dieser Spezialfall uns nicht näher beschäftigen.

Wenn nun auch die moderne Musik gelegentlich zu aussermusikalischen Mitteln ihre Zuflucht nimmt, so besteht ein Unterschied zu L. Mozart darin, dass sie mit der Musik selbst ebenfalls Geräusche (z. B. Lärm, Getöse) schildert und hierin bekanntlich etwa so weit geht, dass man sich ordentlich die Ohren zuhalten kann, weshalb das Hinzuziehen wirklichen Lärms nur als Verstärkung, sowie, was nicht unwichtig ist, als eine Art Erläuterung der rein musikalischen Schilderung anzusehen ist. Dafür einige Beispiele. Weber schildert in der Wolfsschluchtszene des Freischützen aufs genialste das Treiben der wilden Jagd, und zwar die einzelnen Geräusche genau spezifiziert. Dennoch unterlässt man nicht — ob es Weber ausdrücklich hat wollen, ist mir unbekannt —, diese musikalische Schilderung durch Johlen und Pfeifen kräftiglichst zu unterstützen, wogegen sich auch nichts einwenden lässt; nur darf der Lärm nicht gerade zu bunt getrieben werden. Ähnlich verwendet Richard Strauss in seinem Don Quichotte eine Windmaschine zur Verdeutlichung der Situation, obgleich seine Musik ebenfalls das Sausen des Windes illustriert. Das geschah deshalb, weil in der Windmaschine ein Werkzeug vorhanden war, das ohne weiteres zur Verwendung herangezogen werden konnte, was dann auch den Vorteil bot, den Zuhörer absolut unzweideutig über die Absichten aufzuklären. Hingegen hat Strauss in der Salome die Windmaschine natürlich nicht in Bewegung gesetzt und sich einzig auf sein Orchester verlassen, als Herodes davon spricht, dass er einen starken Wind höre; denn hier klärt der Text darüber auf, was die Musik malt. Nicht immer ist aber ein Komponist so glücklich, so geeignete Hilfsmittel heranziehen zu können wie eine Windmaschine, und er muss seine Schilderung dem Orchester allein anvertrauen und sich damit der absoluten Verständlichkeit begeben. So bleibt Strauss nichts andres übrig, als die blökende Hammelherde mit dem Orchester schildern zu wollen, da er auf sein Konzertpodium doch nicht so ohne weiteres eine Herde Schafe aufrücken lassen kann. Leopold Mozart hat, wie wir gesehen haben, zwar ähnliches verlangt, wenn Hunde auch wohl eine grössere „Konzertreife" besitzen werden wie Schafe; zuletzt wäre es aber Leopold wohl auch gar nicht darauf angekommen, auch Schafe zu verlangen. Naturalistische Vorwürfe, wie sie gerade Strauss so liebt, legen es sehr nahe, von den natürlichen Mitteln Gebrauch zu machen, und man möchte diese sogar, wenn es, ohne Lächerlichkeit zu erregen, geschehen kann, im allgemeinen stärker in Anwendung gebracht sehen, als es der Fall ist. Im ganzen ist es heute Sitte geworden, die natürlichen Mittel fast gar nicht zu verwenden, sondern zur Nachahmung zu greifen; nämlich mit den Orchesterinstrumenten alles illustrieren zu wollen. Solange die Deutlichkeit nicht darunter leidet und, wie oben bemerkt, die Verwendung natürlicher Tonwerkzeuge keine Lächerlichkeit erregt und keine Schwierigkeit bereitet, besteht diese Sitte vollständig zu Recht. Dann man darf nicht vergessen, dass Mittel der Wirklichkeit einen Widerspruch zu dem Schein der Kunst hineintragen. Nur darf noch darauf hingewiesen werden, dass dadurch dann und wann die Musiker eines modernen Orchesters zu Aufgaben verwendet werden, die ihrer unwürdig sind. Kretzschmar weist mit Entschiedenheit darauf hin, dass der von den Violinen endlos auszuhaltende starre, überaus hohe Ton

in Borodins Steppenskizze, der endlose Öde zu symbolisieren hat, zu dem Thema: Die Koloristen und die Menschenwürde der Orchestermusiker führen sollte. Denn, so schreibt er in den Gesammelten Aufsätzen, für solche Tonleistungen genügen Maschinen. Indessen, dies nur nebenbei, weil es insofern nicht streng zu unserm Thema gehört, als wir es mit reinen Naturtönen oder Geräuschen der Wirklichkeit zu tun haben. Wir gehen in ihrer künstlichen Nachahmung sogar so weit, dass selbst der Charakter weniger gebräuchlicher Musikinstrumente nachgeahmt wird, dann und wann aus reiner Bequemlichkeit. So kann man an kleineren Theatern fast regelmässig die Ständchenmusik in Mozarts Don Juan durch pizzicato spielende Violinen ausgeführt hören, während sie für eine Mandoline geschrieben ist. Es ist dies etwas ganz anderes, als wenn Berlioz in seinem Faust Mephisto vom ganzen Streichorchester pizzicato begleiten lässt, das Mephistos Gitarrenspiel zu geben hat. Hier abstrahiert Berlioz deshalb von einer wirklichen Gitarre, weil er mit den Streichern eine dämonische Riesengitarre, die es in Wirklichkeit nicht gibt, nachahmen will. Es gibt aber auch Komponisten, die z. B. lieber Glockenspiel nachahmen, als dass sie ein solches einführen, und zwar etwa aus Furcht, trivial zu erscheinen. Andre Komponisten verdanken der Verwendung solcher Mittel glänzende Wirkungen, so Händel den Glöckchen im Saul, der Komponist des Kantatensatzes: Schlage doch, gewünschte Stunde — er wird Bach zugeschrieben, ist aber schwerlich von ihm — einer Glocke. Natürlich sind die Komponisten sehr oft gezwungen, auch derartige Töne auf künstliche Art wiederzugeben, wie es besonders bei Bach sehr häufig vorkommt, der das Schlagen und Läuten von Glocken lediglich mit dem Orchester wiedergibt. Man denke da besonders an das genial gegebene Glockengeläute in der Trauerode. Im allgemeinen liegen die Verhältnisse so, dass Opernkomponisten weit schneller zu den Mitteln der Wirklichkeit greifen als Instrumentalkomponisten, weil ihre Kunstgattung mit der Wirklichkeit ja auch in ganz anderem Masse in Verbindung steht wie die übrige Musik. Es wäre nicht uninteressant, dies im einzelnen zu untersuchen; bleiben wir aber einmal dabei, dass das Prinzip der Verwendung aussermusikalischer Hilfsmittel, wie es uns bei Leopold Mozart in so naiver Weise entgegentritt, auch heute noch seine Geltung haben kann.



Das 8. Deutsche Sängerbundesfest in Nürnberg.

50 Jahre sind verflossen seit jenem ersten Sängertag im Jahre 1861, der zu einem Markstein in der Geschichte des entstehenden deutschen Reiches geworden. Und wieder rüstete sich Nürnberg, um die Sänger aller deutschen Gaue bei sich zu beherbergen und mit ihnen das Gedächtnis jenes Tages zu feiern und sich des Erreichten zu freuen. Und wenn damals das Wort: „Das ganze Deutschland soll es sein!" zur Losung ward, so hat diese Parole diesmal unhörbar alle Herzen bewegt und gehoben. Denn es war eine ganz grandiose Versammlung von Deutschen, die sich hier in den Tagen vom 27.—31. Juli sangesbegeistert zusammenfanden. Selbst aus Amerika (Brooklyn) und Afrika (Swakopmund) waren Vereine gekommen, und 40000 Sänger zogen in einem fünfstündigen Festzug mit 1600 Fahnen durch Nürnbergs Straßen hinaus zum Festplatz, wo eine Riesenhalle 15000 Sängern und 12000 Hörern Platz bot. Auch der Herzog von Coburg war gekommen und hielt die Erinnerung an die Beteiligung seines Vorgängers, jenes edlen Herzog Ernst, am ersten Bundesfest vor 50 Jahren wach.

Selbstverständlich ist die künstlerische Ausbeute dieser Massenfeier weniger bedeutend gewesen. Doch fehlte es auch hier nicht an einigen großartigen Momenten und es hätten ihrer noch mehr werden können, wenn man vermieden hätte, so viel Gemeinsames zu bieten, und dafür mehr Einzelleistungen zu einem großen Wettbewerb vereinigt hätte. Darnach ging denn auch schließlich der allgemeine Ruf, nachdem das Fest deutlich gezeigt hatte, daß die Grenze einer eindrucksvollen Massenwirkung erreicht, ja schon überstiegen war. Immerhin war es außerordentlich interessant wahrzunehmen, wie verschieden unter diesen erschwerenden Umständen die einzelnen Dirigenten die Massen zu packen verstanden und ihrer heiklen Aufgabe gerecht wurden. Da muß man an erster Stelle den Leipziger Musikdirektor Wohlgemuth nennen. Was der aus diesem Riesenkörper herausbrachte, wie er ein Werk vor Augen und Ohren der Hörer zu gestalten wußte, war ausgezeichnet. Dagegen setzte Meyer-Olbersleben alles in gelindes Erstaunen wegen der Gleichgültigkeit, mit der er seine Nummern vorführte; auch Prof. Felix Schmidt von Berlin zeigte nicht die für solches Amt unerläßliche Frische und Freudigkeit. Eine hervorragende Leistung war die Vorführung der Festwiese aus den Meistersingern (ohne Beckmesser!) durch ausschließlich einheimische Kräfte, die von Musikdirektor Karl Hirsch vorzüglich geschult waren, der es gleichfalls verstand, die Massen zur Wiedergabe selbst der feinsten Intentionen des Komponisten zu bringen. Eine würdige Wiedergabe fanden auch die altniederländischen Volksweisen von Kreutzer unter Univ.-Musikdirektor Hans Schneider aus Prag, während Woyrschs „Deutscher Heerbann" trotz Prof. Förstlers (Stuttgart) umsichtiger Leitung doch für solche zusammengesetzte Chöre zu schwierig und lang schien und nicht recht packte. Von vorgeführten Kompositionen verdienen erwähnt zu werden: Kremsers „Im Winter", Jüngsts „An die Mägdelein", Wendels „Das deutsche Lied"; auch Kienzls „Kreuzritters Heimkunft" hätte packende Schönheiten gehabt, die aber nicht recht herauskamen. Volbachs nur anempfundenes „Am Siegfriedbrunnen" konnte dagegen ebensowenig zusagen wie Hutters „An den Gesang". Der Glanzpunkt aller Leistungen und Gesänge war nach einhelligem Urteil das geradezu überwältigende Auftreten des hochberühmten Wiener Männergesangvereins unter seinen Chormeistern, dem alten Kremser und Viktor Keldorfer. Solche Stimmen haben eben nur die Wiener! Kommt dann noch eine so vollendete Technik und Durchbildung hinzu, dann steht man wie gebannt von dieser wunderbaren Wirkung. Es jubelte denn auch alles unwillkürlich auf, so schön waren ihre Darbietungen. Sie sangen erst Heubecks „Zum Walde", mit dem sie schon 1861 einen Preis errungen hatten, und dann Bruckners „Um Mitternacht", ein sprödes, viel mit Chromatik arbeitendes, äußerst fein entworfenes Werk, das mit Meisterschaft gesungen geradezu zauberhaft wirkte. Einen durchschlagenden Erfolg hatte noch der westfälische Provinzialsängerbund unter Leitung von Musikdirektor Laugs (Hagen). Es waren nur Volkslieder, aber mit solch edler Tongebung und feinster Durchbildung wie aus einem Munde gesungen, daß alles fasziniert war über die vorzügliche Schulung wie über das schöne stahlklare Stimmenmaterial. Sicherlich wäre noch manches Gute und Schöne zu hören gewesen von einzelnen Bünden und Vereinen, die zumeist in die abendlichen Versammlungen verwiesen waren, wo sie in der unakustischen, weit ausgedehnten (älteren) Festhalle bei Bier, Rauch und Lärm nicht zur Geltung kamen. Zu erwähnen sind endlich noch einige Solisten: Gertrude Förstel aus Wien, die Schubert-Liszts „Allmacht" einen besonderen, fast einzigen Reiz verlieh und auch in der Festwiese kurz erfreute, Kammersänger Otto Wolf aus München und Alfred Kase aus Leipzig, der als Hans Sachs weder stimmlich ausreichte noch durch seinen Vortrag befriedigte.

Prof. Dr. Armin Seidl

Rundschau

Oper

Köln Die diessommerlichen Festspiele begannen mit dem dunkel surrenden Es des Rheingolds im Ring des Nibelungen und schlossen mit dem leuchtenden C der Meistersinger. Zwischendrein tanzte auf blumiger Au die leichtbeschwingte Muse Mozarts daher, wurde Figaros Hochzeit gegeben — nach den Kothurnschritten der Wagnerschen Gestalten ein wahres Labsal manchem Ohre und Auge. Die Meistersinger werden wohl künftighin zum eisernen Bestande der Festspiele erkoren werden.

Diesmal dirigierte sie Leo Blech (Berlin). Welch ein wundervoller Dirigent ist er doch! Mit was für einer haarscharfen Präzision teilt er seine Taktschläge aus, ohne je ins Metronomenhafte zu verfallen! Großzügig, klar, voll schäumenden Lebens, so meisterte er die ihm völlig durch dick und dünn folgende, wohl disziplinierte Schar unseres trefflichen Gürzenichorchesters. Die Besetzung der Meistersinger war schon besser gewesen.

Karl Jörn, der anstelle Knotes den Walter Stolzing übernommen hatte, Paul Bender (München) als Pogner, der vorbildlich gehaltene Beckmesser von Josef Geis (München), der einheimische Kothner Lißewskys sind zwar altbewährte Prachtleistungen, aber Frau Minnie Nast (Dresden) als Goldschmieds Töchterlein, sowie Herr Fritz Weidemann (Wien) als Sachs waren denn doch nur mit Vorbehalt zu genießen. Frau Nast mangelt es hier und da schon an quellendem Klang ihres sonst trefflich gebildeten Soprans, es schlichen sich in gewissen Lagen schon einige weniger edel timbrierte Töne in den Bereich ihrer Skala hinein und das Spiel wirkte bei weitem nicht immer unmittelbar genug, sondern hatte einen Stich ins Marionettenhafte; dem Quintett indessen, das sie mit einem tadellos gelungenen hohen B krönte, war sie eine ausgezeichnete Führerin. Weidemann war darstellerisch ein eindrucksvoller Lenker des Wahns, mehr alternder Philosoph mit belehrenden Weisheitssprüchen denn Schustersmann mit volkstümlichem Humor und blieb so in seiner Weise nicht ohne Wirkung auf das Publikum. Aber die Stimme oder vielmehr deren Behandlung läßt doch eine ganze Masse zu wünschen übrig. Das an und für sich recht wohllautende, ergiebige Organ ist nicht einwandfrei genug gebildet, es klingt reichlich gaumig und hohl, so daß man seiner auf die Dauer nicht recht froh werden kann. Schade drum, zumal da der Künstler musikalisch sehr fesselnd zu gestalten wußte. Die umsichtige, farbige und geschmackvolle Regie von Professor Fuchs (München) war noch von den vorjährigen Festspielen her aufs vorteilhafteste bekannt. Die Chöre, die durch den Prätoriusschen Damenchor, durch Mitglieder der Breiderhoffschen Chorschule und des Kölner Liederkranzes verstärkt waren, schwelgten in eitel Klanggold. Die Meistersinger präsentierten sich ebenso wie die vorhergehende Mozartoper, „Figaros Hochzeit", im alten Gewande, da in dem die Festspiele eröffnenden Ring des Nibelungen außerordentlich kostspielige neue Dekorationen dargeboten wurden.

Figaros Hochzeit bildete eigentlich den Höhepunkt der Festspielaufführungen. Diese kristallklare Tonsprache wirkte, wie gesagt, nach den schwerblütigen Weisen der Nibelungen wie ein erfrischendes Bad. Und Steinbach, der geniale Leiter unserer Gürzenichkonzerte, zauberte auch echtesten Mozart aus der Partitur hervor. Man gab das Werk in der Levischen Bearbeitung; allerdings war der Text nicht von allen Mitwirkenden durchgängig umgelernt worden, so daß die Einheitlichkeit der Wiedergabe drunter leiden mußte. Im übrigen war man recht erfolgreich zu der Seccorezitation zurückgekehrt, die Kapellmeister Walter Gärtner an einem aus dem Heyerschen Musikmuseum stammenden Spinett, unterstützt von einem Streichquartett, begleitete. Einen mustergültigen Graf stellte Franz Egénieff (Berlin), der wohl am meisten von den Mitwirkenden dem Mozartstil gerecht wurde. Wenn seine schöne, feingeschulte Stimme, speziell an reichen Stellen, nicht immer die gewünschte Durchschlagskraft besaß, so lag das daran, daß unser tonverschlingendes Opernhaus mit seinen Größendimensionen eigentlich so gar nicht zu der filigranhaft schaffenden Muse Mozarts paßte. Im Spiel und in der Gebärdensprache war Egénieff jedenfalls ganz der Aristokrat, den die Oper nun einmal fordert. Der Gräfin lieh Fräulein Margarethe Siems (Dresden) ihre hoheitsvolle Erscheinung und ihre reife Kunst, ohne aber im ganzen den bezwingenden Eindrucksgrad zu erreichen, den ihre Marschallin im Rosenkavalier inne hatte. Eine einwandfreie Susanne, von einigen allzu derb klingenden Tönen der Mittellage abgesehen, gab Frl. Frieda Hempel (Berlin) ab. Das Brief-Duett zwischen ihr und der Gräfin war ein musikalischer Leckerbissen und löste schallenden Beifall aus, und auch die Rosenarie, die sie delikat genug ohne das traditionelle hohe B sang, erweckte die freudigste Zustimmung. Alfred Kase (Leipzig) stattete den Figaro mit für Mozart allzu wuchtigen Akzenten aus — das waren schon fast Pizarrottöne; aber an der auffallend schönen, großen und prächtig timbrierten Stimme, sowie an seiner beweglichen Darstellungsart konnte man seine helle Freude haben. Fräulein Artôt de Padilla (Berlin) war darstellerisch der köstlichste und am überzeugendsten wirkende Page mit liebenswürdigen Draufgängermanieren, der auf der Kölner Bühne gestanden hat. Stimmlich schien sie leider nicht am besten disponiert zu sein und befremdend wirkten die harten Glottisschläge, mit denen sie die meisten ihrer Töne

ansetzte. Georg Sieglitz (München) war ein echter Festspiel-Bartolo. Der Künstler besitzt eine ausgezeichnete Stimme und trägt eine geradezu bezwingende vis comica zur Schau; es müßte ein Vergnügen sein, diesen Buffo chantant einmal etwa als Don Pasquale genießen zu können. Ein besonderes Lob gebührt unserer trefflichen Altistin Anna Walden für ihre wirksame Verkörperung der Marzellina. Die sonst immer gestrichene Arie im letzten Akt, in der sie vornehmlich durch äußerst flüssige Koloraturen glänzte, brachte ihr rauschenden Beifall auf offener Szene ein. In kleineren Rollen leisteten Fräulein Wanda Achsel (Köln) als Bärbchen, Albert Reiß (Chicago), als schier unnachahmlicher Basilio, Julius von Scheidt (Köln) als derbkomischer Gärtner, Max Pauli (Köln) als stotternder Richter, sowie die einheimischen Damen Luise Odenthal und Berta Saleska als chorführende Mädchen Verdienstvolles. Auf die Gerichtsszene, die leicht eine zu grelle Farbe in den vornehm-heiteren Lustspielton hineingebracht hätte, hatte man wohlerwogener Weise verzichtet; an ihrer Statt tanzten acht Schülerinnen des Konservatoriums, aus der Dalcroze-Klasse des Frl. Humbert, in gefälligen Rhythmen. Unser Oberregisseur Hans Islaub hatte mit feinkünstlerischem Instinkte für eine wirkungsvolle Folie der Geschehnisse auf der Bühne gesorgt; die letzte Dekoration, die Parkszene, hatte durch ihn eine vorteilhafte Umwandlung erfahren. Fritz Fleck

(Schluß folgt)

Kreuz und Quer

Baden (Schweiz). Hier wurde mit einer Aufführung von Kreutzers Oper „Das Nachtlager in Granada" das neue Freilichttheater im Kurpark eröffnet. In Verbindung mit der Kasino-Gesellschaft hat Direktor Keller einen sehr geeigneten Raum geschaffen, in dem an schönen Sommerabenden Opern und Schauspiele aufgeführt werden können.

Bayreuth. Kronprinzessin Cecilie besuchte am Mittwoch voriger Woche den „Parsifal" und reiste nach der Vorstellung wieder ab von Bayreuth.

— Zum hundertsten Geburtstag Richard Wagners hat Rudolf Bosselt im Auftrage des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen eine Prägemedaille geschaffen. Die Vorderseite zeigt den charaktervollen Kopf des Meisters aus den Jahren seiner reichsten Schaffensperiode. Form und Inhalt der Rückseite bringt den Gedanken des Bibelwortes „Ich lasse Dich nicht — Du segnest mich denn" zu künstlerischer Darstellung. Der Künstler, eine nackte Mannesfigur, ringt mit seinem Genius, einem geharnischten, geflügelten Jüngling. Der Augenblick scheint festgehalten zu sein, in dem der Genius nach hartem Kampfe, der beide in die Knie sinken ließ, sich dem obsiegenden Helden ergibt.

— Puccini begab sich von seiner Sommerfrische Torre de Lago nach Bayreuth, um dort auf Einladung der Familie Wagner der letzten Vorstellung des „Parsifal" beizuwohnen. Bevor der Maestro in seine Sommerfrische zurückkehrt, wird er eine kurze Kur in Karlsbad machen.

Berlin. Der Münchener Drei Masken-Verlag, der immer mehr Einfluß auf die Berliner Theater zu gewinnen sucht, wird sich auch an der Kurfürstenoper beteiligen, deren Wiedererstehung unter dem Regime Direktor Palfis bevorsteht. Es werden in München Verhandlungen über die Grundlagen der Vereinigung geführt. Auch Frau Aurélie Chapman-Révy, die frühere Direktorin der Komischen Oper, wird als stille Teilhaberin dem neuen Unternehmen Direktor Palfis angehören, außerdem aber auch künstlerisch an der Kurfürsten-Oper tätig sein.

— In den Mitgliederverband der Berliner Hofoper tritt nächstens die dramatische Sängerin Frau Lili Hafgreen-Waag ein.

— In den „Egmont"-Aufführungen des Deutschen Schauspielhauses (bisher Komische Oper) wird das Berliner Philharmonische Orchester mit dem Berliner Sinfonie-Orchester alternieren.

— Zur Gründung einer „Neuen Opernschule" haben sich Dir. Maximilian Moris und Mary Hahn vereinigt.

— Eine Neubearbeitung von Webers „Oberon" hat Direktor Georg Hartmann vom Deutschen Opernhaus, Charlottenburg, unternommen, die im Bühnenverlag von Ahn & Simrock, Berlin, erscheinen wird.

— Zu der Nachricht über die Gründung einer ersten deutschen Volksmusikbibliothek in Charlottenburg, die wir kürzlich verzeichneten, wird mitgeteilt, daß die Meldung in dieser Form verfrüht ist. Die von der Stadt Berlin subventionierte Musikalische Volksbibliothek des Berliner Tonkünstler-Vereins hat die Absicht, unabhängig von der Hauptbibliothek eine Zweiganstalt in Charlottenburg mit einem Anfangsbestand von 2000 Nummern zu eröffnen. Die Verhandlungen über diese von der Stadt Charlottenburg zu subventionierende Neugründung des Berliner Tonkünstlervereins sind vorläufig noch nicht zum Abschluß gebracht.

— Im kommenden Winter konzertiert die Berliner Liedertafel in der Philharmonie am 4. und 8. November 1912 unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters, ferner am 27. Februar und 13. März 1913. Eine größere Anzahl in Berlin noch nicht gesungener Chöre wurden zum Teil zu Erstaufführungen erworben, darunter Werke von Sibelius, Bruckner, Kämpf, Kaun. Der Verein tritt mit 240 Sängern in seine neue Arbeitsperiode ein. Chormeister ist Max Wiedemann.

— Mischa Elman geht für die ganze kommende Wintersaison nach Amerika. Vor seiner Abreise, die Mitte Oktober erfolgt, wird der Künstler nur ein einziges Mal in Deutschland, und zwar in Berlin (am 5. Oktober) im Beethoven-Saal konzertieren.

— Hans Merx, der sich in Amerika durch den Vortrag deutscher Lieder einen Namen gemacht hat, wird in den Monaten August und September eine Tournee durch Deutschland veranstalten. Er will deutsche Lieder, die von amerikanischen Komponisten vertont sind, vortragen. U. a. hat Merx einen Zyklus Lieder „Rosen und Cypressen" von Hans Kronold in sein Programm aufgenommen. Von amerikanischen Komponisten werden Eugène Haille, Sidney Homer, Arthur Classen, Max Heinrich und C. E. le Masséna Berücksichtigung finden.

— Henri Marteau wird auch im kommenden Winter gemeinsam mit Ernst v. Dohnanyi und Hugo Becker drei Trioabende absolvieren. Diese Kammermusikabende werden im Blüthnersaal am 22. November, 11. Dezember und 14. Februar stattfinden. Außerdem wird das neugegründete Marteau-Quartett drei Abende in der Singakademie geben und zwar am 9. Oktober, 6. Dezember und 27. Dezember. Die Mitglieder dieses Quartetts sind die Herren Professor Marteau (1. Violine), Amar (2. Violine), Kreiner (Viola) und v. Guaita (Cello).

— Teresa Carreno hat ihre Verpflichtungen, einen Teil des Winters in den Vereinigten Staaten zu konzertieren, gelöst, und wird in der ganzen Saison 1912/13 in Europa bleiben. Die Künstlerin spielte zum ersten Male öffentlich in New York in der Irving Hall (1862) als achtjähriges Mädchen. Das Jubiläum ihrer 50jährigen Konzerttätigkeit, welches auf den 21. November d. J. fällt, wird die Künstlerin mit einem Konzert in der Queens Hall in London feiern.

— Der neunte Delegiertentag des Central-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine (E. V.) findet am 14. und 15. September d. J. in Erfurt statt.

— Der Allgemeine Deutsche Musikerverband hat zur Gründung eines Musikerheims in Selters das notwendige Terrain angekauft.

— Die Frist für die Einreichung von Manuskripten zu dem Preisausschreiben des Deutschen Bühnen-Vereins für Neubearbeitung des „Don Juan" ist bis zum 1. November verlängert worden.

— Die Singakademie beginnt unter Leitung ihres Direktors Professor Georg Schumann Dienstag, den 13. August wieder

mit ihren Übungen, und zwar wird zunächst Händels „Deborah" vorbereitet.

— Die Internationale Franz Liszt-Gesellschaft mit dem Hauptsitz in Berlin (Vorsitzende ist die Lisztschülerin Frau Hofpianistin Martha Remmert) veranstaltet Ende September in Sondershausen eine große Liszt-Erinnerungsfeier: zwei Abendkonzerte, eine Matinee und ein Kirchenkonzert. Dirigent ist Hofkapellmeister Professor Corbach. Die ersten Konzertsolisten Deutschlands sollen in Solopartien mitwirken.

Budapest. Der „Parsifal" soll außerhalb Bayreuths zum ersten Male in Budapest aufgeführt werden und zwar am 13. Februar 1913.

Darmstadt. Unter dem Namen „Darmstädter Vokalquartett" haben sich die Künstler Sophie Schmidt-Illing (Sopran), Elsa Diefenthäler (Alt), Franz Müller (Tenor) und Alfred Stephani (Bass) zu einer Vereinigung zusammengeschlossen.

— Der Richard Wagner-Verein in Darmstadt feiert im Herbst das Jubiläum seines 200. Vereinsabends. Aus diesem Anlaß findet ein Konzert der Meininger Hofkapelle unter Leitung von Hofrat Reger statt.

Dortmund. Anläßlich des 25jährigen Jubiläums des von dem Kgl. Musikdirektor Hüttner gegründeten Philharmonischen Orchesters werden die städtischen Körperschaften mit Herrn Hüttner einen Vertrag abschliesen, der der Stadt u. a. das Recht einräumt, die Kapelle unter Anstellung des Genannten als Leiters, in städtische Regie zu übernehmen. Während der Theaterspielzeit ist das aus 45 Musikern bestehende Orchester auf 60 Mann zu verstärken. Außer den bisher gegebenen Konzerten soll Herr Hüttner volkstümliche Konzerte für einen einheitlichen Eintrittspreis von 20 Pfennigen geben. Dafür erhält er ein persönliches, pensionsfähiges Gehalt von 10000 Mark und für die Leistungen seines Orchesters aus der Theaterkasse an die Orchesterkasse 40000 M.

Dresden. Die Hofoper eröffnet Sonntag, den 11. Aug. ihre Spielzeit mit Gounods in Berlin bereits gegebener, sonst aber in Deutschland ziemlich unbekannt gebliebener komischen Oper „Der Arzt wider Willen", die gleichzeitig die Erstaufführung für Dresden erfährt. Bekanntlich spielt das Ensemble der Hofoper wegen der umfassenden Umbauten im Innern des Semper-Hauses vom 11. August bis zum 21. September im Schauspielhause. Am 21. September wird dann das königliche Opernhaus in festlicher Weise zu Herrn v. Schuchs 40jährigem Kapellmeister-Jubiläum mit einem großen Konzert eröffnet, für welches sich außer den Sternen der Hofoper berühmte Künstler zur Mitwirkung bereit erklärt haben, u. a. Lilli Lehmann, Kubelik und Richard Strauß. Am 22. September folgt dann als erste Opernvorstellung eine Aufführung der „Meistersinger" in der bewährten Besetzung.

— Jaques Dalcroze arbeitet zur Zeit an einer Oper „Prometheus", zu der er sich den Text selbst geschrieben hat.

Düsseldorf. Über die geplanten Einführungs-Konzerte schreibt der Verband der konzertierenden Künstler dem „Berl. Börs.-Cour.": Unter der Spitzmarke „Das Berliner Konzertelend" und anknüpfend an die gewiß interessante Statistik über die Konzertflut von 1800 Konzerten, die sich im letzten Winterhalbjahr über die Reichshauptstadt ergoß, war in der Presse von Gegenmaßregeln geredet worden, die man „in den beteiligten Kreisen, offenbar also bei den Konzertagenturen" zu ergreifen gedenke, um diesem Mißstande zu begegnen. Diese vielverbreitete Nachricht bedarf der Richtigstellung. Ein großer Teil der konzertierenden Künstler Deutschlands befindet sich seit Jahren in einer sich steigernden Notlage, die nicht zuletzt auf die Übernahme der „Solistenkonzerte" zurückzuführen ist. Solche Konzerte bürden den Solisten unverhältnismäßige Kosten (400—1500 M.) auf, lassen aber zudem meistens den erwünschten, bescheidenen Erfolg, nämlich eine gute Kritik von der (Berliner) Presse vermissen. Diese Erwägung und andere Umstände, die in dem Fehlen einer eigenen beruflichen Organisation gipfeln, haben nun endlich dazu geführt, daß sich die konzertierenden und sonstigen Vortragskünstler zu einem Vereine, dem „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands E. V." zusammengeschlossen haben. Diesem gehören bereits hochangesehene Solisten als Ehren- und sonstige Mitglieder an. Der Verband bezweckt die künstlerische und wirtschaftliche Hebung des Standes, sieht weitgehende Wohlfahrtseinrichtungen vor und strebt vor allem danach, lediglich durch seine Vermittlung direkte Beziehungen zwischen den Konzertveranstaltern (Vereinsdirektoren und Vorständen) und den Künstlern zu schaffen, die für beide Teile von großem Vorteil sind. Dann ist es eine Neuerung des Verbandes, jungen und noch nicht genügend eingeführten Solisten den Weg in die Öffentlichkeit durch Einführungskonzerte zu ebnen, an denen sich mehrere Künstler beteiligen, um ihre Leistungsfähigkeit vor dem Publikum, vor der eingeladenen Presse und den Vereinsdirektoren und Vorständen zu bekunden. Da der Verband als gemeinnütziges Unternehmen für sich keinen geschäftlichen Gewinn aus solchen Konzerten erstrebt, so belaufen sich die Kosten für jeden Teilnehmer auf 20 bis 60 M., anstatt wie bisher in den „eigenen" Konzerten auf 400 bis 1500 M. Daß unzulängliche Leistungen dabei ausgeschlossen werden, ist selbstverständlich. Der Vorteil dieser Einführungskonzerte beschränkt sich aber nicht allein darauf, daß sie infolge ihrer abwechslungsreicheren Programme eine erhöhte Anziehungskraft auf das Publikum ausüben. Sie machen die bei Künstlern und Direktoren gleicherweise unbeliebten und als unwürdig empfundenen Vorstellungen (Probespiele usw.) vermeidlich, vereinfachen die Engagementsverhandlungen und wirken veredelnd und fördernd auf das ganze öffentliche Konzertleben, abgesehen davon, daß sie eine korrekte Basis für den Verkehr zwischen Engagementsanbietenden und Engagementsnehmenden schaffen. Der Verband, welcher in wenigen Monaten schon gegen 300 Mitglieder umfaßt, erfreut sich der besonderen Befürwortung und Unterstützung seitens erster musikalischer Vereine, angesehener, tonangebender Künstler und fand bei den maßgebenden Behörden ein weitgehendes Entgegenkommen. Ein Rechtsschutzbüro richtete er in Berlin unter Leitung von Herrn Rechtsanwalt Dr. Armin Osterrieth ein; Vertrauensmänner wurden schon in allen größeren Städten gewonnen. Auch die Saalfrage für Veranstaltung von Einführungskonzerten fand dank dem Entgegenkommen von ersten Instituten und Weltfirmen eine glückliche Lösung. Die Geschäftsstelle ist in Düsseldorf. Anfragen sind an den Verbands-

(Fortsetzung S. 470.)

Die nächste Nummer erscheint am 22. August; Inserate müssen bis spätestens Montag den 19. August eintreffen.

direktor Otto Süsse-Wilsing, Düsseldorf-Grafenberg, Grafenbergeralle 396 zu richten.

Garmisch. Richard Strauß hat soeben sein neuestes Werk beendet. Es ist eine Schauspielmusik zu Molières „Der Bürger als Edelmann" in der Bearbeitung von Hugo von Hofmannsthal.

Göttingen. Der hiesige städtische Musikdirektor, Kammermusiker W. Mundry, wird seine Stellung am 1. Oktober d. J. aufgeben und als Konzertmeister in die Berliner Philharmonie eintreten. Finanzielle Gründe sollen ihn zu diesem Entschluß bewogen haben.

Halle a. S. Unter Leitung von Professor Abert, Vertreter der Musikgeschichte an der hiesigen Universität, ist hier ein Collegium musicum gegründet worden. Es begann seine Tätigkeit mit einer eigenartigen Mozart-Ehrung. Mit Geigen, Bratschen, Cello und Waldhorn fuhren die Mitglieder des Kollegiums in einer Mondscheinnacht auf Gondeln die Saale hinab und spielten unter Leitung Aberts Mozarts musikalischen Spaß „Die Dorfmusikanten" und desselben Serenade „Eine kleine Nachtmusik".

Ischl. Das Wiener Tonkünstler-Orchester beabsichtigt, hier alljährlich in den Sommermonaten Brahms-Konzerte zu veranstalten, deren Reinertrag zur Errichtung eines Brahmsdenkmals in Ischl bestimmt ist. Das erste Konzert findet bereits am 22. August statt.

Kairo. Hier wird jetzt zur Förderung des ägyptischen Musikwesens mit staatlicher Unterstützung ein großes nationales Konservatorium errichtet.

Köln. Der deutsche Kaiser richtete an den Kgl. Musikdirektor Neumann nach einer Serenade, die ihm bei der Jahrhundertfeier der Kruppschen Werke von 750 Angestellten dargebracht wurde, einige Worte, aus denen hervorging, daß, trotz dem bekannten Diebstahl der Kaiserkette, in Frankfurt im nächsten Jahre ein Kaiserpreissingen stattfinden wird.

— Fritz Steinbach hat die Uraufführung der „Lustigen Ouvertüre" von Weingartner für Köln erworben. Die zweite Aufführung wird unter seiner Leitung in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde stattfinden.

Marienbad. Im hiesigen Kursaal findet noch in diesem Monat ein Chopin-Fest statt, das drei Konzerte umfassen soll, in denen Raoul Koczalski ausschließlich Chopinsche Werke spielen wird.

Prag. Der frühere Leipziger Kammersänger Hermann Siegel, im letzten Jahre Heldentenor am Aussiger Stadttheater, wurde dem Kgl. Deutschen Landestheater in Prag bis 1916 verpflichtet.

Weimar. Prof. Bertrand Roth aus Dresden, ein ehemaliger Lisztschüler, überwies anläßlich der Weimarer Franz Liszt-Feier (im Oktober v. J.) in dankbarem Gedenken an sein Miterleben der Weimarer großen Liszt-Zeit, der Großherzoglichen Musikschule in Weimar eine Stiftung von 4000 Mark, deren Zinsen in jedem Schuljahr für die beste pianistische Leistung ausgegeben werden sollen.

Wien. Der bekannte Pianist und Lehrer am Wiener Konservatorium, Julius Epstein, feierte am 7. Aug. seinen 80. Geburtstag. Er kam als Achtzehnjähriger aus Agram, seiner Vaterstadt, nach Wien, das er nicht wieder verließ. Epstein wirkte von 1867 an 32 Jahre lang am Wiener Konservatorium.

— Nach ihrem Jahresbericht wurde die Wiener k. k. Akademie für Musik und Darstellende Kunst während ihres Schuljahres 1911/12 von 909 Schülern und Schülerinnen besucht. Es waren am Unterricht 65 ordentliche Lehrer und 20 Nebenlehrer beteiligt. Der Bericht zeigt außerdem, daß an Gelegenheit für die Schüler, öffentlich aufzutreten, kein Mangel war. Eingeleitet wird er mit einem fesselnden Aufsatz von Franz Haböck über „Die Entwicklungsphasen der menschlichen Singstimme".

— Hermann Bahr wird auf Anregung verschiedener Mitglieder des Parsifal-Schutzbundes im kommenden Winter einen propagandistischen Vortrag „Parsifalschutz" in vielen deutschen Städten halten. Vor allem wird Bahr über dieses Thema zunächst in jenen Richard Wagner-Vereinen sprechen, die sich mit dem Parsifal-Schutzbund zum Zweck einer werktätigen Propaganda ins Einvernehmen gesetzt haben.

— Die Musiktragödie „Oberst Chabert" von H. W. v. Waltershausen (die in Frankfurt zur Uraufführung gelangte) wird als erste Premiere an der Wiener Hofoper am 4. Oktober zur Darstellung gelangen.

Wiesbaden. Die im 81. Lebensjahre stehende, erblindete Pianistin Marie Wieck, die Schwester Klara Schumanns, ist kürzlich in Wiesbaden von einem schweren Unfall betroffen worden. Marie Wieck wohnt in der Villa Waldau, im Hause einer früheren Schülerin. Durch einen Fehltritt stürzte sie auf der Treppe und war einen Tag lang besinnungslos. Robert Schumanns Schwägerin war bis zu ihrem Unfall geistig noch außerordentlich frisch und pflegte ihre Kunst noch immer mit der alten Begeisterung und einer für ihre Jahre bewunderungswürdigen Technik. Der Zustand der Künstlerin hat sich nun von Tag zu Tag gebessert. Es ist zu hoffen, daß die Künstlerin in einigen Wochen völlig wiederhergestellt sein wird.

Der vorliegenden Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig (St. Petersburg, Moskau, Riga) über Neue Orchester- und Chorwerke bei, auf den wir unsre Leser hierdurch aufmerksam machen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 34/35

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 22. August 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal für Bayreuth?

XXII.

Der Verfasser des mit „Argus" unterzeichneten Artikels in Nr. 33 Ihrer gesch. Zeitschrift sagt gegen den Schluß hin, die Reichsregierung, die sich bisher allen Agitationen im Sinne einer Schutzfristverlängerung gegenüber ablehnend verhalten habe, könne an der Willenskundgebung einer so gewichtigen Persönlichkeit wie der des Reichsgerichtspräsidenten nicht unbekümmert vorübergehen und wäre nunmehr doch gehalten, „sich ernstlich mit der Frage der Schutzfristverlängerung zugunsten des Parsifal oder der Schutzfristverlängerung im allgemeinen zu befassen." Dem Verfasser jenes Artikels scheint es also gleichbedeutend zu sein, ob die Schutzfrist allgemein, nämlich für alle Werke der Literatur und der Tonkunst verlängert werden würde oder für den Parsifal allein. Mit einer allgemeinen Schutzfristverlängerung wäre aber der letzte Wille Richard Wagners und damit auch der Wunsch derer, die den Willen Wagners zu dem ihrigen gemacht haben, nicht erfüllt, denn bei einer solchen käme selbstverständlich nur eine Schutzfrist bis 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers in Betracht, während Richard Wagner für seinen Parsifal einen ewigen Schutz begehrte.

In seinem an König Ludwig von Bayern gerichteten Brief vom 28. September 1880 schreibt Wagner: „So muß ich ihm (nämlich dem Parsifal) denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der Parsifal in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden." . . . . . Wagner spricht hier deutlich die Absicht aus, seinen Parsifal für alle Zukunft, also auf ewige Zeiten dem Festspielhaus Bayreuth zu sichern. Mit einer allgemeinen Schutzfristverlängerung, die für den Parsifal eine Fristverlängerung von 20 Jahren bedeuten würde, wäre Wagners Wille nicht verwirklicht, und die Wünsche des Parsifalschutzbundes wären ebenso wenig erfüllt. In diesem Falle würde der Kampf um den Parsifal nach Verlauf weiterer 20 Jahre von neuem beginnen, vielleicht nach 40 Jahren abermals. Wollte der Gesetzgeber Wagners Wunsch erfüllen, so müßte er dem Parsifal durch ein Ausnahmegesetz einen ewigen Schutz schaffen.

Der Gedanke des ewigen Schutzes wird uns aber absurd erscheinen, wenn wir uns vorstellen, daß schon in alten Zeiten der Gedanke eines ewig währenden Urheberrechtes aufgetaucht und verwirklicht worden wäre, wenn wir uns denken, die Bachsche Matthäuspassion dürfte ausschließlich in der Leipziger Thomaskirche aufgeführt werden, Goethes Faust nur in Weimar, Beethovens Neunte nur in Wien, oder — einen aus dem Altertum stammenden, noch heute gültigen Literaturvertrag angenommen — daß der griechische Staatsfiskus in Ermangelung von Erben als Verwalter der herrenlosen Hinterlassenschaft Homers über das Urheberrecht an seinen Werken verfüge, daß Gesänge aus der Odyssee nur mit Genehmigung des griechischen Staatsfiskus öffentlich vorgetragen werden dürften, daß ein Druckexemplar der Odyssee, weil das Urheberrecht, und damit das Vervielfältigungsrecht noch geschützt wäre, 8 M. oder mehr koste.

Hiermit komme ich auf den Begriff des Urheberrechtes. Nach dem klaren Wortlaut des § 11 des Urhebergesetzes vom Jahre 1901 behandelt das Gesetz die verschiedenen Befugnisse des Urhebers (Vervielfältigung, Verbreitung, öffentliche Aufführung usw.) nicht jede für sich, sondern gemeinsam als Ausfluß eines und desselben Rechtes, des Urheberrechtes. Der Gesetzgeber kennt eben nur das Urheberrecht mit einer Schutzfrist, nicht ein Vervielfältigungsrecht, ein Aufführungsrecht usw. mit verschiedenen Schutzfristen. Es würde, ohne gegen die Grundsätze zu verstoßen, gar nicht möglich sein, durch Separatgesetz das Aufführungsrecht am Parsifal allein zu schützen. Die Regierung müßte, wenn sie den Willen Wagners und die Wünsche des Parsifalschutzbundes erfüllen wollte, das gesamte Urheberrecht am Parsifal, das wie das Recht an den übrigen Werken Richard Wagners am 31. Dezember 1913 endigt, auf alle ewigen Zeiten schützen. Dann wäre aber auch das Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht für alle Zeiten geschützt, und von billigen Ausgaben des Parsifal könnte dann wohl keine Rede sein. Es müßten dann eben die Preise bezahlt werden, die der berechtigte Verleger beansprucht.

Sodann möchte ich daran erinnern, daß im Falle einer Schutzfristverlängerung der Parsifal im Auslande trotzdem aufgeführt werden würde. Es wäre aber doch ein unhaltbarer, undenkbarer Zustand, wenn der Parsifal z. B. in Österreich und in der Schweiz vom 1. Jan. 1914 an aufgeführt werden würde, in Ungarn, wo die Schutzfrist nicht mit dem Ablaufe des Kalenderjahres, in dem der Urheber gestorben ist, sondern mit dem Todestage

beginnt, schon vom 13. Februar nächsten Jahres an, während das deutsche Volk geduldig warten müßte, bis eine künftige Generation ein solches törichtes Gesetz beseitigen würde.

Bei aller Pietät gegen Richard Wagner halte ich es aus obigen Gründen doch für gänzlich unangebracht, dem Parsifal ein meiner Meinung nach undenkbares Ausnahmegesetz zu schaffen. Wünschen wir vielmehr, daß der Wille des deutschen Volkes sich machtvoller erweisen möge, als der wunderliche Wunsch des genialen Musikdramatikers und das Verlangen seiner Epigonen. Wünschen wir, daß der Parsifal vom Jahre 1914 an nicht mehr einer verhältnismäßig kleinen Gemeinde vorbehalten bleibt, sondern dem deutschen Volke zuteil werde. —rg

XXIII.

Berlin, 12. August 1912.

Sehr geehrte Redaktion!

Gestatten Sie auch mir, obwohl ich mich in weitesten Kreisen der größten Unbekanntheit erfreue, einige Worte in den Kampf „Parsifal für Bayreuth?" zu rufen.

Ich möchte vor allem gleich meinen Standpunkt feststellen: „Parsifal" ist heute Gemeingut der ganzen gebildeten Welt und darf unter keiner Bedingung zum Gegenstande eines Ausnahmegesetzes gemacht werden.

Der einzige Grundsatz, welchen ich für diesen Standpunkt ins Treffen zu führen habe, ist: Gleiches Recht für alle. Sehr richtig bemerkt Herr Theo Niese in Heft 31 der N. Z. f. M., daß in demselben Augenblick, wo ein „Schutzgesetz" für den „Parsifal" die Sanktion erhielte, mit Recht auch andere Geistesheroen — und gewiß nicht nur Komponisten — ein ebensolches Ausnahmegesetz für eines oder mehrere ihrer Werke, die gewiß in ebensolcher Weihestimmung entstanden sein mögen, wie der „Parsifal", verlangen würden und ich bin überzeugt, daß sich das gesunde Rechtsempfinden jedes rechtlich denkenden Menschen gegen eine solche Zumutung entschieden aufbäumen würde.

Die Gesetzgebung aller zivilisierten Staaten hat in ihrem Patentgesetz die Bestimmung, daß einer Erfindung ein besonderer gesetzlicher Schutz nur gegen Bezahlung von sehr hohen Gebühren zuteil wird; wer wird es leugnen wollen, daß viele Erfindungen, besonders der letzten Jahrzehnte — sprechen wir doch nur vom Telefon, Phonographen, Auerlicht, Kinematographen u. dgl. m. — in ihrer Art ebenso erhabene Geistesprodukte darstellen, wie der „Parsifal" in der seinigen? Und doch sehen wir, daß selbst zu Lebzeiten der genialen Erfinder, die doch gewiß vielfach Jahre, wenn nicht Jahrzehnte angestrengtester geistiger Arbeit auf ihre Werke verwendet haben — von den Kosten der Experimente ganz abzusehen —, schon die betreffenden Erfindungen zu einem Gemeingut der ganzen Welt geworden sind; kein Mensch denkt daran, nach Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist eine Verlängerung derselben auch nur anzuregen, geschweige denn unter Hinweis „auf des Meisters Willen" alle in anderem Sinne geäußerten Einwendungen einfach als pietätlos usw. zu verdammen.

Man wird einwenden wollen, daß es sich hier um Dinge des realen Lebens handelt, daß die Allgemeinheit ein Recht darauf hat, ihre Lebensbedingungen durch solche Erfindungen zu verbessern, daß schließlich die Chancen eines großen materiellen Gewinnes bei solchen Erfindungen erheblich größer sind. Alles wahr und richtig. Die Menschheit hat aber auch ein Recht darauf, sich im Genuß erhabener Schöpfungen der Kunst zu erbauen, und wie könnte dies besser geschehen, als wenn man Werke von der Größe und Tiefe eines „Parsifal" an sich vorüberziehen läßt, welche wie wenige andere geeignet sind, uns die Sorgen und Mühen des Alltages vergessen zu machen? Und was die materielle Seite anlangt, sei nur vergleichsweise zu meinen obigen Ausführungen erwähnt, daß einem Dichter oder Komponisten für alle seine Werke, nur aus dem Grunde, weil er sie konzipiert und in die Öffentlichkeit gebracht hat, ohne weiteres ein gesetzlicher Schutz auf eine Zeit zusteht, welche gar nicht fixiert ist; sie endet 30 Jahre nach dem Tode des Schöpfers; aber das genügt wohl, um bei wirklich hervorragenden Werken den Erben einen mehr als schönen Nutzen einzubringen, besonders dann, wenn es sich um Werke handelt, deren Schöpfer sich eines langen Lebens zu erfreuen hatte und die womöglich in seinen jungen Jahren entstanden sind.

Ich glaube, es unterlassen zu können, auf diese einzelnen Vorschläge für oder gegen das „Schutzgesetz" einzugehen. Wer gesundes Rechtsempfinden besitzt, wird niemals ein solches einzig in seiner Art dastehendes Ausnahmegesetz gutheißen können, das um so weniger Berechtigung hat, als es ja doch nur für die Machtsphäre des Deutschen Reiches Geltung haben könnte, während die übrige zivilisierte Welt, bei aller Verehrung für den großen Meister, sich gewiß nicht dazu hergeben wird, die Rechte der Allgemeinheit zugunsten eines Einzelnen zu schmälern, und wäre dieser Einzelne auch Richard Wagner.

Wir haben ja gerade in den letzten Tagen gesehen, daß hervorragende Bühnenleiter, welche seinerzeit sich im Kreise des Bühnenvereins verpflichtet hatten, den „Parsifal" auch nach Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist nicht aufzuführen, heute einen anderen Standpunkt einnehmen. Sie sagen sehr mit Recht, daß seit jenem Beschluß neue Bühnen entstanden sind, welche dem Beschluß nicht beigetreten sind; es sind teilweise auch neue Männer Bühnenleiter geworden, die sich durch diesen Beschluß nicht gebunden fühlen. Es ist also gewiß, daß wir nach Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist den „Parsifal" auch außerhalb Bayreuths zu hören bekommen werden. Wenn nun Exzellenz Graf Hülsen in der Abendausgabe des „B. T." vom 10. ds. es für notwendig findet, eine Art polizeiliche Aufsicht in der Weise vorzuschlagen, daß Aufführungen verboten werden sollen, welche des religiösen Geistes dieses Werkes nicht würdig sind, so liegt auch hierin eine schwere Verkennung der Sachlage. Gewiß kann eine solche Aufsicht nicht schaden, aber wer bürgt uns dafür, daß sie gleichmäßig gehandhabt werden wird? Wir haben es ja schon oft genug erlebt, daß die Zensur an einem Orte ein Stück verboten hat, welches an einem anderen glatt passiert hat, und schon oft genug sind Vorschläge für eine einheitlichere Handhabung der Zensur erstattet worden, ohne daß es bisher den vereinten Kräften aller interessierten Kreise gelungen wäre, auch nur das geringste Resultat zu erzielen; also wozu der Ruf nach Polizei? Aber hiervon ganz abgesehen: Traut Se. Exzellenz dem deutschen Volke so wenig Intellegenz zu, daß es sich auf die Dauer schlechte Aufführungen gefallen läßt? Sehen wir denn nicht alle Tage und allerorten, daß Stücke vom Repertoire abgesetzt werden müssen, weil das Publikum sie einfach ablehnt? Ablehnt wegen mangelhafter Aufführung? Ist es also nicht auch hier anzunehmen,

daß das Publikum, wenn erst einmal der erste Wissensdurst, oder vielleicht die erste Neugierde gestillt ist, keine schlechte Aufführung des „Parsifal" mehr besuchen wird? Und glaubt Se. Exzellenz wirklich, daß es Direktoren gibt, die unpraktisch genug sind, um viele Tausende für Ausstattung, Kostüme usw. aufzuwenden und dann das Werk mit ungenügenden Darstellern und Orchesterkräften aufzuführen, damit das aufgewendete Geld verloren wird? Ich glaube es nicht; ich bin vielmehr der Meinung, daß jeder Bühnenleiter im allereigensten Interesse alles tun wird, um würdige Aufführungen des „Parsifal" herauszubringen. Das Publikum braucht keine Bevormundung; es ist geistig reif genug, um allein zu wissen, was gut und schlecht ist.

Darum: „Parsifal" der ganzen Welt! Möge immerhin von Bayreuth aus die „Richtung" angegeben werden; wer es sich leisten kann, wird gewiß gerne diese geweihte Stätte aufsuchen, aber die vielen Millionen Menschen, die nicht in der Lage sind, die Ausgaben einer solchen Wallfahrt auf sich zu nehmen, haben auch ein Anrecht darauf, den „Parsifal" zu hören und darum nochmals: „Parsifal" der ganzen Welt!

Hochachtungsvoll

Karl Berger, Kapellmeister (Berlin)

XXIV.

Bayreuther Monarchie

Hermann Bahr sagt in seinem letzten Wagnerartikel: „Einmal vollbracht, gehört das Kunstwerk nicht mehr dem Künstler, es wird zum Eigentum der Menschheit!" Für monarchische Wünsche darf also der Parsifal den Bayreuthern nicht weiter reserviert bleiben. Dies stünde auch im Widerspruch zu Wagners demokratischer Vergangenheit, die für deutsche Kunst stets rücksichtslos eingetreten ist. Dürfte man Faust nur für Weimar, Hamlet nur für England reservieren? Sollte aber die Bayreuther Monarchie nicht von Aufführungen auch andernorts hinzulernen?

Wagnern konnte es nur darauf ankommen, daß der Parsifal, wie seine anderen Werke, in seinem Geiste weiterwirken. Dazu findet aber jedes bedeutende Kunstwerk in sich selbst die entsprechenden Lebenskräfte, die jeder Künstler herauszufühlen hat; Traditionen und Dogmen dürfen nicht einwirken. Gibt es z. B. nur eine berechtigte Hamlet- oder Faustauffassung? Ist etwa Wagners Nibelungenauffassung die allein gültige?

Die demokratische Unabhängigkeit führte da z. B. in Amerika besonders für den Parsifal zu hohen künstlerischen Resultaten. Dazu kamen freilich die reichen materiellen Mittel, wodurch die vorzüglichsten ideellen Kräfte gewonnen werden konnten. So führte eine amerikanische Parsifal-Gesellschaft, die fast täglich den Parsifal brachte, dieses Werk allen großen Städten der Vereinigten Staaten in vollendeten Aufführungen zu.

Die veruneinigten Staaten Europas mußten jedoch für den Parsifal noch nach Bayreuth pilgern. Dahin fahren freilich auch die für Wohlklang und Farbenharmonien von Natur aus so reich begabten Amerikaner. Diese vermissen aber den Wohlklang im Bayreuther Orchester und die weichen Farbenübergänge auf der Bühne. Sind ja doch die deutschen Orchester abhängig von den Instrumenten, die für die Militärmusiker fabriziert werden, bei denen es zunächst auf Dauerhaftigkeit ankommt. Da deren starke Metallröhren zarte Vibrationen nicht zulassen, ist ihre Klangfarbe kalt und hart.

Für Wagners Werke wäre dies bei den Massenwirkungen zwar noch erträglich, Mozarts und Beethovens Werke aber werden dadurch verroht, selbst wenn die tüchtigsten Künstler die Instrumente anblasen. Auch die so klangvollen neuen Pauken verbinden sich schlecht mit der Klangfarbe des Streichorchesters, welches zur Ergänzung die weichere alte Pauke nötig hat. Auch selten nur bringen die Streicher ihre Soloinstrumente mit ins Orchester, die bei wenig Kraft und Kolophonium schon singen, weshalb man im Piano den Bogenstrich hört. Ein Straduariuskontrabaß wie der im Berliner Opernhause gehört ja zu den größten Seltenheiten. Einen solchen Schatz besitzen zwar die amerikanischen Orchester nicht; an Wohlklang kann sich aber nur das Wiener Orchester mit den Orchestern in Neuyork, Boston und Chicago messen. Hier ist das Instrumentenmaterial durchaus ausgeglichen, und für jeden Instrumentalchor hat man einheitliche Klangfarben gewonnen.

Die amerikanischen Wagnerorchester, die ja aus den besten Künstlern der europäischen Orchester zusammengesetzt sind, erhalten ein so hohes Entgelt, daß sich jedes Mitglied von den besten Instrumentenbauern Instrumente erwerben kann. Durch die Teilung der Arbeit werden auch die die Begeisterung tötenden täglichen Proben unnötig; jeder Künstler kann sich mit Überkraft in die seinen Naturanlagen entsprechenden Rollen hineinsingen, braucht nicht, wie früher selbst eine Jachmann-Wagner, heute den Rossinischen Romeo durchzutrillern und in den nächsten Tagen die Elisabeth oder den Gluckschen Orpheus darzustellen. . . .

Bayreuther Sondervorstellungen Wagnerscher Opern werden aber für eine Zeit nötig, wo das ästhetische Gefühl so entwickelt ist, daß der Nichtnormale ein geheimes Bayreuth aufsuchen muß. Für eine solche Zeit dürfte Kain, der Vorgänger des Ödipus und des Siegmund (vorausgesetzt, Frau Eva hätte dem Kain auch eine Schwester geschenkt), nicht als normal gelten, auch Fräulein Kundry dürfte das Verführungsgeschäft nicht weiter fortführen. Von unseren Kulturdenkmälern dürften in Utopien nur die Milo (Paris), die Venus des Giorgione (Dresden), vielleicht die normalsinnliche Io des Correggio (Wien) und die schon angekränkelte Mona Lisa (?) Platz finden.

In den Utopientöchterschulen hausen dazu Bach, Händel (dessen Opern und Alexanderfest ausgeschlossen), Gluck, dessen Erotik doch nicht so handgreiflich, Haydn und Beethoven, die die Erotik nicht brauchten, vor allem aber der in der Erotik so keusche und doch so hochmenschliche Mozart (Siehe: J. Fuchs, Kritik der Tonwerke), der ja mit Schubert die höchsten Gefühle auslöst, die auszulösen die musikalische Kunst fähig ist, ähnlich wie früher die auch nicht zu übertreffende griechische Plastik.

Dürfte da nun neben Mozarts Veilchen, neben Schuberts „Du bist die Ruh" (mit der klassischen Pause) auch nur ein Takt von Wagner erklingen?!

Wagners Dominanten, die Erotik und das Rassengefühl, durch welche er, ähnlich Altmeister Goethe auch deutsche Fürsten der Vergessenheit entrissen, müßte man dann also in einem geheimen Bayreuth durchfühlen. Gegenwärtig aber, wo wir noch der Wagnerischen Kunst

so naiv gegenüberstehen, hat nicht nur der Parsifal überall zu erklingen, sondern zur Hebung des Vaterlandsgefühles der einstimmige Schlußgesang zum Kaisermarsch in den Schulgesangbüchern endlich Aufnahme zu finden; er wird dazu wie Parsifal frei.

Doch in diesen Utopien würde man lieber den ganzen Wagner entbehren, als die wenigen Takte des Goethe-Mozartschen Veilchen, oder der tiefen Innerlichkeit der alten Volksweise „Es ist ein' Ros' entsprungen". Dahin, dahin!! . . . . J. Fuchs (Berlin)

XXV.

Graf Hülsen, der Generalintendant der Königlichen Schauspiele in Berlin, nimmt infolge einer an ihn ergangenen Anfrage des „Berliner Tageblattes" zu der Parsifalfrage Stellung und führt folgendes aus:

„Es wird allgemein begreiflich erscheinen, wenn Bayreuth, das mit so inniger, verständnisvoller Hingabe das Erbe des Meisters zu hüten sucht, den ernsten Wunsch hegt, sich auch nach Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist das Aufführungsrecht des „Parsifal" allein zu wahren; einmal, weil dies dem Wunsche des verewigten Meisters entspricht, dann aber wohl vor allem aus den weisen Gründen, denen das Festspielhaus seine Entstehung überhaupt verdankt. Das große Geheimnis Bayreuths liegt für mich in den Imponderabilien einer Grundstimmung, die, geboren aus dem Zusammenstrom tausender, zu gleichem Zweck vereinter, erwartungsvoller und gespannter Menschenkinder, den Nährboden bildet für eine auf das höchste konzentrierte Aufnahmefähigkeit, wie sie nirgends anderswo vorhanden sein kann, die eingestellt ist, langsam, Schritt für Schritt, auf das Erwartete, Kommende allein. Und wenn dann endlich in dem verdunkelten Hause die ersten Klänge des unsichtbaren Orchesters aufrauschen und unwillkürlich die Sinne gefangen nehmen, erlebt man ein heutzutage Seltenes: ein Genießen und Schauen, losgelöst vom Lärm und der Unrast des Tages und von allen Äußerlichkeiten; und unbewußt zwingt es den Hörer in den Bann einer Massensuggestion, in der auch die anderswo so beliebten kritischen Anwandlungen fast restlos aufzugehen pflegen! —

Diese tiefgreifende, sich stets erneuernde Erscheinung wurzelt in dem Bayreuther Boden, und daß sie — wie allen Werken des Meisters — auch speziell dem „Parsifal" zugute kommt, ist unleugbar. Wie jedoch aus diesen Tatsachen die Berechtigung für ein Ausnahmegesetz, das in seiner Präzedenz von bedenklichster Tragweite sein müßte, ohne weiteres abzuleiten sein soll, ist mir vor der Hand nicht recht klar. Auch nicht, wem das Privilegium eines solchen Gesetzes zugedacht wäre: den Erben des Meisters oder dem Festspielhaus als Institution selbst? Bayreuth steht heute, seitdem die greise Meisterin Frau Cosima, gezwungen durch die Rücksicht auf ihre angegriffene Gesundheit, der aktiven Mitarbeit am großen Werk entsagte, eigentlich doch nur noch auf zwei Augen. Und wenn wir auch von ganzem Herzen hoffen und wünschen wollen, daß die einzigartige Schöpfung eines der größten Söhne deutscher Erde unserem Volke in seiner jetzigen Form dauernd erhalten bleibe, so muß im Wandel der Zeiten dereinst doch der Tag kommen, da kein Wagnersohn mehr als treuer Hüter der Tradition seines Hauses in der gastlichen Villa Wahnfried das Zepter führt. Und kann — ja, wird damit nicht auch die Möglichkeit auftauchen, daß die Teilnahme und das Interesse aller Kreise sowohl der heute uneigennützig Mitwirkenden, wie der des internationalen und heimischen Publikums allmählich erkalten und — unter vielleicht gänzlich veränderten Vorbedingungen — die große Sache des Festspielhauses zu einem mehr oder minder geschäftsmäßigen Unternehmen herabsinken könnte? Ich meine, man darf derartige Erwägungen bei der objektiven Prüfung einer Angelegenheit von so weittragender Bedeutung kaum ausschalten, ganz abgesehen von der prinzipiellen Frage, ob der Gesetzgeber moralisch das Recht hat, Hunderttausende, ja Millionen in allen Gebieten des Deutschen Reiches Verstreute von dem Genuß eines Werkes auszuschließen, das, wie kaum ein anderes, bestimmt ist, zu erheben und zu veredeln, während das gleiche Werk inzwischen im Ausland Gemeingut der breitesten Massen wird. Unter diesen Gesichtspunkten erscheinen mir die Ansichten nur durchaus richtig, die hier an dieser Stelle wiederholt zugunsten der Freigabe vertreten worden sind.

Freilich muß auch ich es als Ziel aufs innigste zu wünschen bezeichnen, daß der freigewordene „Parsifal" nur in würdigster Form über die Bretter geht. Es wäre vielleicht auch möglich, daß angesichts des religiösen Gehalts des Werkes die staatlichen Aufsichtsbehörden es völlig in der Hand haben werden, eine Überwachung nach der Richtung hin auszuüben, daß nur Bühnenunternehmungen, die die Garantie einer durchaus würdigen Wiedergabe bieten, die Aufführung gestattet wird." (Anmerkung der Redaktion: Ganz abgesehen von den Schwierigkeiten einer solchen Feststellung, würden wir diese Art der Zensur doch für eine recht bedenkliche Neuerung halten.)

XXVI.

Nach dem Generalintendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin äußert sich nun auch der Generaldirektor der Königlichen Hoftheater in Dresden, Graf Seebach, im Berliner Tageblatt. Er schreibt:

„Es ist für einen Bühnenleiter eine ziemlich heikle Angelegenheit geworden, in dem Streit der Meinungen über das weitere Bühnenschicksal des „Parsifal" das Wort zu ergreifen. Die deutschen Theater, die nach dem 1. Januar 1914 nichts weiter tun wollen, als von einem gesetzlich zustehenden Recht Gebrauch zu machen, sind von den unbedingten Anhängern des „Parsifal in Bayreuth" in so lieblicher Weise verunglimpft worden, daß eine sachliche Diskussion als nicht eben leicht erscheinen könnte. Ich nehme aber diese flammenden Anklagen gegen die deutschen Bühnen, die doch nun einmal die Mehrzahl der Wagnerschen Werke zuerst aufgeführt und zu ihrer Volkstümlichmachung vielleicht doch ein ganz klein wenig beigetragen haben, nicht so tragisch. Das deutsche Theater hat — meiner unmaßgeblichen Meinung nach — in den letzten dreißig Jahren im Repertoire sowohl wie in der Darstellung im weitesten Sinne des Wortes, die größten Fortschritte zum Guten gemacht — relativ natürlich. Absolute Vollkommenheit gibt es im Schaffen der ungeheuer verschiedenartigen deutschen Bühnen ebensowenig, wie in den Leistungen deutscher Schriftsteller und Professoren, die jetzt mit so kräftigen Superlativen in der Parsifalangelegenheit zu Felde ziehen. Ich nehme diese Angriffe ebensowenig tragisch, wie die seit hundert Jahren währenden über den beständigen Verfall der deutschen Bühne. Ich weiß eigentlich gar nicht, wie weit das deutsche Theater nun noch zu „verfallen" hat. Ich

kann bei dieser in einer langjährigen Tätigkeit als Bühnenleiter erworbenen ruhigen und gefaßten Denkungsart wohl in dem Streit der Meinungen ohne irgendwelche Voreingenommenheit, Ihrer freundlichen Aufforderung folgend, mein Urteil dahin zusammenfassen: Ich bedaure als Einzelner, ich will sagen als Genießender, dem Bayreuth tiefe und unvergeßliche Eindrücke vermittelt hat, daß „Parsifal" nicht Bayreuth als ein Reservatrecht erhalten bleiben kann, ich verstehe es, wie man für eine Sonderstellung des Werkes in diesem Sinne mit aller Energie kämpfen kann. Ich kann aber, wenn nun einmal die gesetzliche Freiheit besteht, da ich mich als Leiter einer deutschen Bühne der Allgemeinheit gegenüber verpflichtet fühle, nicht dazu beitragen, daß eines der größten musikalischen Werke, die die Menschheit besitzt, dauernd ein Privilegium derer bleibt, die mindestens fünfzig Mark für ein Billett und die Reise nach Bayreuth zur Verfügung haben. Es ist auch meine Meinung: der „Parsifal" gehört dem deutschen Volke, man mag dagegen sagen was man will, und ich hege nicht die Befürchtung, daß der „Parsifal" auf den großen deutschen Bühnen, die ja Jahr für Jahr Bayreuth ihre besten Sänger und Musiker zur Verfügung stellen, „verschandelt" werde, und habe die feste Hoffnung, daß Mittel und Wege gefunden werden, um dem „Parsifal" auch dort seinen Sondercharakter zu wahren. Auf die juristische Seite der Frage kann und will ich nicht eingehen. Ich möchte aber die heftigen Gegner unserer Theater in dieser Frage doch einmal auf das folgende hinzuweisen mir erlauben. Nehmen wir einmal an, die deutschen Theater, die überhaupt für eine Aufführung des „Parsifal" in Frage kommen, hätten sich zu einem Bunde zusammengeschlossen und sich verpflichtet, den „Parsifal" niemals aufzuführen. Wer kann, sobald der „Parsifal" frei ist, verhindern, daß ein findiger Impresario sich des Werkes bemächtigt und mit einer Truppe durch die deutschen Städte zieht? Und wer kann verhindern, daß das Ausland ohne jede Gewähr irgendwelcher im Sinne des Meisters liegenden Interpretation das Werk aufführt? Ist irgend etwas erreicht, wenn es nur den großen deutschen Bühnen verwehrt ist, den „Parsifal" zur Darstellung zu bringen??"

XXVII.

Über die politischen Aussichten einer lex Parsifal wird dem „Berliner Tageblatt" von einem Politiker geschrieben: Es ist verwunderlich und vielleicht nur durch die Politikfremdheit unserer künstlerischen und wissenschaftlichen Größen zu erklären, daß die Befürworter eines Parsifal-Ausnahmegesetzes sich, wie es scheint, gar nicht mit der Frage der realen Durchführung ihres Planes vom politischen Standpunkt aus beschäftigen. Schon eine kurze, nüchterne Erwägung ergibt nämlich da die vollständige Aussichtslosigkeit und daher absolute Zwecklosigkeit der ganzen Aktion.

Das Parsifal-Gesetz müßte, wenn es überhaupt Sinn haben soll, schon im nächsten Jahre in Kraft treten. Nun ist es nach der Haltung der jedenfalls von der Regierung als sachverständig geltenden und daher zunächst zu befragenden Faktoren, des Deutschen Bühnenvereins und der einzelnen Generalintendanten, schon von vornherein fast sicher, daß die verbündeten Regierungen eine Parsifal-Gesetzesvorlage erst gar nicht einbringen werden. Aber selbst, wenn das geschehen oder wenn im Reichstag ein darauf abzielender Initiativantrag eingebracht werden sollte, so wäre die Ablehnung dieses Ausnahmegesetzentwurfs ganz zweifellos. Denn Sozialdemokratie und Zentrum sind — ganz abgesehen von allen anderen Erwägungen — prinzipielle Gegner jeder Ausnahmegesetzgebung, jene um des Sozialisten-, dieses um des Jesuitengesetzes willen. Zu diesen zwei Parteien, die schon allein eine absolute Majorität im gegenwärtigen Reichstag bilden, würden als Gegner von Ausnahmegesetzen sicher noch die Volkspartei und die Polen treten. Es blieb dann als ultimo ratio höchstens die — Auflösung des Reichstages und die Ausschreibung von Neuwahlen unter der Parole: „Für den heiligen Gral!" übrig! Dazu wird sich aber die Regierung wohl kaum bewegen lassen. Wozu dann also der ganze Lärm?



Jules Massenet †

* 12. Mai 1842, † 13. August 1912

Von Hermann Güttler

Ihren chanteur d'amour haben die Franzosen verloren. Ihr alter Jules Massenet, dessen Liebesmelodien das französische Opernpublikum in Begeisterung setzten, ist dahingegangen, trotz seines vorgerückten Alters in der Vollkraft seines Schaffens, mit dem er noch bis in die letzten Jahre die Welt von sich reden machte.

Er gehörte zu den typischen Vertretern des Franzosentums in der Musik. Seine Kunst wurzelt in Frankreich und ist mit allen Fasern mit dem französischen Volkstum verwachsen, gleichviel, in welche literarischen und historischen Fernen ihn seine Produktion führte. Die französische Tonkunst verdankt ihm viel. Er trat neuschöpferisch in das ausgetretene Gebiet der französischen großen Oper ein, die er mit dem Geiste einer Gegenwartskunst zu beseelen suchte und die sich natürlich bald im Gegensatz zu den bestehenden Anschauungen sah. Sein Lebelang ist er unermüdlich tätig gewesen, die modernen Ideen auf den verschiedensten Gebieten der französischen Oper tatkräftig durchzuführen. Was er uns in seinen letzten Werken geschenkt, verdient sehr wohl einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der modernen Oper, für deren Ausbildung er auf französischer Seite in hervorragender Weise in Betracht kommt. Das Genie Richard Wagners wußte er in seiner Bedeutung zu schätzen und er hat es nicht spurlos an sich vorübergehen lassen. Trotzdem liegt Massenets Kunst weitab von der des Bayreuther Meisters. Er war eben Franzose, wie Wagner Deutscher war und es spricht sehr für Massenet, daß er die Fortbildung des französischen Opernstils in eigene Bahnen gelenkt, während die Produktion mancher seiner begabtesten Landsleute von dem Riesengeiste Wagners erdrückt wurde.

Wer sich mit der Entwicklung der modernen französischen Tonkunst vertraut machen will, wird wohl, wenn ihn nun einmal das glänzende Paris mit all seinem Trubel, Prunk und Heimlichkeiten umfangen hat, die ersten musikalischen Weihen in den mondänen Räumen der „Großen Oper" empfangen. Wenn er sich dann an Gounods „Faust", Thomas' „Hamlet" und den sonstigen Repertoireopern dieses luxuriösen Instituts sattgesehen, in den Zwischenpausen die unvergleichlichen Repräsentationssäle bestaunt und den wunderbaren Blick von der Loggia auf das nächtliche Paris mit seinen belebten Boulevards und Avenuen genossen hat, wird er viel-

leicht verwundert fragen: Ist das die große französische Kunst, die das stets nach Neuem lechzende Pariser Publikum an den wenigen wöchentlichen Spieltagen sich hier bieten läßt? O nein, die lebende Tonkunst wird selten hier zu finden sein, die „Académie nationale de musique", wie sich diese, das erste Operntheater der Welt sich dünkende Bühne offiziell nennt, hat in ihrer konservativen Kunsttendenz das lebende, schaffende Frankreich aus den Augen verloren. Selten verirrt sich einmal ein Werk eines Modernen, das die äußeren Bedingungen der Großen Oper (d. h. heroischer Inhalt, mehrere Pausen, große Partien, festliche Aufzüge, Ballets, bekannter Name des Autors usw.) nicht erfüllt, in diese geheiligten Räume. Die heutige französische Komponistengeneration steht von ferne, sie hat sich vom Äußerlichen zum Innerlichen durchgerungen, sie vermag mit künstlerischem Ernste nicht mehr den Prinzipien der Großen Oper zu folgen. Wenn seit langem die Nachrichten von einem bevorstehendem Bankerott des Nationalinstituts durch die Zeitungen gingen, dem Bankerott, der wohl nur durch den Ehrgeiz des französischen Volkes aufgeschoben wurde, so ist das wohl nur ein äußeres Zeichen dafür, daß künstlerisch hier schon lange abgewirtschaftet wurde.

Das versteckte Haus an der kleinen Place Boieldieu, das mit seiner Rückfront unscheinbar gegen den Boulevard des Italiens gewendet ist, so daß es der vorüberwandelnde Fremde im Straßengewühl gar nicht bemerkt, das ist der Ort, wo man das musikalische Frankreich besser kennen lernen kann. Das „Théatre national de l'opéra comique" ist heute bald ausschließlich Tummelplatz der Modernen. Mit wachsendem Interesse lenkt auch der Deutsche seine Schritte in die kleine Rue Favart, wo der Eingang zu dem gemütlichen Logenhaus zu finden ist, von dem man allabendlich die geschmackvollen, in vielem dem deutschen Theaterempfinden genäherten Leistungen bewundern kann. Neben den Neuitalienern und einigen Neudeutschen beherrschen hauptsächlich die Neufranzosen das Feld. Bizets „Carmen" ist hier das klassische Werk, ein bleibendes Schulbeispiel für das Rassige der französischen Kunst. Hier ist der Boden für Charpentiers „Louise", den Hymnus auf Paris geschaffen, hier ist Délibes, Chabrier, Bruneau, Dukas und ein Kreis von neuesten Geistern zu finden, hier hört man auch Claude Debussy, dessen rätselhafte Kunst heute in der Kulturwelt viel von sich reden macht.

Derjenige aber, der die „Komische Oper" für diese Kunst sanktioniert und der bis heute das Publikum allwöchentlich in Massen zu locken weiß, ist Jules Massenet gewesen. Er hat eine Schule begründet und ein großer Teil berühmter Namen führen ihre fruchtbarsten Einflüsse auf ihn zurück. Man kann nicht sagen, daß er von Hause aus ein großer „Neutöner" gewesen sei. Die deutschen Beurteiler seiner Kunst werfen ihm sehr zu Unrecht oft Bequemlichkeit seiner Melodieführung und Effekthascherei vor. Er hat eben das Geschick besessen, mit kluger Hand alle Elemente des französischen Opernerfolges der modernen Dramatik zuzuordnen und stets in interessanter Form dem Gaumen der Pariser vorzusetzen. Sie nennen ihn den Sänger der Liebe — mit Recht; denn er hat die Liebesmelodie, in der sich schon Gounods Theatererfolg gewiegt, zur Alleinherrschaft erhoben. Durch sie lebt seine Kunst, sie umfließt seine mannigfachen Theatergestalten, deren Kostüme, unbeschadet der verschiedenen Zeiten und Völker, denen sie angehören, echt Pariser Schnitt zeigen.

Zu wirklicher Größe erhebt sich seine berühmte Ouvertüre „Phädra", die die Sprache Glucks und Racines auf das Glücklichste mit unseren Vorstellungen von der Antike zu vereinigen weiß. Vergeblich hat Massenet später nach dieser inhaltlichen und stilistischen Einheit gerungen. Seine bunte Folge dramatischer Werke zeigt nicht das innere fortschreitende Wachstum, das das Genie auszeichnet. Derselbe Schnitt der Melodie vereint sie alle, die Libretti aus den Geisteskreisen der berühmtesten historischen und literarischen Epochen, Maria Magdalena, Herodias, Thais, Sappho und — Werther und Aschenbrödel. Seinen Alterswerken Don Quixote und Roma wird allerdings neben melodischer Frische auch verschärfte Charakteristik nachgerühmt.

Deutschland hat zu Massenet nie ein rechtes Verhältnis gefunden. Zwar sind hie und da einige Orchesterwerke mit Beifall gespielt worden oder hat zur Erinnerung an die Tage Mascagnis die kleine Kriegsgeschichte „La Navarraise" (Das Mädchen von Navarra) in ihrer effektvollen Dramatik ein dankbares Publikum gehabt. Die deutsche, an Wagner geschulte Art kann aber eben schwerlich Geschmack an der eleganten Linie Massenets finden. Eine Oper, sein bestes und echtestes Werk, können wir verstehen. In Manon zeigen sich alle Vorteile seines impulsiven Schaffens, seiner Charakteristik und dramatischen Veranlagung. Hier hat er uns eine Mädchengestalt von echtestem französischem Typus geboten, eine interessante Figur, gemischt aus Genußsucht und Liebe, für die der Komponist die Quintessenz seiner Melodik zu geben imstande war. Vieles mag zwar hier unseren Widerspruch hervorrufen, die mangelnde Verinnerlichung uns oft abstoßen, diese Melodik hat aber einen aparten Reiz, der dem Werk einen Ehrenplatz in der Geschichte der französischen Oper sichert und uns durch die Liebe Manons zu Des Grieux den Namen Massenets noch lange erhalten wird.

Das Phrasierungsproblem und die Konkurrenzausgaben von Klavierwerken

Eine kritische Betrachtung von Karl Zuschneid

II.

Die reiche Gliederung des Beethovenschen Satzes erschwert die sinnfällige Anwendung des Phrasierungsbogens erheblich, läßt dagegen den Bogen als Artikulationszeichen beinahe unentbehrlich erscheinen. Darum begegnet man der Doppelbedeutung des Bogens in verschiedenen „Phrasierungs"-Ausgaben auf Schritt und Tritt, was dem raschen klaren Erfassen des Notenbildes sicherlich nicht günstig ist und künstlerisch unentwickelten Naturen zur Quelle von Ratlosigkeiten und Verlegenheiten werden muß. In den beiden Litolff-Ausgaben ist der Anfang von Sonate op. 2 No. I so notiert:
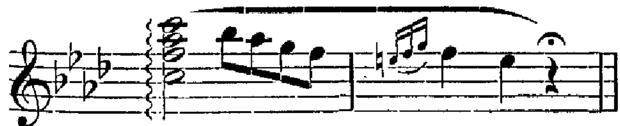
(Germer)

Ped. (sic!)
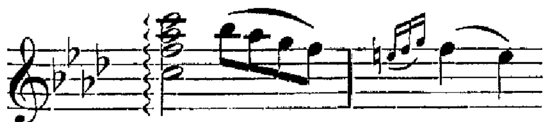
und

(Schultze-Biesantz)
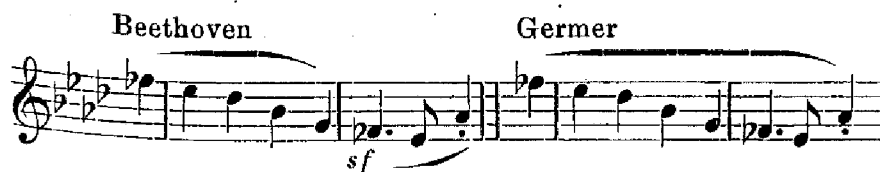
also — bis auf die Vortragszutaten — genau der Originalnotierung entsprechend; die Zusammengehörigkeit der beiden Takte als einheitliche Phrase müßte konsequenterweise durch einen Phrasierungsbogen kenntlich gemacht sein, der Bogen ist aber hier nur im Sinne des Legato zu deuten. Schon im 7. Takte spielt bei Germer der Bogen die Rolle der Phrasierungsbezeichnung:
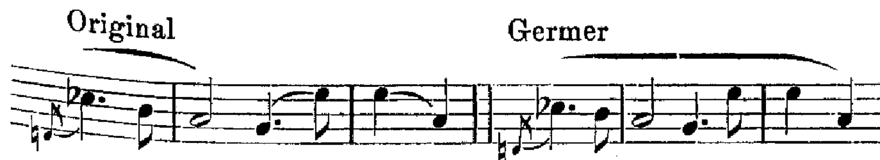


Nichts deutet auf Beethovens Artikulationsvorschrift hin:
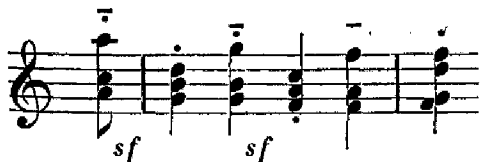


deren strenge Beachtung für eine geschmackvolle Ausführung der Stelle wichtiger ist, als der nichtssagende nivellierende Phrasierungsbogen Germers. Hier und in allen ähnlichen Fällen ist es wieder nur Riemann, der sein System mit logischer Konsequenz durchführt, aber daneben in seiner Bezeichnung einer sinngemäßen Artikulation (leider aber in wenig augenfälliger Weise) mit peinlicher Sorgsamkeit Rechnung trägt. Takt 21/2 und an den analogen Stellen der Durchführung müssen bei Germer die Bogen des Originals wiederum dem Phrasierungsbogen weichen:
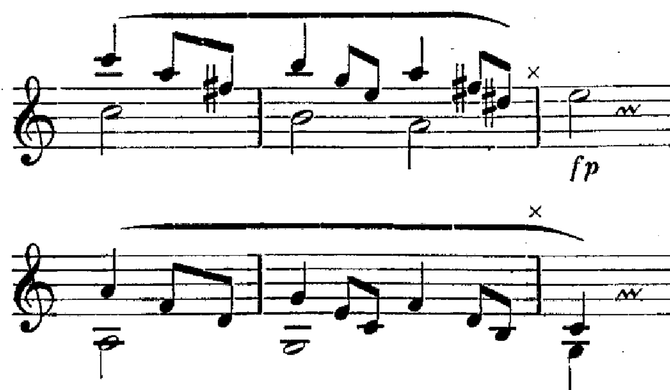


Die innige Wechselbeziehung zwischen dem ersten und diesem zweiten Thema läßt keinen Zweifel darüber, daß Beethovens Bogenbezeichnung hier ein Absetzen mit dem Taktstrich fordert. Unter gleichem Gesichtspunkte ist der Anhang des Satzes zu betrachten:
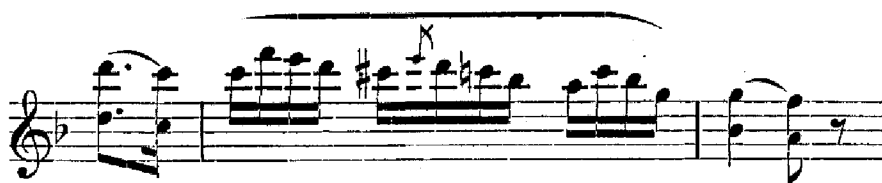


Bei Schultze-Biesantz fallen außerdem vielfache Willkürlichkeiten bezüglich der Artikulation auf, so z. B. in der Coda des Satzes die Balken (also die übliche Portato-Bezeichnung) über den *sf*-Akkorden, wo Beethoven ein unbedingtes Stakkato vorschreibt:
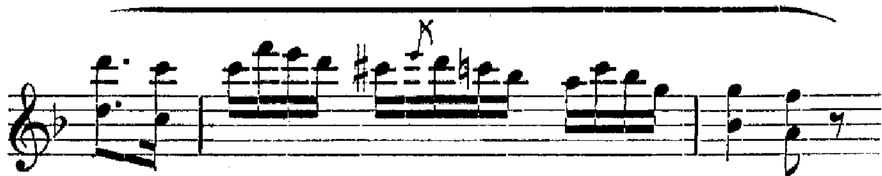


Im Adagio derselben Sonate ist der Eintritt des Themas in Beethovens Niederschrift regelmäßig durch Absetzen des Bogens vor dem Taktstrich markiert. Hier und in vielen ähnlichen Fällen liegt die Annahme einer bestimmten Absicht näher als die eines gewohnheitsmäßigen Schlendrians. Derartige Stellen sind keineswegs mit solchen in einen Topf zu werfen, bei denen der Bogen ganz unmotiviert vor dem Taktstrich Halt macht. Lehrreich in dieser Hinsicht ist die folgende Stelle aus der Waldstein-Sonate, in der Beethoven bei dem gleichen Motiv einmal vor dem markierten Einsatz den Bogen absetzt und dann wieder in dreimaliger Wiederholung über den Taktstrich hinwegführt:
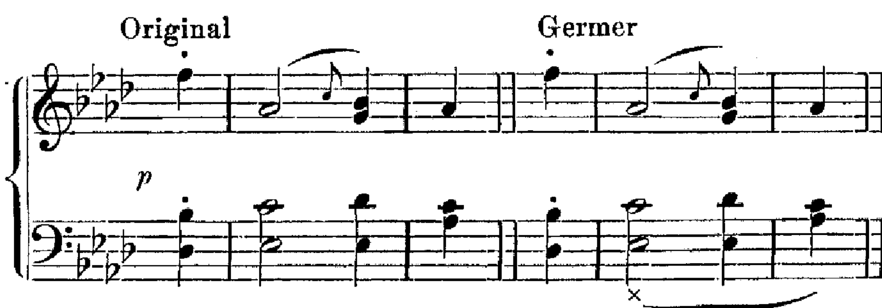


Die folgende Phrase (wieder aus dem Adagio der Sonate op. 2 I) der ursprünglichen Bogenbezeichnung zu entkleiden liegt kein Grund vor:
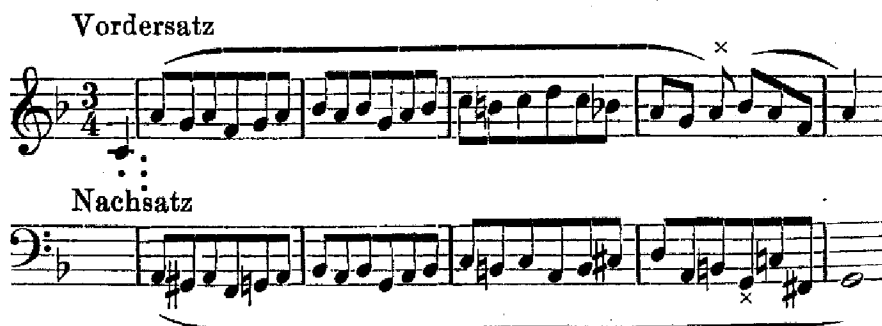


Um die Stelle als einheitliche Phrase zu erfassen, bedarf es doch wahrhaftig nicht der folgenden Notierung:



Dagegen ist für den guten Vortrag die mittels der Originalbögen in die Augen springende Artikulation von Wichtigkeit. — Im Hauptteil des Menuetts haben wir es bei Germer ausgesprochenermaßen wieder mit dem Legatobogen zu tun und zwar unter ziemlich getreuer Befolgung der Beethovenschen Vorschrift. Die eigenmächtige Zutat des Bogens im unteren System vom 11. zum 12. Takt (×) (und desgl. an den analogen Stellen) ist, wie z. B. auch der Pedalgebrauch am Anfang der Sonate, eine der häufigen Geschmackeseigentümlichkeiten Germers:



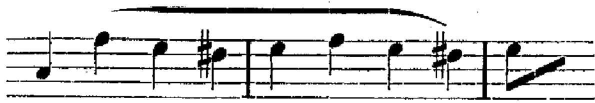
Der Phrasierungsbogen tritt dagegen wieder mit dem Trio in sein Recht, allerdings mit einem bemerkenswerten Mangel an Konsequenz in seiner Anwendung:



Merkwürdigerweise macht die Interpretationskunst zuweilen an Stellen Halt, wo eine mangelhafte Originalnotierung solche direkt herausfordert. Für das Motiv im 22/23. Takte des Prestissimo gibt es nur eine sinngemäße Auslegung:
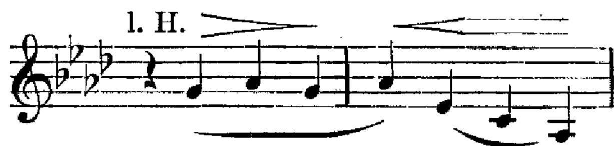


Eine entsprechende Ausführung steht gewiß nicht im Widerspruch mit dem Geiste Beethovens, mag die Originalschrift immerhin dieses Bild zeigen:

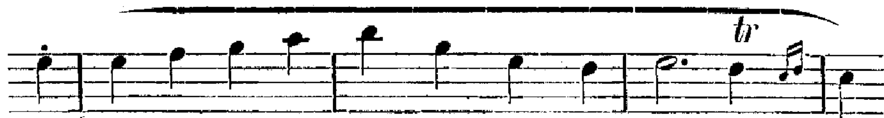


Germer geht hier der Anwendung des Bogens ganz aus dem Wege, mit der summarischen Bezeichnung „Legato".
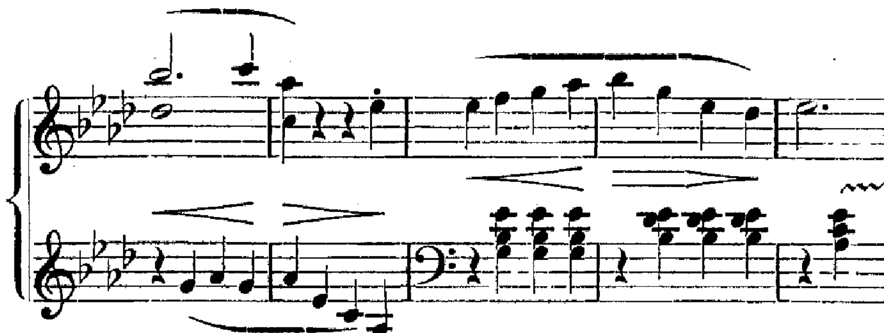
Das kadenzierende Motiv im 19/20. Takt des Mittelsatzes phrasiert Germer folgendermaßen:
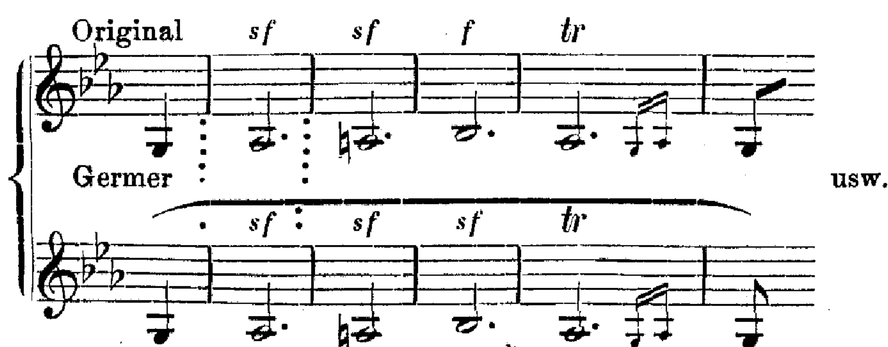


während die unmittelbar folgende thematische Erhebung dieses köstlich schlichten Einfalls eine analoge Gliederung vermissen läßt:
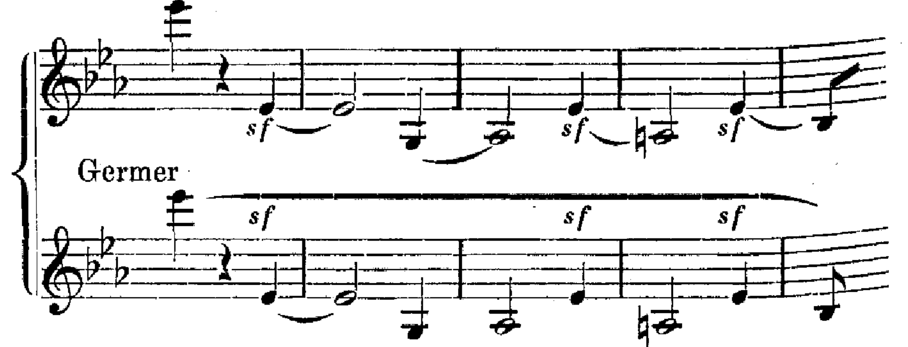


Der natürlichste und gefälligste Vortrag der Stelle dürfte sich doch wohl aus folgender Bezeichnung ergeben:
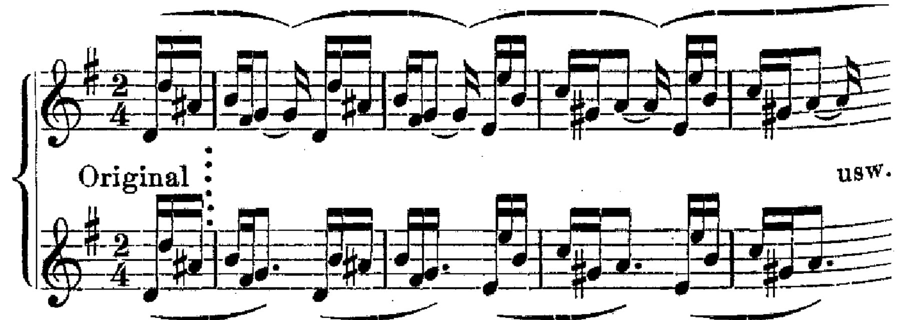


Germer (und mit ihm auch andere Herausgeber) gibt keine Phrasierungserläuterungen im Sinne Riemanns. Er geht meist der motivischen Analyse aus dem Wege und sucht mit seiner Bogenbezeichnung vorwiegend die größeren Formabschnitte hervorzuheben: ein ebenso bequemes als zweckloses Beginnen und ein wertloser Ersatz für die scharfsinnige Detailarbeit Riemanns. Wie wir gesehen haben, unterdrückt Germer die ursprüngliche Bezeichnung auch da, wo sie offenbar auf eine gewünschte Artikulation hinweist (vergl. das Allegretto der Sonate op. 14 No. II). Wenn Beethoven z. B. den Schluß des 2. Themas im 1. Satz der Cmoll-Sonate op 10, I — sicherlich aus Gründen eines charakteristischen Vortrags — k e i n e n Bogen verwendet, so erscheint der alles umspannende Bogen Germer direkt irreführend:
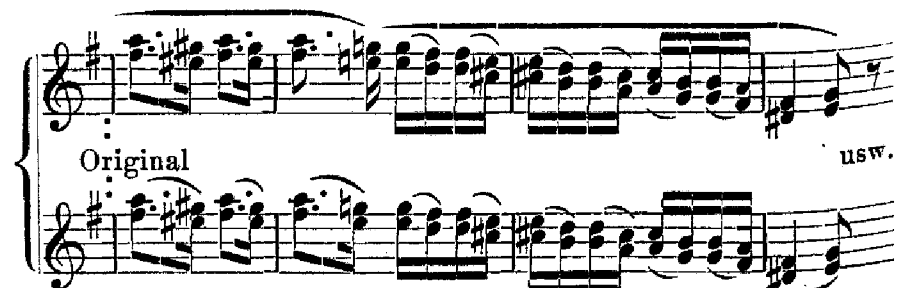


und weiter:
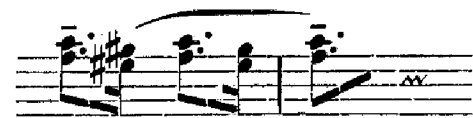


Schultze trägt bei der gleichen Anwendung des Bogens hier der angemessenen Artikulation durch Punkte über den *sf*-Noten Rechnung. (Vergl. auch bei Germer Adagio derselben Sonate Takt 5/6!) Es muß immer daran erinnert werden, daß Germer Legato- und Phrasierungsbogen fortwährend untereinanderwirft, darum sind Bezeichnungen wie sie folgende Stellen aus op. 14 No. II zeigen, mehr verwirrend als aufklärend:





Schultze artikuliert folgendermaßen:



Zu den vielen anfechtbaren Willkürlichkeiten des selben Herausgebers gehört auch die Bezeichnung der Akkorde im Thema der Variationen mit Portato-Balken, gegenüber der schlichten Stakkato-Notierung Beethovens:



In der 1. Variation deutet beim Original das Fehlen des Bogens bei der begleitenden Oberstimme auf ein „Portato" hin; der von den Herausgebern hinzugefügte Bogen verführt aber zu einem Legatovortrag, der für einen geschmackvollen Vortrag hier nur in Frage kommt, wo Beethoven ausdrücklich den Bogen vorschreibt.

Wie natürlich ergibt sich z. B. ein ausdrucksvoller Vortrag des wunderbaren Themas des Largo in Sonate op. 10, III nach der ziemlich genauen Gliederung der Originalniederschrift; wie wenig besagt dagegen die Bogenbezeichnung in den beiden zitierten Ausgaben:

Original

Germer

Schultze

Zu welchen Konsequenzen der Phrasierungsbogen führen kann, erhellt aus dem Vergleich folgender Notierungen (Beethoven, Fantasie-Sonate Opus 27 I):

Allegro molto e vivace
Original

p
Schultze-B.

In aller Welt spielt man das doch genau nach Beethovens Artikulationsvorschrift, also mit leichtem Absetzen des dritten Viertels! Nur so kommt das heimlich Dahinhuschende des Themas zu charakteristischem Ausdruck. Zudem ist die viertaktige Abgrenzung der Phrasen direkt falsch. Es handelt sich hier um ein Gegenstück zu dem „Ritmo di tre battute", in der 9. Sinfonie: um ein „Ritmo di d u e battute".

Es mag bei den angeführten zufällig herausgegriffenen Beispielen sein Bewenden haben; sie dürften genügen, den kritischen Blick bei Beurteilung von immer wieder neu auftauchenden „kritisch revidierten und instruktiven Ausgaben" anzuregen. Schlimmer noch als bei Mozart und Beethoven steht es mit der Glossierung Bachscher Klavierwerke, wo unter zehn verschiedenen Bearbeitungen keine zwei eine übereinstimmende Lesart zeigen. — Bei Chopin und Schumann stößt man auf Vergewaltigungen schlimmster Art; doch darüber vielleicht in einem späteren Aufsatz. Für diesmal kam es mir darauf an, neben den Textabweichungen auf den oft recht zweifelhaften instruktiven Wert mancher Ausgaben hinzuweisen. Im großen ganzen werden einem künstlerisch gebildeten Lehrer die vielen in den Originaltext getragenen fremden Zutaten mehr lästig als willkommen sein. Jungen Lehrkräften, die zum Nachstudium einer führenden Hand bedürfen, sind immer noch Riemanns Ausgaben in erster Linie zu empfehlen, falls man sich mit den Beschwerlichkeiten seiner komplizierten Darstellungsweise abzufinden vermag. Die Germer-Ausgaben sind wenig geeignet, das Verständnis für motivische Gliederung und den gesamten formalen Aufbau zu fördern und enthalten auch vielerlei Anfechtbares vom ästhetischen Standpunkt aus; durch die übermäßige und keineswegs planvolle Anwendung des Bogens wird der „klebrichten Spielmanier" in bedenklichem Maße Vorschub geleistet.

Für die Unterrichtspraxis bedeuten die neuen Wiehmayer-Ausgaben (Heinrichshofen) eine wahre Erlösung aus den durch die Prosodomanie angerichteten Wirrnissen. Sie Sie geben die nötigen instruktiven Elemente in klarer, übersichtlicher und unaufdringlicher Form und lassen dem Lehrenden sein gutes Recht, unter Umständen nach eigenem Ermessen berichtigend und ergänzend einzugreifen. Jeder Unterrichtende aber sollte im Besitz der Breitkopf & Härtelschen U r t e x t - Ausgaben sein, um jederzeit das Bild der Original-Niederschrift zur Hand zu haben.

Rundschau

Oper

Köln (Schluß.) Eröffnet wurden die Festspiele mit dem Ring des Nibelungen, der von dem Direktor der Vereinigten Kölner Stadttheater Fritz Rémond, mit verschiedenen neuen interessanten Zutaten versehen — man denke beispielsweise an das Erscheinen Loges aus einer hell lodernden Flamme —, sehr wirkungsvoll inszeniert worden war. Professor Leffler (Wien), Hans Wildermann (Köln) und Rudolf Hraby (Köln) hatten die neuen Dekorationen geschaffen. Am sinngemäßesten und auf wohl erprobter Überlieferung fußend wirkten vielleicht die von Leffler und Hraby, die Dekorationen Wildermanns hingegen schienen mir, von einigen fesselnden Einzelheiten abgesehen, doch im wesentlichen theater-technisch noch nicht völlig durchgereift und allzusehr auf einen persönlichen Geschmack hin stilisiert zu sein, der beim Publikum nicht durchgängig die gewünschte Gegenliebe finden konnte. Das Schlußbild der Götterdämmerung, der Einsturz Walhalls, das Erscheinen eines flammend-roten Kreuzes als Symbol einer neuen Religionsepoche waren allerdings malerisch und auch technisch von großer Eindringlichkeit. Warum aber versucht es die Festspielleitung nicht einmal mit dem Berliner Theatermaler Walser, der seinerzeit der Komischen Oper unter Gregor so herrliche Bühnenbilder geschenkt hat? Gustav Brecher, der von der kommenden Spielzeit an ganz der Unsrige sein wird, hatte sich, mit Glück auf das breite Pathos der Wagnerschen Tonsprache auf den wuchtigen Schritt der Götter, Riesen und Helden eingestimmt; im großen ganzen liegt ihm ja der neuzeitliche Lustspielton, das Bloßlegen zart verschlungener Fäden einer modern gearbeiteten Partitur ungleich besser; er ist beispielsweise mehr Rosenkavalier- denn Elektra Interpret. Auch für Wolf-Ferrari und ähnliche Neuerscheinungen müßte er ganz der richtige Mann sein.

Durch die Absagen Knotes und Vogelstroms war die Festspielleitung in arge Verlegenheit gebracht worden; in der Not entschloß sich Herr Hubert Lener von der Wiener Hofoper, der gekommen war, um den Siegmund zu verkörpern, Hals über Kopf die beiden Siegfriede zu lernen und zu singen. Rémond hatte die Sisyphusarbeit übernommen, ihm die beiden Rollen in kürzester Frist festspielmäßig einzustudieren. Was fast unmöglich schien, gelang. Relativ bemessen, kam eine äußerst verheißungsvolle Leistung zustande. Lener, der in Wien bisher vorzugsweise Tenorbuffopartien gesungen hat, wird in absehbarer Zeit sicherlich einer der besten Siegfriede werden, die die deutsche Bühne aufzuweisen hat. Er bringt eben alles zur idealen Verkörperung dieser Lichtgestalt mit: eine bestechende jugendliche Erscheinung, ein echt naturburschenhaftes Spiel, eine schöne warme Stimme, der in der hohen Mittellage nur noch das Gaumige genommen werden müßte. Edith Walker (Hamburg) adelte die Brünnhilde durch ihre klassisch anmutende Kunst und den Vollklang ihrer stimmtechnisch höchste Ansprüche befriedigenden Stimme. Schade nur, daß die allerhöchsten Töne ihre natürlichen Schwingungen verlieren und dann leicht dünn und gellend erklingen. Den Siegmund sang Karl Jörn (Neuyork) mit üppig quellendem Stimmklang. So recht scheint ihm diese für einen baritonalen Tenor geschriebene Partie nicht zu liegen; man merkte gar bald, daß die Heimat seiner Stimme weit höher liegt, als sie die tiefe Stimmlage des Siegmund gestatten konnte. Berta Morena (München) war eine äußerst routinierte Sieglinde, fast zu routiniert, ihr Spiel steckte allzusehr in selbstgefälliger Pose; gesanglich bot sie noch immer Bewundernswertes, wenn auch die stimmlichen Mittel nicht mehr so in voller Blüte stehen wie ehedem. Der Bassist Karl Braun (Charlottenburg), auf den man große Hoffnungen gesetzt hatte, war leider nach seinem Fasolt im Rheingold derart unpäßlich geworden, daß er den Hunding an Theodor Lattermann (Hamburg), den Ehegemahl der Altistin Ottilie Metzger, abgeben mußte. Herr Lattermann gefiel dermaßen, daß der Wunsch rege ward, dem Künstler recht bald wieder im Rahmen der Festspiele zu begegnen. Ottilie Metzger feierte ein lang ersehntes Wiedersehen mit dem Kölner Publikum. Diese geniale Künstlerin ist hier von ihrer früheren Wirksamkeit her noch unvergessen. Sie lieh der Waltraute, der Erda, der dritten Rheintochter und der dritten Norne ihren herrlichen, sammetweichen Alt, der auf der deutschen Bühne seinesgleichen sucht.

Zur Götterdämmerung war der Bassist Braun mittlerweile wieder so päßlich geworden, daß er diese Riesenpartie mit glänzendem Erfolge durchführen konnte. Sein hoher wohllautreicher Baß eignet sich wie kaum ein zweiter für die hoch liegende Deklamation dieses schwarzen Helden, und darstellerisch wußte er durch eine psychologisch vertiefte Charakterzeichnung in hohem Grade zu fesseln. Die Berliner Kammersängerin Frau Marie Götze (Fricka im Rheingold und in der Walküre) besticht noch immer durch den wundervollen Klang und die überlegene Technik ihres Mezzosoprans und ließ es auch nicht an der gebotenen Hoheit ihrer Rollenverkörperung fehlen. Feinhals (München), den man eigentlich reichlich oft in Köln zu hören bekommt, war ein stimmprotziger Wotan von wirksam theatralischen Gebärden, Fafner war bei Herrn Lohfing aus Hamburg bestens aufgehoben und Robert vom Scheidt (Hamburg) erschütterte durch die dämonische Größe, die er seinem Alberich zu geben wußte. Es blieben noch lobend zu erwähnen Reiß, der ein wahrhaft vorbildlicher Mime ist, Frl. Sofie Wolf (Köln), die die Gutrune und die zweite Rheintochter mit vortrefflichem Gelingen gab, Frau Felser (Köln) als erste Norne, Frau Rohr (Köln) als zweite Norne, Fräulein Hempel (erste Rheintochter), Frl. Achsel (eine liebliche Freia), Karl Gentner (ein meisterlich gestaltender Loge), August Kieß (ein stimmgewaltiger Donner) und Heinrich Winkelshoff (Froh). Die Stimme von Frl. Siems wog für die leichtbeschwingte Weise des Waldvogels im Siegfried zu schwer, Frl. Hempel wäre dafür die geeignetste Kraft gewesen. Ein besonderes Wort der Anerkennung muß dem herrlich klingenden Walkürenensemble gezollt werden, das sich aus den Damen Siems, Achsel, Wolf, Metzger, Felser, Welden, Rohr und Böhmer zusammensetzte.

Der Festspielausschuß, mit dem Bürgermeister Dr. Fuchs an der Spitze, hat sich um die Veranstaltung der diessommerlichen Festspiele wiederum große Verdienste erworben. Dieser Ausschuß, der im Interesse der Kunst vor keinem pekuniären Opfer zurückschreckt, ist zu einem wichtigen Faktor im Kölner Kunstleben geworden. Es wäre nur zu wünschen, daß man künftighin eine gewisse Abwechslung in das Programm der Festspiele hineinbrächte, nicht immer auf die alten Vorführungen zurückgriffe, sondern auch namhaften Neutönern das Wort gönnte, gleichviel welcher Nationalität sie auch angehörten. Fritz Fleck

Konzerte

Graz Einen wohltuenden, ruhenden Pol in der Flucht unserer heurigen Konzertereignisse bildeten die sinfonischen Aufführungen unseres Opernorchesters. Wagners „Faustouvertüre", Haydns G dur-Sinfonie, der „Till Eulenspiegel" von R. Strauß und je die „Fünfte" von Tschaikowsky und Mahler kamen seit meinem letzten Berichte zur Wiedergabe. Abgesehen von den Werken und ihrer genußreichen Vorführung durch den hervorragend tüchtigen Kapellmeister O. C. Posa, die Tatsache an sich, daß wir endlich wieder aus eigener Kraft ein vollwertiges Konzertorchester besitzen, ist das Erfreuliche und Bedeutsame an dieser Erscheinung. Mit Genugtuung durfte unser kunstfreudiger Bühnenleiter Julius Grevenberg auf die nachhaltigen Erfolge seines Orchesters blicken, das sich mit diesen Konzerten, dank seiner Opferwilligkeit, eine volle Feriengage erspielt hatte.

Sehr rührig ließ sich der „Deutsche Konzertverein" an, der fast jeden Monat mit einem großangelegten Sinfoniekonzerte herausrückte. Ein „historischer Abend mit Orchesterwerken des 18. Jahrhunderts", bei dem die D moll-Ouvertüre unseres berühmten Landsmannes Joh. Josef Fux, das C dur-Orchestertrio von Joh. Stamitz, die C dur-Sinfonie von Dittersdorf und als „Clou" die Jugendsinfonie von Beethoven unter Professor F. Meißl gebracht wurden, sprach derart an, daß das Konzert zur Wiederholung gelangte. Eine künstlerische Großtat des Vereines war es, daß er dem Wiener Tondichter Max Springer Gelegenheit gab, sich in seiner ganzen künstlerischen Persönlichkeit den Grazern vorzustellen. Erst ließ Professor Springer Orgelsachen und dann Lieder (Frau Hermine Ender) hören. Ungleich eigenartiger und erfindungsreicher zeigte sich der Tondichter bei den letzten Sätzen seiner Fis moll-Sinfonie und bei der virtuos gespielten freien Improvisation über deren Themen an der Orgel. Im allgemeinen erzielten die Tongaben Springers einen vollen, starken Erfolg. Neben Liszt (23. Psalm, „Mein Gott der ist mein Hirt") und Rheinberger (Thema mit Variationen aus W. 149 für Orgel, Solovioline und Violoncello und Streichorchester) erschien auch Richard Mandl, der mit seinem „Riesen-Crescendo-Hymnus an die aufgehende Sonne" sich äußerst vorteilhaft einführte. Sehr verdienstlich besorgte der „Konzertverein" bei einer Veranstaltung, die unter dem Titel „Der Arzt und die Kunst" nur Werke von Jüngern Äsculaps brachte, den sinfonischen Teil. Und abermals war dem Vereine die Bekanntschaft mit einem an der Mur bisher unbekannten Meister zu danken gewesen: Mit Richard Stöhr, der neben Liedern seine gewaltige A moll-Sinfonie vorführte. Ein machtvoll aufgebautes Werk, dessen Scherzo und himmelstürmendes Finale eine hinreißende Wirkung ausübten. Außerdem spielte das Vereinsorchester unter Leitung Dr. Sepp Roseggers den Monolog aus dessen Oper „Der schwarze Doktor" und weiter Stücke von Borodin und Berlioz. Bei letzteren trat die Seele des „Deutschen Konzertvereines", cand. med. Fritz Lemberger, der auch alle Vorproben geleitet hatte, rühmlich als Dirigent hervor. Nicht unerwähnt bleibe die Mitwirkung des Vereines bei einem Chorkonzerte der Typographen, bei dem Beethovens „Chorfantasie" glücklich bemeistert wurde. Weit über ein Dutzend Aufführungen hatte der „Deutsche Konzertverein" in etwa eineinhalb Jahren seines Bestandes zuwege gebracht. Gewiß eine überraschende Leistung des zum großen Teile aus Akademikern bestehenden Orchesters! Trotz alledem fand das junge musikenthusiastische Fähnlein nicht die Förderung, die es allseits verdient hätte. Und wieder zeigte sich, wie schon oft in solchen Fällen, Engherzigkeit und Mißgunst, und bedauerlicher Weise auch bei jenen musikalischen Stellen, die in erster Linie zur Förderung jeglicher künstlerischer Regung berufen wären. Im Konzertsaale trat der „Steierm. Musikverein", der sich seit Jahren sehr ersprießlich seiner Schule widmet, naturgemäß etwas zurück. Doch auch manch' wertvolle Darbietung wie ein „historischer Abend", ein stimmungsreicher Sonatenabend der Lehrkräfte und etliche wohlgelungene Kammermusiken der Schüler sind diesem um die Musik in der grünen Mark hochverdienten Verein gutzuschreiben. Hoffentlich lenkt der neue künstlerische Leiter Dr. Roderich v. Mojsisovics den Verein in frische Bahnen!

Ein edler Wettstreit belebt seit Jahrzehnten unsere Chorvereine. Diesmal hatten sich die „Gothen", der frühere deutsch-akademische Gesangverein, Madame Charles Cahier verschrieben, die mit dem V.-M. Fritz Cecerle die vielfach stimmungsreichen aber nicht durchaus gleichwertigen Gesänge von Gustav Mahlers „Das Lied von der Erde" zu Gehör brachte. Joseph Marx' „Herbstchor an Pan" fand wie im Vorjahre lauten Beifall und Bruckners „Te Deum" schloß das

Konzert, das Dr. Julius v. Weis-Ostborn meisterlich leitete, wirkungsvoll ab. Sehr gewandt begleitete diese Werke das Opernorchester, das auch bei dem Konzerte des „Grazer Männergesangvereins“ und „Singvereins“ wesentlich zum guten Gelingen beitrug. Prächtig wurden unter Führung des Sangwartes Franz Weiß die Lisztschen Chöre zu Herders „Der entfesselte Prometheus“ herausgearbeitet und mit hohem Schwunge erklang der „Sturmhymnus“ von Felix v. Weingartner. Inzwischen sang das V.-M. Paul Pampichler Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen“, von denen die munteren Weisen besonders gefielen.

Künstlerisches Streben und achtenswertes Können vereint der „Deutsch-evangelische Gesangverein“, der bei einem Kirchenkonzerte unter D. Ocherbauers Leitung Chorwerke von Bach, Mendelssohn und Meyer-Olbersleben (Festmotette) gut stilisiert wiedergab.

Von den heimischen Kräften seien in erster Linie die Tondichter Dr. Joseph Marx, Ernst G. Elsaesser und Hans v. Zois erwähnt. Marx trat mit neuen Liedern, von Frau Anna Hansa vorbildlich ausgeführt, und mit Kammermusikwerken hervor. Die Lieder überraschten im Vergleich zu den Vorgängern durch ihre erhöhte Einfachheit des begleitenden Klaviersatzes. Die Kammermusiksachen, Ballade für Klavierquartett und Klavierquartett in Form einer Rhapsodie (über ein Thema), offenbarten den tiefgründigen, die Künste des Kontrapunktes siegreich beherrschenden Meister. Die Struktur der Werke war geistig zu verdichtet, um von mittelmäßig musikalischen Ohren (und solche hat unser Publikum zumeist) ohne weiteres verstanden zu werden. In Elsaesser lernte man einen ernststrebenden Tondichter von feinem Formensinne und künstlerischem Empfinden kennen. Seine Lieder fanden ob ihrer ansprechenden Melodik vielen Beifall. Hans v. Zois, dessen Begabung schon Liszt anerkannt hatte, trat mehrmals auf den Plan. Seine Lieder und Balletmusiken ließen eine leichte Erfindung und feinen Sinn für Rhythmik erkennen. Professor Louis Steingraber feierte mit einem Konzerte sein 60jähriges Künstlerjubiläum. Dem liebenswürdigen Musiker, der einst als Geigenvirtuos in Rußland und Italien geglänzt hatte, waren die Ehren, die ihm bei diesem Anlasse gezollt wurden, herzlich zu gönnen. Von den Konzerten heimischer Kunstkräfte ragten ein Klavierabend der Frau Jäger-Pacher, die Russen (Balakirew, Glazounow und Liadow) einführte, der Liederabend Hermann Jessens und die kammermusikalische Aufführung der Vereinigung Stolz-Prochaska hervor.

Von den Konzerten auswärtiger Künstler schien der Liederabend F. Steiners insofern am bedeutungsvollsten, als kein Geringerer als Richard Strauß am Flügel saß. Viktor Heine war ein zweites Mal gekommen und schuf Kabinettstücke einer gewissenhaften, stilreinen, beseelten Vortragskunst. Frohsinn und Humor klang aus den Gesängen der Barden Sven Scholander und Robert Kothe. Erstklassig sang Madame Cahier und als warmherzige Liedersängerin bewährte sich Baronin v. Kellersperg. Neben ihr errang der virtuose Geiger Luigi Kunits einen nicht geringeren künstlerischen Erfolg. Von berühmten Geigern waren Marteau, Burmester und Kreisler und von der Gilde der Pianisten Leopold Godowsky gekommen. Freundlichen Beifall fanden die Wienerinnen Helene Koch am Klavier und Marie Franz mit Gesangsvorträgen. Ungetrübten Genuß bot der Kammermusikabend der „Böhmen“ und wehmütige Erinnerungen löste Martin Spörr aus, der an der Spitze des Wiener „Tonkünstler-Orchesters“ erschienen war. Spörr war Ende der neunziger Jahre Dirigent des städtischen Sinfonie-Orchesters gewesen. Seither hatte es kein so reges Leben in unseren Konzertsälen gegeben. In einer Spielzeit dirigierte Spörr ein Viertelhundert Sinfoniekonzerte und alle neun Sinfonien Beethovens! Tempi passati! Julius Schuch

Kreuz und Quer

Baden-Baden. August Scharrers viersätzige D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra“ (op. 23), die bereits hier und in Essen übereinstimmenden Berichten zufolge mit glänzendem Erfolge zur Aufführung gelangte, wird demnächst im Verlage von Gebrüder Reinecke in Leipzig erscheinen.

Berlin. „Ariadne auf Naxos“ von Rich. Strauß ist in letzter Zeit wieder von einer ganzen Anzahl Theaterdirektionen, worunter sich sogar verschiedene kleinere Bühnen befinden, zur Aufführung erworben worden. Es sind dies die Operntheater in Barmen, Braunschweig, Dortmund, Düsseldorf, Freiburg i. Br., Kaiserslautern, Königsberg, Mainz, Saarbrücken, Stettin, Zweibrücken u. a.

— Jacques Urlus, der Leipziger Heldentenor, wird am 7. September bei der Eröffnungsvorstellung der Kurfürsten-oper in Kienzls Oper „Der Kuhreigen“ die Partie des Schweizers Primus Thaller singen. Das Gerücht, Urlus werde sich ganz nach Berlin engagieren lassen, ist unhaltbar.

— Über die Gründe des Weggangs Dr. Mucks werden jetzt in Berlin nähere Einzelheiten laut. Als Muck das Bostoner Angebot erhielt, hatte er zuerst nicht die Absicht, es anzunehmen. Er ließ seinen Chef, den Generalintendanten Grafen Hülsen, vielmehr wissen, daß er lieber in Berlin bleibe, wenn man ihm nur einige Zugeständnisse machen wollte. Z. B. beanspruchte Dr. Muck, daß er in Zukunft als leitender Kapellmeister der Berliner Hofoper bei der Neuerwerbung von Opern gehört würde und daß Engagementsfragen nicht ohne sein Gutachten gelöst, auch Besetzungsfragen nicht ohne seinen Einfluß erledigt würden. Denn bis jetzt ist es an der Berliner Hofoper Brauch gewesen, daß der Intendant oder ihm nachgeordnete bureaukratische Stellen, nicht aber der leitende Kapellmeister, solche Dinge selbständig erledigten. Das sind auch die Gründe gewesen, die vor Muck bereits Richard Strauß und Felix von Weingartner aus ihrer Stellung gedrängt haben. Daß das Scheiden Dr. Mucks auf Differenzen mit dem Intendanten zurückzuführen war, ging auch daraus hervor, daß Graf Hülsen zu dem Abschiedsabend Dr. Mucks nicht, wie sonst üblich, die Presse einladen ließ, und daß dem Künstler als Abschluß einer 20jährigen Wirksamkeit nicht die geringste sichtbare Anerkennung zu teil wurde.

— Edith von Voigtlaender und Severin Eisenberger veranstalten in kommender Saison unter Mitwirkung erster Gesangskräfte drei Abende klassischer und moderner Kammermusik (am 15. Oktober, 10. Dezember und 13. Januar). Am ersten Abend, der Beethoven gewidmet ist, wird Kammersänger Franz Egénieff den Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ vortragen.

— Heinrich G. Norens Violinkonzert, das gelegentlich des Danziger Tonkünstlerfestes seine erfolgreiche Uraufführung erlebte, ist vom Musikverlag „Eos“ G. m. b. H. erworben worden und erscheint demnächst im Druck.

— Die Neue freie Volksbühne wird ihr 23. Spieljahr mit einer ansehnlichen Programmerweiterung einleiten. Sie bietet ihren Mitgliedern vom Herbst 1912 ab zum ersten Male Opernvorstellungen großen Stils im neu zu eröffnenden Opernhaus zu Charlottenburg. Zu den Vorstellungen in den Reinhardt-Theatern, im Theater in der Königsgrätzer Str., im Kleinen, Neuen, Metropol-, Trianon- und in den beiden Schiller-Theatern kommen solche im Neuen Komödienhaus, im Theater des Westens, sowie Konzerte des Blüthnerorchesters im Blüthnersaale.

— Die Kurfürsten-Oper wird unter Direktor Palfi am 7. September ihre Tore wieder öffnen, wobei sie sich den Besuchern in einem neuen Kleide präsentieren wird. Daß die Eröffnungsvorstellung Kienzls „Kuhreigen“ sein wird, ist schon bekannt. Eva von der Osten aus Dresden hat nunmehr die Zustimmung des Generalintendanten der Dresdener Hoftheater, des Grafen Seebach, zu einem Gastspiel in dem Eröffnungswerk der Kurfürsten-Oper erhalten. Die nächsten Premieren werden der Eröffnungsvorstellung in ganz kurzen Zeitabständen folgen. Da die Proben schon seit dem 24. Juli im Gange sind, sind bereits jetzt fünf Werke nahezu fertig studiert: Mozarts „Cosi fan tutte“ in der Einrichtung der Münchener Mozartfestspiele, dirigiert von Hofkapellmeister Cortolezis aus München, der auch den „Kuhreigen“ leitet; dann als Novität für Berlin „Susannes Geheimnis“ von Wolf-Ferrari; Offenbachs „Großherzogin von Gerolstein“ in der Bearbeitung von Fritz Engels; „König Harlekin“, das bekannte Stück von Dr. Rudolf Lothar, das der englische Komponist Clubsam vertont hat. Anfang November folgt dann die „Feuersnot“ von Richard Strauß.

Buenos Aires. Die Opernsängerin Lucy Weidt, die gegenwärtig im Colontheater in Buenos Aires ein Gastspiel absolviert, erwirkte sich in der „Götterdämmerung“ einen großen künstlerischen Erfolg.

Essen. Ein Beethoven-Zyklus in Essen, den das städtische Orchester unter Leitung von Musikdirektor Abendroth Ende Juli veranstaltete, hatte einen großen Erfolg zu verzeichnen.

Geising i. Erzg. Hier soll ein Johannes Kuhnau-Museum errichtet werden. Bei der Feier des 450jährigen Besitzes der Stadtgerechtigkeit des Ortes wurde des großen Sohnes der Stadt gedacht und für einen Grundstock des Museums

gesammelt. Kuhnau (1660 bis 1722) war bekanntlich einer der berühmten Leipziger Thomaskantoren und in seinem Amte der direkte Vorgänger Bachs.

Graz. Die Gemeinde Reitern, in deren Bezirk das Sommerhäuschen Dr. Wilhelm Kienzls (unweit Aussee) gelegen ist, hat dem bekannten Tondichter eine sinnige Gedenktafel an dem von ihm bereits seit 18 Jahren bewohnten Hause anbringen lassen. Als Kienzl seine „Sommerresidenz" aufsuchen wollte, wurde er von der steirischen Gemeinde durch eine eindrucksvolle Gedenkfeier überrascht. Bildhauer Alois Feichtinger ist der Schöpfer der Tafel, die das Porträt des Gefeierten zeigt. Die das Porträtrelief umziehende Inschrift lautet: „Dr. Wilhelm Kienzl, Aussee 1912". — Dr. Kienzl hat dort eine große Anzahl seiner Werke, den „Evangelimann", „Don Quichote", den „Kuhreigen" u. a. Werke geschaffen, gleichzeitig auch viele schriftstellerische Arbeiten, wie „Richard Wagner", „Aus Kunst und Leben", „Im Konzert", „Die Gesamtkunst des 19. Jahrhunderts" u. a. m.

Hamburg. Edith Walker, die erst Hamburg verlassen wollte, bleibt dem Stadttheater nun doch noch erhalten.

Helsingsfors. Kammersänger Kurt Frederich, der auch in dieser Saison wieder 50 Abende an der Berliner Kurfürsten-Oper tätig sein wird und dort u. a. den Primus Thaller im Kuhreigen singt, ist für den Dezember für ein längeres Gastspiel in Helsingfors gewonnen worden, wo er mit Aino Acté in „Traviata" auftritt.

Karlsruhe. Das Großherz. Konservatorium für Musik in Karlsruhe (Direktor: Hofrat Prof. Heinr. Ordenstein) wurde nach seinem Bericht über das Schuljahr 1911/12 von 901 Zöglingen besucht. Den Unterricht erteilten 64 Lehrer und Lehrerinnen. In 16 Vortragsabenden und 14 Prüfungen legten die Schüler und Schülerinnen von ihren Fortschritten günstiges Zeugnis ab.

Köln. Wie die Blätter berichten, hat der Kaiser durch den Domkapitular Professor Schnütgen dem Kölner Männergesangverein den Auftrag erteilt, die gestohlene und, wie jetzt leider feststeht, vernichtete Kaiserkette neu anfertigen zu lassen. Der Verein hat sich bereits gestern mit dem Hofgoldschmied Heiden in München in Verbindung gesetzt und erfahren, daß die ursprünglichen Modelle der Kette noch vorhanden sind, so daß die Kette dem Original aufs Genaueste entsprechend wiederhergestellt werden kann.

— Der Komponist Friedrich Ullrich aus Godesberg erhielt den ersten Preis des Männerchors Neuenahr für ein von ihm komponiertes volkstümliches Ahrlied.

Kreuznach. Im 4. Sinfoniekonzert des Kurorchesters wurde Wald. v. Baußnerns 1. Sinfonie, die „Jugend" betitelt ist, unter eigener Leitung des Komponisten sehr beifällg aufgenommen.

Leipzig. Professor Hans Winderstein wurde vom König von Norwegen durch Verleihung des Ritterkreuzes I. Klasse des St. Olavordens ausgezeichnet.

Lunzenau i. S. Der Mittelmuldentaler Sängerbund beging soeben in festlicher Weise das Jubelfest seines 50jährigen Bestehens. Die Feier, die eine stattliche Zahl von Festgästen nach Lunzenau führte, brachte einen Festkommers, Festzug, ein Kirchenkonzert, sowie ein weltliches Konzert.

Mannheim. Die städtisch subventionierte Hochschule für Musik, zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel, versandte kürzlich ihren Bericht über das dreizehnte Schuljahr, das unter der Leitung von Karl Zuschneid in reicher Tätigkeit verlief. 581 Schüler und Schülerinnen wurden in den verschiedensten Fächern der Tonkunst von ungefähr 50 Lehrern und Lehrerinnen unterrichtet. Die Schlußaufführungen brachten eine Fülle konzertreifer Darbietungen aus den Klavierausbildungsklassen der Herren Rehberg, Häckel und Zuschneid. Insbesondere sind zwei öffentliche Konzerte mit Orchester bemerkenswert, in denen acht Klavierkonzerte zum Vortrag gelangten. Das Orchester stellten Schüler und Lehrer der Anstalt, unterstützt durch Mitglieder der Großh. Hoftheaterkapelle.

Mexiko. In den nächsten Tagen wird von Genua aus eine große italienische Operngesellschaft abreisen, die bestimmt ist, gemeinsam mit den von der Neuyorker Metropolitan Opera verpflichteten italienischen Kräften ein Ensemble-Gastspiel in Mexiko zu geben. Die mexikanische Regierung hat für das Zustandekommen dieser italienischen Opernsaison den Unternehmern Sigaldi und Drog eine ansehnliche feste Subvention bewilligt. Die Spielzeit ist einstweilen auf drei Monate festgesetzt; auch Bonci gehört zu den Mitgliedern des Ensembles.

München. Im Prinzregententheater wurden, nachdem die Mozart-Festspiele zu Ende gegangen waren, die Wagner Festspiele mit einer vortrefflichen Wiedergabe der „Meistersinger" von Nürnberg unter Leitung des Hofkapellmeisters Roehr eröffnet.

Neuyork. In den Vereinigten Staaten hat sich eine Richard Wagner-Centennial Festival Association gebildet, die sich die Feier des Wagner-Jubiläums durch Musikfeste großen Stils (Wagner-Konzerte unter Mitwirkung hervorragender Solisten) zur Aufgabe macht.

Paris. Anatole France hat den Text zu einer Oper geschrieben, die der französische Komponist Henri Busser vertont. Sie besteht aus drei Akten und einem Prolog und behandelt den Konflikt zwischen Liebe und Religion.

— Claude Debussy arbeitet an einer Bühnenmusik zu der französischen Fassung des „Tristan" von Bédier.

— „Der Doge von Venedig" ist der Titel einer neuen Oper von Paul Dukas, die im Laufe der nächsten Spielzeit in Paris ihre Uraufführung erleben wird.

— In dem Bergstädtchen Mouthier hat kürzlich eine Gesellschaft von Musikern und Kunstfreunden ein schlichtes Denkmal für Ernest Reyer, den Komponisten der Salambo enthüllt. Reyer verbrachte dort alle Jahre den Sommer.

Schlangenbad. Das Berliner Blüthner-Orchester konzertirte während der Sommersaison in den Taunusbädern Schwalbach und Schlangenbad und hat dort durch seine vortrefflichen Leistungen bei dem zahlreichen Fremdenpublikum allgemeine Anerkennung gefunden. Kapellmeister Bruno Weyersberg wußte namentlich auch den sinfonischen Konzerten durch seine jugendlich angeregte, energische Direktion immer neuen Anreiz zu verleihen. Namhafte Solisten, wie Frau Pester-Prosky, Elly Ney, Konzertmeister Lambinon (Brüssel), der vorzügliche Solocellist Zeelander (Amsterdam) u. A. waren zur Mitwirkung gewonnen worden. O. D.

Sondershausen. Im letzten Loh-Konzert wurde die ungedruckte D dur-Sinfonie von Otto Nicolai erstmalig zur Aufführung gebracht. Die Sinfonie, die in ihrer Urgestalt schon im Jahre 1838 unter Nicolais Leitung zur Aufführung gelangte, wurde bekanntlich von Georg Richard Kruse, dem geschätzten Nicolai-Forscher und -Biographen, im Archiv des Leipziger Gewandhauses aufgefunden.

Stettin. Den „Leipziger Neuesten Nachrichten" wird geschrieben: Anläßlich der Aufführung des Soloquartetts für Kirchengesang-Leipzig in der Jakobikirche zu Stettin beschwert sich der dortige Magistrat, daß diese Lustbarkeit" [!] nach § 4 der Lustbarkeitssteuer-Ordnung unter Beifügung des Programms („Meistersinger deutsch-evangelischer Kirchenmusik vom 16.—19. Jahrhundert") nicht angemeldet worden sei.

Venedig. In der Nähe von Venedig soll auf dem Lido ein großer Theaterneubau in der Art Bayreuths entstehen. Die Organisation des Planes liegt in den Händen des Cavaliere Rossetti, des früheren Direktors am römischen Costanzi-Theater. Unter den Künstlern, die den Plan eines italienischen Bayreuths mit der freudigen Zusage fester Mitarbeit begrüßten, finden sich auch Puccini, Mascagni und Leoncavallo, Vitale, Polaico und Sturano. Die Pläne zu dem Neubau des Festspielhauses rühren, wie der Corriere della Sera berichtet, von den Architekten Alessandri, Erzoch und Pericoli her und sind bereits fertiggestellt. Die Fassade zeigt reinen venezianischen Stil. Durch das Vestibül wird ein Kanal geleitet, so daß die Gondeln direkt in den Vorraum einfahren. Der Zuschauerraum wird 2000 Personen fassen. Nur eine einzige Reihe von Logen ist vorgesehen, über denen sich ein weites Amphitheater mit einer Galerie ausdehnt.

Weimar. Die Großherzogl. Musikschule versendet den Bericht ihres letzten Schuljahres (vom Juli 1911 bis zum Juli 1912). Der Unterricht wurde in fast allen musikalischen Fächern von 30 Lehrern erteilt und von 98 Schülern und Schülerinnen genossen. Es fanden fünf öffentliche Aufführungen, darunter zwei Lisztfeiern statt, außerdem 12 „Historische Klavierabende" (sehr nachahmenswert!) mit fesselnden Programmen und zehn sonstige Schülerabende.

Wien. Das „Neue Wiener Journal" meldet: „Anläßlich des sechzigsten Geburtstages Alfred Grünfelds sind dem Künstler aus allen Kreisen seiner Verehrer und Freunde prachtvolle Geschenke zugekommen. Den Rekord hat aber wohl der bekannte Wiener Kunstmäzen und Mitbesitzer des Theaters an der Wien Herr Josef Simon aufgestellt. Er hat bei den

Freunden Grünfelds eine Sammlung eingeleitet, die in verhältnismäßig kurzer Zeit ein sensationelles Ergebnis geliefert hat. Wie wir erfahren, hat Herr Simon kürzlich 300000 Kronen, das Ergebnis dieser Sammlung, dem Künstler als Ehrengeschenk überreicht. Alfred Grünfeld ist damit der Notwendigkeit, in seiner Kunst einen Broterwerb sehen zu müssen, für alle Zukunft enthoben."

Zoppot. Die hiesige Waldoper hat Goldmarks „Heimchen am Herd" und Johann Straußens „Zigeunerbaron" zur Aufführung für die nächstjährige Spielzeit erworben.

Verlagsnachrichten

Im Verlage von J. Schuberth & Co, Leipzig erschienen soeben die Joh. Seb. Bachschen Orgel-Präludien und -Fugen A moll, A dur II, C dur III, C moll II, die Orgel-Fantasie und -Fuge G moll, die Orgel-Toccaten und -Fugen D moll und Dorische in der Bearbeitung für Pianoforte zu zwei Händen von August Stradal. Mit diesen letzten sieben Werken hat August Stradal sämtliche Orgel-Präludien und -Fugen sowie sämtliche Orgel-Toccaten und -Fugen von Joh. Seb. Bach für Klavier gesetzt. Ferner hat Stradal in demselben Verlage erscheinen lassen: Klavierübertragungen der Orgel-Passacaglia C moll, der 18 großen Choräle, des Orgel-Büchleins (44 Choräle), der 6 sogenannten Schüblerischen Choräle, der 3 Orgelkonzerte nach Vivaldi A moll, G dur, C dur, der 3 Orgelsonaten C moll, Es dur, E moll und des dritten Brandenburger Konzertes G dur von Joh. Seb. Bach, sowie in gleicher Weise die 12 Konzerte für Orgel und Orchester und die 12 Konzerte für Streichinstrumente von Georg Friedr. Händel, 7 Orgel-Präludien und-Fugen, die beiden Orgel-Ciaconen und die Passacaglia von Dietrich Buxtehude, 3 Sinfonien von C. Ph. Emanuel Bach, Orgel-Konzert D moll, Orgel-Fantasie und Fuge A moll und die Fuge F dur von Wilh. Friedemann Bach, 3 Orgelwerke von Joh. Ludw. Krebs, je ein Orgelwerk von Joh. Pachelbel, Henry Purcell und G. Frescobaldi.

Im Verlage von Julius Weiß, Berlin, erschienen soeben A. Loeschhorns allbekannte und weitverbreitete Etüden für Piano in fortschreitender Ordnung zur Beförderung der Technik und des Vortrags in einer neuen Ausgabe von Hermann Schumann, einem ehemaligen Schüler des Komponisten. Teil I. Op. 65. Für Anfänger 3 Hefte, Teil II. Op. 66. Für Fortgeschrittene 3 Hefte, Teil III. Op. 67. Für Geübtere 3 Hefte. Preis jedes Heftes 2 Mark netto.

Bei der Revision fanden die modernen Anforderungen hinsichtlich des Fingersatzes sowie der Phrasierung eingehende Berücksichtigung und die Bezeichnung mit Vortragszeichen erfolgte entsprechend der eigenen Spielweise des Autors.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von P. J. Tonger, Köln a. Rh.:

Bungart, Heinrich, Präludien-Album für Orgel oder Harmonium. Eine Auswahl von Vor-, Zwischen- und Nachspielen in allen Dur- und Molltonarten bearbeitet. (Tongers Taschen Album Bd. 57) M. 1.—.

Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig:

Waetzmann, Dr. Erich, Privatdozent für Physik an der Universität Breslau. Die Resonanztheorie des Hörens. Als Beitrag zur Lehre von den Tonempfindungen. Mit 33 eingedruckten Abbildungen. Geheftet M. 5.—.

Verlag von J. G. Walde, Löbau i. Sa.:

Zehrfeld, Oskar, Königl. Musikd. und Seminaroberlehrer. Musikalisches Handbuch für Seminare. I. Teil: Theorie, Musikgeschichte, Orgel, Violine, Klavier. 2. veränd. und verm. Aufl. M. 2.60.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 24. August, nachmittag 1/2 2 Uhr

Joh. Seb. Bach: Alle Menschen müssen sterben, alles Fleisch vergeht wie Heu. Dim. Bortniansky: Sanctus. Joh. Seb. Bach: Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ. W. Hermann: Barmherzig und gnädig ist der Herr. Carl Reinecke: Offertorium für vierstimmigen Chor und Orgel.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Sollen Lehrer Chorleiter sein?

Eine Abwehr von Kapellmeister Robert Hernried (Wien).

Kurze Zeit, nachdem ich an dieser Stelle meinen Artikel „Sollen Lehrer Chorleiter sein?" veröffentlicht hatte, bekam ich von sehr namhaften Musikern und Dirigenten eine Reihe von Zuschriften, die mir mit Worten heller Freude sagten, daß ich ihnen aus dem Herzen gesprochen hätte. Ich vermißte fast gegenteilige Äußerungen. Denn diese sprechen fast noch stärker für eine gute Sache als lobende Anerkennungsschreiben. — Nun ist auch eine solche gegenteilige, ja feindliche Äußerung erfolgt: Herr Paul Fröhlich-Breslau veröffentlicht in der „Harmonie, Zeitschrift der Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine", eine Entgegnung, der ich, um willkürliche Entstellung und Verkleinerung abzuwehren, sina ira et studio mit kurzen Ausführungen entgegentreten muß. Es würde zu weit führen, wollte ich jede einzelne Bemerkung des Herrn Fröhlich zergliedern. Es liegt mir auch fern, die Rührung zu teilen, in die Herr Fröhlich bei der Mitteilung gerät, daß der Lehrerstand „allzeit aus reinem Idealismus bestrebt gewesen ist, in den Kirchenchören, Gesangvereinen das Volk musikalisch zu erziehen". Ich verkenne gewiß nicht das Verdienst einzelner Lehrpersonen um diese Dinge. Wollte mich aber Herr Fröhlich glauben machen, daß die überwiegende Mehrzahl der dirigierenden Lehrer dies lediglich aus Idealismus oder pour le roi de Prusse tut, so verkennt er vollkommen, daß unserem Verband auch zahlreiches statistisches Material zur Verfügung steht, aus dem hervorgeht, daß weitaus die größte Zahl der chorleitenden Lehrer mit dieser Tätigkeit eine wesentliche Verbesserung ihrer Bezüge, einen trotz im allgemeinen schlechter Dotierung als Nebenberuf doch einträglichen Erwerbszweig gewonnen hat. Gerade der Umstand, daß Herr Fröhlich immer nur auf die ärmsten seiner Kollegen, die Dorfschulmeister, verweist, die sich wirklich meist nur aus Begeisterung für die Sache plagen, zeigt, daß er nicht völlig objektiv vorgeht. Dafür spricht auch, daß er gerade die hauptsächlichste Bemerkung meines Artikels unerwähnt ließ: daß ich nämlich die Lehrer gar nicht von der Chorleitung ausgeschlossen wissen will. Ich forderte nur ein bestimmtes Maß an musikalischem Wissen und Können. Denn ich sagte, als ich von der Kaste der Lehrer sprach, wörtlich: „Und behauptet sie, doch die erforderlichen Kenntnisse zu besitzen, gut, dann soll sie es beweisen und sich vor einer staatlichen Prüfungskommission einem Examen unterziehen". Doch gerade die Angst vor der Festsetzung dieses Examens scheint es zu sein, was Herrn Fröhlich die Feder in die Hand drückte. Denn diese Forderung mußten objektiv denkende Lehrer durchaus unterstützen. Nur derjenige, der über ein bestimmtes Maß an musikalischem Wissen und technischer Fertigkeit verfügt, soll Dirigent werden. Das ist eine ethische Forderung, die nicht nur unseren Beruf vor unlauterer Konkurrenz, sondern die Kunst vor Dilettanten schützt. Es geht daher nicht an, dieses gerechte Verlangen einfach mit dem Bemerken abzuweisen, daß manche unter den Lehrern mehr verstehen als viele Berufsmusiker. Aus jedem Worte meines Artikels war klar zu ersehen, daß gegen diese Herren von uns nicht der geringste Einwand erhoben wird. Nein, wir kämpfen in gewissem Sinne auch gegen unseren Stand, wie er heute dasteht, indem wir den Dilettantismus zum Teufel jagen wollen!

Herr Fröhlich sagt wörtlich: „Dirigentenstellung ist Vertrauensstellung, und daß die Sänger häufig zu dem Manne, der sie selbst oder ihre Kinder erzogen und unterrichtet hat, größeres Vertrauen haben als zu einem vielleicht recht tüchtigen Musiker, dem es aber schwer fällt, als ein ihnen ferner stehender ihre Gedankenwelt zu verstehen, wer wollte das befremdlich finden!" Herr Fröhlich verteidigt also in unbegreiflicher Weise die Erlangung von Stellen durch persönliche Beziehungen, ohne Rücksicht auf Fachkenntnis. Ich aber sage ihm: Dirigentenstellung ist nicht nur Vertrauensstellung auf die Person, sondern mehr noch auf das Können und Wissen des Betreffenden! — Und wenn Herr Fröhlich die Höhe unserer Forderungen kritisiert, so scheint er nicht zu wissen, daß in allen Kämpfen um Erhöhung der Bezüge — auch bei den Lehrern — von den Arbeitnehmern stets mehr gefordert werden mußte als die Arbeitgeber schließlich zugestanden. Glaubt er aber, daß eine Minimalgage Gesetz werden könnte, so sage ich ihm, daß es hierin stets nur einen contract social, nie aber einen Paragraphen geben wird.

Es ist mir natürlich ebensogut bekannt wie Herrn Fröhlich, daß sich echte Künstlerschaft ebensowenig durch eine Musikprüfung erzielen läßt wie echte Pädagogik und psychologisches Erfassen der Kindesseele durch eine Lehramtsprüfung. Das kommt von innen und nur Auserwählte können es erreichen. Aber eines kann und muß jeder Stand erreichen: daß nur genügend Vorgebildete in seine Reihen treten. Den Dilettanten aber — und hätten sie zehnmal den von uns geschätzten und geachteten Lehrberuf — rufen wir zu: hands off!

Die nächste Nummer erscheint am 5. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 2. Sept. eintreffen.

Hugo Wolf-Bücher

Soeben erschien:

Hugo Wolfs Familienbriefe. Eine Persönlichkeit in Briefen

Herausgegeben von **Edmund von Hellmer.** Mit drei Abbildungen. Geheftet 3 M., in Leinwand gebunden 4 M., in Leder 5 M.

In diesen Briefen, die sich über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren erstrecken, zeigt sich, wie Wolf von Jugend auf, anfangs sich selbst unbewußt den Weg zu einem hohen künstlerischen Ziele verfolgte. Wir lernen hier Hugo Wolf in seiner lebendigen Eigenart kennen.

Hugo Wolf

von **Max Morold.** Mit einem Titelbild. In ff. Oxfordleinen gebunden 1 M. **(In Breitkopf & Härtels Kleinen Musikerbiographien erschienen).**

Ein kleines Charakterbild, das vor allem die menschlichen Umrisse des wie ein Meteor aufleuchtenden und verlöschenden Tondichters liebevoll und unparteiisch herausarbeitet.

Früher erschien:

Hugo Wolf von Ernest Newman. Aus dem Englischen übersetzt von H. von Hase. Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles 2. Tausend. Geheftet 4 M., in Leinwand gebunden 5 M., in Leder 6 M.

Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgeg. von Edm. Hellmer. Geheftet 3.50 M., gebunden 4.50 M.

Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faißt. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgeg. von Michael Haberlandt. Mit dem Bildnis Hugo Wolfs aus dem Jahre 1894. Geheftet 3.50 M., gebunden 4.50.

Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgeg. von Heinrich Werner. Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

Hugo Wolf, Musikalische Kritiken. Von Richard Batka und Heinrich Werner. Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Mit einem Bildnis. Geheftet 7.50 M., in Leinwand gebunden 9 M., in Leder 10 M.

Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf. Herausgeg. vom Hugo Wolf-Verein in Wien. 1. Folge: Mit einem Vorwort von Hermann Bahr. Geh. 1 M. 2. Folge: Geh. 0.75 M. 3. Folge: Der Corregidor. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung. Im Auftrage des Vereinsvorstandes redigiert von Edm. Hellmer. Geh. 0.75 M.

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.

Berlin-Lichterfelde.



Walter Niemann

op. 8. **Holsteinische Idyllen.** Fünf Klavierstücke M. 2.—. 1. Vorfrühling. 2. Im Blütenschnee. 3. Im tiefsten Walde. 4. Abendstimmung. 5. Nordlandschaft.

op. 9. **Erinnerungen.** 5 Stimmungsbilder für Klavier M. 1.50. 1. Auf dem Fjord. 2. Eremitage. 3. Als unser Grossvater die Grossmutter nahm. 4. Trübe Stunde. 5. Ein Tänzchen im Grünen.

Arthur Blass

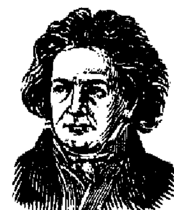
Wegweiser zu Joh. Seb. Bach. Eine Sammlung von Klavierwerken aus dem 18. Jahrhundert (Couperin, Scarlatti, Händel, Bach) mit Bezeichnungen und Erklärungen nach dem Stand moderner Musikforschung. Preis M. 3.—; gebunden M. 4.—.

Salonkunst des 18. Jahrhunderts. Eine Sammlung von dankbaren Vortragsstücken als Studienblätter zum modernen Klavierunterricht. Preis M. 4 —, gebunden M. 5.—.

Prospekte gratis. Ansichtssendungen.

„Das werthvolle Buch Prof. R.'s sollte jeder, der die B.'schen Sonaten nicht nur wagen, sondern auch gewinnen will, besitzen."
Die Zeit. (Wien.)

Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten



Briefe an eine Freundin (mit zahlreichen Notenbeispielen) von **Prof. Dr. Carl Reinecke.**

Neue, stark verm. Ausg.

Geheftet 3 M. Eleg. geb. 4.— M.

☞ Der Verf. giebt i. d. Werke eine **Analyse des architekton. Baues** sowie eine Anltg. z. richt. **Interpretation sämmtlicher Clavier-Sonaten** B.'s, in streit. Fällen auf des Meisters **Skizzenbücher** zurückgreifend.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Herzoglich Sächs. Hofmusikalienhandlung.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldtstrasse 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Oe. v. Hazay

Gesang

seine Entwicklung

und die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, englischen und russisch-deutschen Gesangs-Literatur

In Ganzbocksaffian gebunden M. 10.—

Inhalt: Der kirchliche Gesang bis zur Neuzeit, Der profane Gesang, Volkslieder, Minnegesang, Meistergesang, Der weltliche kontrapunktische Gesang, Die Entstehung der Oper und der Monodie, Anfänge des deutschen Kunstliedes, Der Gesang während der klassischen Zeit, Der moderne Gesang, Die neue Richtung, 1. Bis zur Gegenwart (Rameau bis Hugo Wolf), 2. Die Gegenwart (R. Strauss, Reger, Thuille, Schillings, d'Albert, Weingartner, Mahler, Bruneau, Fauré, d'Indy, Debussy.)

Ein Werk, das keinen Parteistandpunkt kennt, nur nach dem Himmel der Kunst fragt, nicht nach der Himmelsrichtung, das in gedankenreicher Erörterung den Weg des Gesanges bis in die neueste Zeit verfolgt und im II. Teile aus der verwirrenden Menge der Lieder eine mit kurzen kritischen Anmerkungen versehene sehr wertvolle Auswahl von über anderthalb Tausend der besten davon anführt.

Ein Spezialwerk für den Sänger-Künstler, wie für den Dilettanten, ein Breviarium cantorum.

Max Hesses Verlag, Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 36/37

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 5. Sept. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal für Bayreuth?

XXVIII.

Eigentlich wollte ich nicht noch einmal in die Debatte eingreifen, die ja einen interessanten Fortgang nimmt. Aber es muß doch noch einmal sein.

Erstens, wegen Herrn Moritz Wirths Vorschlag, die Reichstagsabgeordneten nach Bayreuth zu laden, mit Anschluß an die Freude von „Argus" über die Unterschrift des Freiherrn von Seckendorff, dem Präsidenten des Reichsgerichts, unter die Protestschrift.

Ein Reichstagsabgeordneter wird bekanntlich von denen gewählt, die ihm das Wohl und Weh' des Staates anvertrauen. Die Stimmen des Volkes sind für ihn in weitem Maße ausschlaggebend. Soweit sich aber bisher „das Volk" zur Parsifalfrage geäußert hat, ist es ganz klar, daß die Majorität für die Freigabe ist. Wenn also unsere Volksvertreter sich in Bayreuth auch noch so sehr begeistern würden, so darf man schon glauben, daß sie trotz aller persönlichen Würdigung des Parsifal und vielleicht auch der verjährten Wünsche Wagners auch auf die Stimme ihrer Wähler hören werden, die häufig genug die persönlichen Wünsche eines Abgeordneten übertönen. Soweit der einzelne Abgeordnete. Kämen die Fraktionen. Da stehen 110 Sozialdemokraten, die bestimmt für die Freigabe stimmen. Da ist das Zentrum, das für christliche Handlungen, solange sie nicht im römisch-katholischen Ritus geschehen, sehr wenig Sinn hat. Kämen noch die Nationalliberalen und Volksparteiler dazu, die prinzipiell gegen alle Ausnahmegesetze sind — sollte das keine Mehrheit gegen die Lex Parsifal ergeben? Trotz aller Aufklärungen!

Und gewiß wird die Regierung am Präsidenten des Reichsgerichts vorübergehen; und möglicherweise sogar der Herr Präsident des Reichsgerichts an dem Wagnerverehrer Freiherrn von Seckendorff. Was Gesetze sind, weiß Seine Exzellenz wohl am besten, und darum auch, daß sie nur das allerletzte Mittel sind, das der Staat anzuwenden hat, wenn eine Person oder Sache nicht anders zu schützen ist. Argus verwechselt eben den Privatmann mit dem Diener des Staates, der als solcher wahrscheinlich schon oft genug gegen sein menschliches Empfinden durch das Gesetz gezwungen worden ist, ein Urteil zu fällen, das ihm persönlich weh getan hat. Freiherr von Seckendorff könnte höchstens bei der Abfassung einer Lex Parsifal zur Mitarbeit herangezogen werden — neben anderen —, aber propagieren, oder gar auf die Reichsregierung einwirken, das ist nicht seines Amtes. Denn der Reichsregierung gegenüber ist er der Beamte, nicht der Wagnerverehrer. Bei einer „Lex Parsifal" würden sicherlich auch die Hoftheaterintendanten zu Rate gezogen, und wie die über ein Parsifal-Monopol denken, weiß man jetzt.

Recht dissonierend klingen in die vielen Bayreuthhuldigungen eine Veröffentlichung der Festspielverwaltung über die Künstlerhonorare hinein und eine Rede, die der Bürgermeister der Wagnerstadt, Dr. Casselmann, vor einigen Tagen dort bei einer Magistratssitzung gehalten hat. Die Bekanntmachung der Festspielverwaltung ist bezeichnend für den Idealismus der Künstler, die durch Bayreuth ihren Namen und häufig auch ihre Karriere gemacht haben. Da ist es kein Wunder, wenn der Zuhörer für die Billetts so hohe Preise bezahlen muß, und die Nachkommen Wagners den vornehmsten Wunsch des Meisters, der weit höher zu respektieren wäre als der Parsifalwunsch, nämlich der freie Eintritt zu den Aufführungen, nicht durchzuführen imstande sind. Da wirken Künstler mit, die ein Jahreseinkommen haben, das eine Verzinsung eines Kapitals von einer Million sein könnte — und die lassen sich bezahlen! Warum geht auf eine solche Bekanntmachung hin nicht ein Schrei der Entrüstung durch die Reihen der Wagner-Idealisten, die jetzt so dringend für den Parsifal werben? Das zeigt doch deutlich, daß das heutige Bayreuth nur noch auf künstlichem Wege aufrecht erhalten werden kann. Es ist eine Geschäftsspekulation, wie jedes andere Theater, das mit Plus und Minus bei den Einnahmen zu rechnen hat. Ist da der Parsifal noch immer in Bayreuth so einzig heilig aufgehoben, daß man ihn wo anders nicht geben sollte?

Und was der Herr Bürgermeister sagte, war etwa folgendes: eine Dame aus Amerika (natürlich!), die eine Anzahl Billets zum normalen Preise von 100 Mark mit 1800 Mark bezahlt hatte, sei sehr erstaunt gewesen, daß in Bayreuth die Karten so billig wären! Billetts zu 25 Mark würden in München mit 250 Mark verkauft. Von verschiedenen Seiten wurde darauf aufmerksam gemacht, daß in Karlsbad und Marienbad die Billetts mit 100 Kronen verkauft würden. „Dr. Casselmann", heißt es nach der B. Z. a. M. weiter, „gab ferner das Schreiben einer Dame bekannt, die in einem Bayreuther Geschäft für 2 Billetts 180 Mark bezahlt hatte. Für ein Galleriebillet in der

dritten Reihe seitwärts, einen ganz ungünstigen Platz, wurden statt 10 Mark 25 Mark bezahlt. Die anderen Billette für die Gallerie erzielten bei Händlern noch höhere Preise.“ Lieblich! Was? — Was für Gefühle eine Amerikanerin haben muß, wenn sie den Parsifal für 360 Mark sieht statt für 20, wie so viele Leute um sie herum! Kommt man da nicht immer mehr zu der Ansicht, daß die Wagneridealisten erst einmal in Bayreuth gründlich säubern sollten, damit man ihnen auch glaubt, daß Bayreuth der einzige und „sauberste“ Platz ist, an dem der Parsifal aufgeführt werden darf.

Wie würde Wagner zwischen solche Zustände gefahren sein!! Wie würde er die geldscharrenden Künstler und die Billetthändler aus seinem Tempel hinausgejagt haben!! Wenn Künstlern mit sehr kleinem Einkommen eine Aufenthaltsvergütung bezahlt wird, wenn man dem Chor und dem Orchester, sowie dem technischen Personal Gehälter zahlt, so ist das, infolge der an sich schon geringen Jahreseinnahme dieser Leute, ein nicht anders zu umgehender Modus. Aber die großen, berühmten Solisten!!! Zur Billetfrage sei noch erwähnt, daß die Agenten Bayreuths in England und Amerika die Aufführungen in den Zeitungen annonzieren; das wagt man denn in Deutschland doch noch nicht.

Herrn Gustav Adolf B. in Hamburg, dem der von mir für viele Bayreuthbesucher benutzte Ausdruck „Kunstsnob“ nicht gefallen hat, möchte ich sagen, daß ich ihn, nach seinen Ausführungen, nicht zu dieser Kategorie rechne. Ich habe gegen das Publikum von Bayreuth nichts weiter einzuwenden, als daß es meinen Eindrücken nach beileibe nicht dasjenige ist, das Wagner so gerne dort gesehen hätte.

Ich habe in Bayreuth seinerzeit mehr Englisch und Französisch gehört als Deutsch. Und noch heute, wie in den letzten Jahren, ist Englisch neben unserer Sprache diejenige, die dort am meisten zu hören ist. Was die meisten Leute dieser Sprache aber dort über die Aufführungen sagen, verehrter Herr Gustav B., das ist grausig. Haben Sie noch nie dabei zugehört?

Herrn Zimmermanns Angaben, daß im Jahre 1911 88 Prozent der Festspielbesucher Deutsche gewesen wären, bedarf wohl noch der Detaillierung, um gena ufeststellen zu können, wieviel davon wirkliche Besucher und Mitwirkende der Festspiele gewesen sind, ferner wieviele davon nur als Durchreisende durch Bayreuth zur Festspielzeit, deren es sehr viele und besonders Deutsche gibt, gewesen sind. Die 88 Prozent stimmen nämlich genau mit der Fremdenbesuchsziffer von Bayreuth zusammen, die vor einiger Zeit für die Festspielmonate 1911 veröffentlicht worden ist. H. W. Draber

XXIX.

„Die Zeit ist da!“ ruft Klingsor, als ihm sein Zauberspiegel verkündet, daß Kundry seiner Macht nunmehr unrettbar verfallen ist. „Die Zeit ist da!“ werden auch viele, denen das Geschick „Parsifals“ am Herzen liegt, bald ausrufen, denn nur etwas mehr als ein Jahr trennt uns noch von dem Augenblick, da der Zauber, der das letzte Werk Wagners von den Bühnen fernhielt, erlischt und ein anderer Zauber beginnt, der Zauber des Erwerbes. Auch in den Bureaux der Theaterdirektoren steht, so wie in Klingsors verwunschenem Schloß, ein Zauberspiegel, und darin erscheint Parsifal, aber nicht mit dem heiligen Speer, den er zur Gralsburg bringt, sondern mit einem Füllhorn unermeßlicher Schätze, die den Theaterkassen ab 1. Januar 1914 zufließen sollen.

Es ist sicher vorauszusehen, wenn nicht Unerwartetes eintritt, daß sämtliche Bühnen, große und kleine, bereits den Schluß des Jahres 1913 dazu benützen werden, um das Bühnenweihfestspiel vorzubereiten, und am Neujahrstage 1914, am ersten Tag, wo sie es dürfen, damit vor die Öffentlichkeit treten werden.

Eine Novität von Richard Wagner! Was bedeutet das heutzutage! Man braucht kein Prophet zu sein, um zu wissen, daß eine große Reihe ausverkaufter Häuser so gut wie gesichert ist und daß jedenfalls die Saison, in der „Parsifal“ zum erstenmal gegeben wird, für jeden Theaterleiter ein aufgelegtes Geschäft bedeutet.

Soll „Parsifal“ vor diesem Schicksal bewahrt werden oder nicht?

Es gibt eine Möglichkeit, ihn Bayreuth zu erhalten, und das ist eine „Lex Parsifal“, ein Gesetz, das speziell für dieses Werk gemacht sein müßte und das mit zweifelloser Deutlichkeit ausspricht, daß sämtliche das Urheberrecht betreffende Gesetze für dieses eine Werk, und zwar nur für dieses eine, nicht giltig sind.

Ist es zu wünschen, daß ein solches Gesetz in Kraft tritt?

Als Staatsbürger muß ich verneinen. Ein solches Gesetz erscheint meinem Verstande, soweit er juristisch gebildet ist, sogar als Unding. Als Künstler aber muß ich aus vollem Herzen bejahen, und da ich mehr Künstler als Staatsbürger bin, so rufe ich dieses „Ja“ nochmals laut und deutlich in die Welt hinaus.

Ich habe es bereits an dieser Stelle und auch sonst wiederholt ausgesprochen, daß ich die Freigabe der späteren Werke Wagners für ein künstlerisches Unglück halte, da sie dem widerspricht, was ihr Schöpfer damit gewollt hat. Für Ausnahmebedingungen sind sie geschaffen, zu außerordentlichen Zeiten und unter außerordentlichen Verhältnissen sollten sie zur Darstellung kommen, nicht aber im Maschinenbetriebe der Theaterspielpläne abgehetzt werden.

Die Idee, eine Stätte zu gründen, die nicht dem Geschäfte, nicht der oberflächlichen Unterhaltung, sondern lediglich der künstlerischen Erhebung geweiht ist, und die Verwirklichung dieser Idee, wie sie in den Jahren 1876 und 1882 erfolgt ist, genügt, daß die Erscheinung Wagners für alle Zeiten einen Denkstein in der Entwicklung der Kunst bilden wird.

Wagner ist nicht von der Schuld freizusprechen, daß er durch die Freigabe der „Nibelungen“ die Verflachung dieser Werke im Repertoire und die Möglichkeit gänzlich ungenügender Aufführungen an Bühnen mit beschränkten Mitteln selbst herbeigeführt und sich dadurch mit seinen hohen Ideen in geradezu tragischen Widerspruch gesetzt hat. Auf Wagner muß es auch zurückgeführt werden, daß heute eine „Parsifal“-Frage überhaupt existiert. Es gab ein Mittel, und sogar ein unfehlbares, „Parsifal“ für Bayreuth zu bewahren: Die Orchesterpartitur dieses Werkes durfte nicht veröffentlicht werden. Blieb sie sorgsam gehütetes Manuskript, so konnte für die ganze Zeit, da sie es blieb, kein Theaterdirektor über sie Macht bekommen; das mystische Werk wäre Bayreuths Geheimnis geblieben und nur vom Festspielhügel aus hätte es sich der Welt offenbaren können. Da sie nun aber verlegt ist — und sie erschien, wenn nicht noch zu Lebzeiten Wagners, doch kurz nach seinem Tode — so ver-

fällt „Parsifal" naturgemäß dem Schicksal aller durch Druck veröffentlichten Werke. Jeder, der im Besitze einer solchen Partitur ist, kann nach Ablauf der Schutzfrist das Werk aufführen, ohne irgend eine Verpflichtung erfüllen oder einen Einspruch fürchten zu müssen.

Mit dem Freiwerden des „Parsifal" und der damit, wie es sich von selbst versteht, verbundenen Aufnahme des Werkes in die Repertoires fiele das Letzte, was Wagners großartige Festspielidee noch lebendig erhält. Es fiele das Bewußtsein, daß der hochgelegene Kunsttempel in Bayreuth, der sich schon durch seine äußere Lage von den sonstigen Theatern unterscheidet, noch einen Schatz für sich hat; es erstürbe das Hochgefühl, daß es an dieser einzigen Stätte noch eine einzige Ausnahme gibt, an die der unser ganzes Kunstleben durchseuchende Merkantilismus noch nicht die Hände legen konnte. Dieses Bewußtsein aber, dieses Hochgefühl und dieser letzte Rest eines großartigen Gedankens sollten erhalten bleiben, ja, sie müßten erhalten bleiben, wenn Wagner, der heute eine oft geradezu verhängnisvolle Popularität genießt, auch einigermaßen verstanden worden ist.

Ich habe mir Bayreuth gegenüber nie ein Blatt vor den Mund genommen, daher wird mich auch niemand im Verdacht haben können, daß ich aus anderen als rein idealen Gründen hier so spreche, wie ich es tue.

Es handelt sich aber in diesem Augenblick gar nicht mehr darum, ob die Bayreuther Aufführungen, speziell des „Parsifal", auf der Höhe geblieben sind, die sie zu Lebzeiten ihres Schöpfers einnahmen, es handelt sich nicht mehr darum, was dort getan oder versäumt, gefördert oder verfehlt worden ist, es handelt sich zunächst auch nicht so sehr um den von Wagner ausgesprochenen Willen, seinen „Parsifal" Bayreuth zu erhalten, worauf stets mit großem Wortschwall und gewichtigen Mienen hingewiesen wird. Es sind genug Anzeichen vorhanden, daß Wagners Wille auch in dieser Beziehung schwankend war, daß er bereits überlegt hat, ob er das Aufführungsrecht des „Parsifal" abtreten solle, ja, daß er es schon einmal, und zwar in München, abgetreten hatte. Es handelt sich jetzt, ich wiederhole es, um nichts, was mit Einzelerscheinungen und einer Person zusammenhängt, nicht einmal mit der Person Richard Wagners selbst: es handelt sich jetzt um einen großen Gedanken, um eine große Idee, die der deutschen Nation und darüber hinaus der ganzen Welt unter ungeheuren Schwierigkeiten geschenkt worden ist, und die Frage tritt an uns heran, ob diese Idee hochgehalten oder fallengelassen werden soll.

Lassen wir alle Phrasen beiseite und denken wir zunächst daran, was dem „Parsifal" bevorsteht, wenn er wirklich frei wird. Ich nehme die günstigsten Bedingungen, setze eine Aufführung voraus an einem großen Theater mit vortrefflicher, vielleicht sogar stilgemäßer Ausstattung und in vorzüglicher Besetzung, was Sänger, Chor und Orchester betrifft. Nun, ich selbst war Zeuge einer solchen Aufführung. Ich habe den „Parsifal" vor einigen Jahren in Newyork gehört. Die Aufführung war ausgezeichnet, in mancher Hinsicht sogar besser als die Aufführungen, die Bayreuth in den Jahren 1886 bis 1896 geboten hat; später habe ich keiner Aufführung des Werkes dort mehr beigewohnt. Und doch, trotz aller Vorzüge war die Wirkung mit der in Bayreuth nicht zu vergleichen. Der „Parsifal" ist für das Bayreuther Haus geschrieben. Wer auch nur die Wirkung des Vorspiels, das aus dem verdeckten Orchester so weihevoll herauftönt, wahrhaft empfunden hat, kann dasselbe Stück im offenen Orchester, wo alles nüchtern und unvermittelt nebeneinander zu stehen scheint, nicht mehr hören. Aber noch mehr, unendlich viel mehr kommt dazu, was eine Bayreuther Aufführung des „Parsifal" mit keiner anderen vergleichen läßt. Das Haus selbst ist es, was von vornherein diejenige Stimmung erzeugt, in die wir in einem gewöhnlichen Theater nicht kommen können. So wie in einer katholischen Kirche der leise Weihrauchduft, der die halbdunklen Räume durchzittert, in uns diejenigen Empfindungen erweckt, deren wir benötigen, um einem Gottesdienst mit Andacht beizuwohnen, so erfüllt uns der Anblick des Bayreuther Hauses, seine Lage, die Erinnerungen an seinen Schöpfer, das Bewußtsein all des Großen, was hier geplant und allerdings nur zum Teil erfüllt worden ist, mit einer Art von hingebungsvoller Teilnahme, die beim „Parsifal" noch durch das religiöse Moment und die Überzeugung verstärkt wird, daß die Räume dieses Hauses uns etwas eröffnen, was sonst der ganzen Welt verschlossen bleibt. Ich sage: der ganzen Welt, trotzdem ein amerikanischer Theaterdirektor es gewagt hatte, mit kecker Hand einen Stein in den Quell des Wagnerianismus zu werfen und den „Parsifal" drüben aufzuführen. Aber die Wogen, die dieser Steinwurf bewegte, waren nicht stark genug, um von Bayreuth den Nimbus wegzuspülen, der ihm durch den alleinigen Besitz des „Parsifal" noch anhaftet. Der Newyorker „Parsifal" hat nicht gewirkt, nicht nach außen und nicht nach innen. Er war ein Ereignis, eine Sensation, wie es deren so manche gibt, aber er war kein Erlebnis. Wohl aber brachte er uns zum Bewußtsein, daß der „Parsifal" zwar Wagners reifstes, aber nicht sein stärkstes Werk ist. Im ersten Akt spürte man senile Züge. Der Anfang des zweiten Aktes riß allerdings durch die wundervoll inszenierte Blumenmädchenszene, die Bayreuth weit überflügelte, alles mit sich fort, doch wirkte die zweite Hälfte nicht überzeugend. Man glaubte dem reinen Toren, den man in Bayreuth willig hinnimmt, auf der Bühne der Metropolitan-Oper nicht. Im dritten Akt, dem weitaus schönsten des Werkes, in welchem man meinen könnte, daß sich leuchtende Fäden aus den letzten Quartetten Beethovens in die Musik hineinwebten, störte der Mangel derjenigen Intimität, die gerade für diesen Akt so notwendig aber in unseren großen, für das Ballet und die Ausstattungsoper erbauten Opernhäusern nun einmal nicht zu erreichen ist. Es war schließlich langweilig.

Wäre die Newyorker Aufführung auch noch besser gewesen, als sie es war, der Bayreuther „Parsifal" hätte es nicht sein können. Dieses Werk ist mit dem dortigen Festspielhause zu innig verwachsen, als daß es durch eine Trennung nicht leiden sollte. Ein Hochamt in einem Konzertsaal abgehalten, ist eine Unmöglichkeit. Es bedarf der dämmerigen, weihrauchdurchzitterten Kirche. Ebenso bedarf der „Parsifal" Bayreuths, „Parsifal" und Bayreuth sind eins.

Aber auch abgesehen davon, abgesehen auch von allen traditionellen oder Pietätsgründen, ist es zu wünschen, daß der „Parsifal" Bayreuth erhalten bliebe, weil diese Erhaltung bekundete, daß die große Idee, die Wagner im Vertrauen auf den deutschen Geist, wie er sich selbst ausdrückte, gefaßt und auch verwirklicht hat, nicht auf gänzlich unfruchtbaren Boden gefallen ist.

Nicht daß das Publikum in hellen Haufen zu den Bayreuther Festspielen strömt, zeigt, daß es Richard Wagners

wert ist, denn auch jedes Modebad ist stark besucht, und sehr viele gehen nach Bayreuth nicht anders, als sie in ein Modebad gehen, sondern daraus ersähe man, was Wagner gilt, wenn sich im Willen des Volkes ausspräche: Wir wissen, was dieser große Meister gewollt hat, wir empfinden es ihm nach; wir wollen wenigstens sein letztes Werk, und das einzige, das dafür noch übrig geblieben ist, derjenigen Stelle erhalten, für die es geschrieben ist.

Wenn heute die Vertreter desjenigen Volkes, für das Wagner gewirkt, gelitten und gekämpft hat, sich entschließen würden, ein für Deutschland und dadurch auch für die Staaten der Berner Konvention giltiges Gesetz aufzustellen, das vielleicht vom juristischen Standpunkte aus bedenklich, aber vom künstlerischen im höchsten Maße zu rechtfertigen wäre, so würde ein solches Gesetz bedeuten, daß das Volk einem Meister, der ihm Großes geschenkt hat, ein Geschenk wiedergibt. Aber noch mehr; es würde bedeuten, daß in diesem Volke der Sinn dafür nicht erstorben ist, daß das Große außerhalb der Alltäglichkeit lebt und daß ein bewußtes Aufrechterhalten dieses „Außerhalb" ein Kulturmoment ist, das auf das Höchste gewertet werden müsste. Wenn es auch zu wünschen wäre, daß in der Kunst viel des Großen, was wir besitzen, in das Reich dieses beglückten „Außerhalb" gelangte, so müßte es doch schon auf das freudigste begrüßt werden, wenn wenigstens vorerst nur ein Werk von diesem günstigen Geschick getroffen würde. Ein Ausnahmegesetz für den „Parsifal" wäre eine Kundgebung des Idealismus. Eine solche aber wäre in unserer materiellen Zeit doch wohl wertvoller als die Geschäfte, die die Herren Theaterdirektoren mit dem freien „Parsifal" machen — oder vielleicht auch nicht machen werden.

Felix Weingartner
(in der „Neuen Freien Presse")

XXX.

Ernst Challier sen. (Gießen) richtete an diejenigen, „die sich für das Parsifal-Monopol zusammenfanden" in Nr. 33 eine Anfrage, die uns als „Übereifrige" apostrophiert und dadurch sicherlich keinen Mangel an Eifer bei dem Herrn Fragesteller verrät, aber doch beantwortet werden soll:

Gewiß haben wir bedacht, daß das von uns erstrebte Schutzgesetz Rich. Wagners Willen vor der Begehrlichkeit des Auslands natürlich nicht schützen kann. Wir haben uns aber gesagt, daß wir seelenruhig zusehen können, wie rings um uns die Welt weiterhudelt, wenn nur wir — Wagners Volk — den kategorischen Imperativ der Pietät und — Dankbarkeit erfüllt haben! Auch haben wir uns gesagt: wenn in dieser Sache ein gutes Beispiel gegeben werden kann, muß es doch von uns Deutschen ausgehen; wir können nicht auf das des — Auslandes warten. . . . Geben wir es aber und geben wir's in der von uns vorgeschlagenen würdigen Form eines solennen, durch die Regierung und den Reichstag vollzogenen Nationaldanks zum 22. Mai 1913, dem hundertsten Geburtstag des Meisters, so ist es nicht ausgeschlossen, daß dieser aufrechte Akt eines ganzen Volkes auch ins Ausland hinüber einhaltgebietend wirkt, vor allem nach Österreich hinüber, wo bereits Tausende deutscher Brüder spontane Zustimmungen an den Hauptausschuß unserer Bewegung in Leipzig-Dresden gerichtet haben. Todtsicher würden achtunggebietende Minoritätsbewegungen außen überall einsetzen und den Wert unsrer nationalen Tat profilieren. Wer die Unterschriftslisten der Bewegung aus dem Jahre 1901 durchsieht, wird z. B. englische und französische Namenslisten paketweise entdecken und gar nicht erst das durch unseren „Aufruf" ja nun wohlbekannten Ausspruches Puccinis bedürfen, um zu wissen, welches Verständnis unsrer Bewegung gerade auch in den intellektuellen Schichten unsrer Nachbarvölker und Staaten entgegengebracht wird! Ihre Achtung würden wir uns auf alle Fälle erwerben, auch wenn ihre Beziehungen zu Wagner begreiflicherweise nicht so innige sind, daß sie aus freien Stücken und purem Respekt das geschlossen von ihren gesetzgebenden Körpern verlangen können, was wir aus nationalem Pflichtgefühl verlangen müssen.

Allermindestens aber, wenn uns auch niemand auf der weiten Welt dafür Dank wußte, würden wir durch den Erfolg unsrer Nationalbewegung mit uns selbst zufrieden sein dürfen —! Ist das nichts?

Und hätten dabei (mit einem gleichsam hörbaren Ruck!) eine höhere Staffel der Zivilisation erklommen und für die ganze Welt unverwischbar sichtlich markiert, indem ein Volk zum erstenmal in der Geschichte, aus eigenem Willen heraus ein Kunstwerk in die reinste Sphäre der „Sehnsucht danach" sich selbst entrückt hätte. Denn — um gleich Challiers zweite Frage zu beantworten — für diejenigen verhältnismäßig Wenigen, innerlich Reifen, die sich nach dem Parsifal sehnen — und nur für die ist er da, nicht für den Schwarm der Neugierigen! — würde er auch dann nicht „dauernd vorenthalten bleiben"!

Wir überlegen viel zu wenig, was jahraus und ein der bekannte „Minderbemittelte" und der „kleine Mann", für den jetzt so eifrig der Parsifal requiriert wird, für oft recht fragwürdige Lustbarkeiten ausgibt, als da sind die Vergnügungen des Oktoberfestes in München, der Vogelwiese in Dresden u. dgl., die fast jede Provinzhauptstadt ihrem Hinterland jährlich bietet. Wie fliegen da die Groschen in die Karusselbuden, die Schaubuden mit dem zweiköpfigen Kalb, dem Haarmenschen, den zusammengewachsenen Schwestern usw. Wie locker hat da der kleine Mann für nichts und wider nichts seine sauren Groschen sitzen! Diese Freigebigkeit und Herlebigkeit des Volkes wird aber noch weitaus übertroffen bei Schützen- oder Sänger-Bundesfesten! Sie sind alle 5 bis 6 Jahre und vereinigen Zehntausende Deutsche aus allen auch entferntesten Winkeln des Reiches. Unter den 38000 Sängern, die z. B. vor wenig Wochen in Nürnberg 4 Tage lang zusammenkamen, waren solche aus Königsberg und Danzig, aus Siebenbürgen und Rumänien, aus Holstein und Rußland; und von den 38 Tausenden gehörten mindest berechnet 25000 dem kleinen Gewerbestand, dem Volksschullehrerstand usw. an, also den „Minderbemittelten", „die sich eine Fahrt nach Bayreuth angeblich ihr Leben lang nie leisten können!" Wie kommt's nun, daß sie sich doch die Fahrt in das benachbarte Nürnberg leisten konnten? Und den 4- bis 5tägigen Aufenthalt dort? Was bei solchen Gelegenheiten und ihren vorwiegend „feuchtfröhlichen" Stimmungen in vier langen Sommertagen (und der größte Teil der Nacht wird noch dazu geschlagen!) allein durch die Gurgel rinnt und rutscht, muß man gesehen haben. Dazu hat also der kleine Mann das Geld. Denn darauf spart er; vereinsweise; in die Reisekasse. Kann er nun nicht auch einmal zu Zwecken seiner Erhebung sich kleine Sparopfer — sagen wir allwöchentlich leisten? Es gibt Vereine „der dicksten

Männer", es gibt Rauchvereine, die ihr Geld zusammentun, um sich schöne Meerschaumspitzen zu kaufen, die dann braun geraucht werden — ja, sollte es unmöglich sein, dem ernstlich nach Parsifal Verlangenden klar zu machen, daß somit doch auch ein Bayreuth-Reisesparverein einen Zweck hätte? Kommt das Festspiel heran, würden mehrere solcher aus einer Landesgegend sich einen Sonderzug zu billigeren Preisen bestellen können — kurz, auf solche Weise ernstlich angepackt, gibt es auch für den kleinen Mann keine Unmöglichkeiten, um so mehr, da es ja auch wieder nur von unserem guten Willen abhängt, den seit 30 Jahren bestehenden Stipendienfond, der zurzeit schon für eine Festspielsaison über 300 Freiplätze, davon für mehr als die Hälfte auch noch Reisevergütungen gibt, baldigst so zu stärken, daß er jährlich 500 bis 1000 Bedürftigen und Gläubigen zu Hilfe kommen könnte!

Dazu kommt, daß, wenn Parsifal für die von seinem Schöpfer bestimmte Weihestätte geschützt bleibt, dort sicher alles getan würde, erstens, um im Jahre einige Aufführungen des „Parsifal" mehr und davon eine oder zwei womöglich als ausschließliche Volksvorstellungen zu veranstalten! Dazu könnte leicht auch der Staat verhelfen, der u. a. für Ausgrabungen in Kleinasien und Griechenland schon an 50 000 M. ausgeworfen hat, für Bayreuth aber, die erste Kulturstätte der Welt, welche den Respekt selbst der ärgsten Deutschenhasser andauernd rege hält, noch nicht einen Pfennig! (Nebenbei bemerkt, kann man die Resultate jener kostspieligen Ausgrabungen auch nur im Berliner Museum sehen und nirgends anderswo!)

Kurz, es fehlt in dieser Frage allerseits nichts als der gute Wille, oder: der Wille zum Guten! Er würde den kleinen Mann über den Verbleib des Parsifal in Bayreuth bald wahrhaft beruhigen können; vor allem, indem er ihm die Trugschlüsse alle aufdeckt, die hinter den plötzlich so volksfreundlichen Reden gewisser Zeitungen verborgen stecken, die zur Zeit am liebsten schon jedem Schusterjungen „sein Recht auf den Parsifal" suggerieren möchten!

Z. B. ist ja an dieser Stelle schon von einigen Seiten darauf hingewiesen worden, daß der Ruf zwar sehr schön klinge: „gebt den Parsifal frei für das Volk!" Einmal aber: wie viel Theater kämen denn für Parsifalaufführungen im deutschen Reiche in Betracht? Wenn man nicht an „Parsifal an der Schmiere" denken will, höchstens anderthalb Dutzend! Herr Zimmermann (Chemnitz) hat nun mit Recht neulich hier daran erinnert, wie viele Tausende Provinzler auch dann noch immer kostspielige Reisen machen müßten, um den Parsifal zu sehen! Und würden die Theater zu Frankfurt oder Köln, Berlin, Hamburg oder München dann für den Minderbemittelten freien Eintritt gewähren? Aber nicht zu denken! Seinen blanken Taler muß der dann nicht minder oft von weither Zugereiste aufs Zahlbrett legen, damit er unter Umständen von einer mittleren Reihe der 3. oder 4. Seitengallerie einen Zwickel des Bühnenraums erblicken darf; und Hunderte und Hunderte werden aus jeder dieser Vorstellungen abziehen müssen, die in der dämonischen Beschwörungsszene z. B. die klagende Kundry, oder im 3. Akt die erhabene Gruppe am Taufquell usw. gar nicht zu sehen gekriegt haben. Dieses reichlich überzählte Parsifal-Segment wird für Hunderte und Tausende Minderbemittelte „ihr „freier" Parsifal sein und kein Theaterdirektor wird sie dann mehr bemitleiden!

Nun aber gehen die Herren Bühnenleiter gar durch die Blätter mir der Versicherung, sie würden die Weihe des Parsifal dadurch zu wahren wissen, daß sie ihn nur an einigen hohen Festtagen des Jahres aufführen würden! Da steht doch 100 gegen 1 zu wetten, daß für diese außergewöhnlichen „Festvorstellungen" — außergewöhnliche Eintrittspreise erhoben würden! Und die schamlose Agiotage, die wir in unsren großen Theaterstädten jährlich anläßlich des Caruso-Rummels am Werke sehen, würde es verstehen, den Preis für den erwähnten Seitengalleriesitz auf 5 M., womöglich auch auf 10 M. zu erhöhen! Wo ist dann noch der freie Parsifal für das Volk? Ganz zu schweigen von den Imponderabilien der Bayreuther Aufführungen, deren unersetzlicher Wert heute ja auch von den verbissensten Bayreuthgegnern nicht mehr geleugnet, u. a. selbst von den Herrn Intendanten der größten deutschen Hoftheater jüngst ausdrücklich bekräftigt worden sind und von denen hier schon zu oft die Rede war, als daß man noch einmal eingehend auf sie zurückzukommen brauchte!

Wenn wir uns alles das rechtzeitig klar machen, ersparen wir uns aber die furchtbare Beklommenheit, die über kurz oder lang, wenn es Wagners Willen nicht schützen hilft, über das ganze Volk kommen muß: aus dem Gefühl der Reue und Beschämung, einem seiner größten schenkenden Geister gegenüber klein und knauserig gewesen zu sein, einem seiner edelsten Herzen noch in die Ewigkeit hinein wehe getan zu haben! Denn, halten wir es nur immer fest: dieser Meister, dessen letzten Willen wir einfach in den Staub zu treten uns anschicken, hat es nicht leicht und läßlich gehabt, so lang er unter uns lebte. Er hat für alle seine uns geweihten herrlichen Gaben viel gelitten an uns und durch uns, und wir haben ihm nicht bloß „dankbar" zu sein; wir haben ihm gegenüber auch noch zu sühnen!

Und wir „Übereifrigen" können einstweilen nicht glauben, daß die Söhne und Töchter der Helden von Sedan, die Enkel-Enkel derer um Lützow und Scharnhorst, das Volk Luthers, Goethes und Schillers nicht im Voraus den quälenden, nie mehr zu flickenden Riß ahnen sollte, den es mit einer solchen plumpen Tat der Nichtachtung des Edlen und Großen mitten durch den Begriff des „deutschen Wesens" machen würde; das ja trotz allem bis heute noch mit seiner Treue, seiner Liebesfähigkeit und Opferwilligkeit an Geltung unter uns nicht eingebüßt hat und mit dem wir, beiläufig gesagt, einzig und allein vor hundert Jahren das Vaterland befreiten und das Dasein eines Richard Wagner (gerade damals!) heraufbeschwören und wirklich machen konnten.

Dresden — August Püringer



Mathilde Wesendonk

Ein Gedenkblatt zu ihrem zehnjährigen Todestage

Von Dr. Georg Kaiser

Die Konturen des den Kennern von Wagners Lebensgeschichte bisher in mild verklärtem Lichte erschienenen Bildes von Mathilde Wesendonk, der langjährigen treuen Freundin des Meisters, beginnen jetzt sich leise zu verschieben, undeutlich zu werden, und der madonnenhafte Schimmer, der um das Haupt der edlen Frau zu schweben schien, fängt an, einem schwankenden Nebeldämmer zu

weichen. Als vor nunmehr zehn Jahren, am 31. August 1902, Mathilde Wesendonk im hohen Alter von vierundsiebzig Jahren das Zeitliche segnete, und kurze Zeit darauf die Sammlung der in ihrem Besitz gewesenen Tagebuchblätter und Briefe Wagners im Druck erschien, da war man sich klar, daß der Meister von „Tristan und Isolde" in dieser Frau einen guten Geist besessen hatte, der ihn in schwerer Zeit mit sicherer und doch unendlich weicher, liebevoller Hand in die Gefilde wonnigsten, hehrsten Kunstschaffens geleitete. Das Buch der Briefe des Meisters an diesen guten Geist wurde allenthalben wie ein Ereignis von besonderem Werte begrüßt und gefeiert; viele Auflagen sind seitdem davon in die Welt gegangen.

Im einzelnen freilich mag man bei der Betrachtung dieses idealen Freundschaftsverhältnisses sich wohl in zu viel Fantasterei und Schwärmerei verloren haben; auch mag es die Verehrer der Frau Cosima Wagner, der geist- und energievollen Hüterin von Bayreuth, deren hohe Verdienste um des Meisters Werk als einer noch unter uns Lebenden nicht überall in ihrer rechten Bedeutung eingeschätzt werden, geschmerzt haben, hier einen kurzen wenn auch wichtigen Zeitabschnitt aus Wagners Leben auf Grund dieser Briefe mit einer Gründlichkeit und Emphase behandelt zu sehen, wie sie den Verdiensten der zweiten Gattin Wagners bisher nur selten zuteil ward; es kam noch vor zwei Jahren die Veröffentlichung des großen autobiographischen Fragments „Mein Leben" hinzu, das, unter den Augen der Gattin niedergeschrieben, sich über die Beziehungen zu Mathilde mit merkwürdiger, wenngleich begreiflicher Kühle erging — kurz, dies alles trug dazu bei, das zunächst aus der Briefpublikation gewonnene edle Bild der Frau Wesendonk sacht zu verkleinern. Houston Stewart Chamberlain, der scharfsinnige Verfasser einer Lebens- und Kunstbetrachtung seines Schwiegervaters Wagner, schrieb unter dem Eindrucke der matten Darstellung in „Mein Leben" in dem Vorworte zur vorjährigen Neuauflage seines Werkes, daß niemals in den Beziehungen Wagners zu Herrn und Frau Wesendonk eine Trübung bestanden habe; und daraus folgert er gleichsam: „Wie wäre das möglich, wenn dem Verhältnis zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonk jene leidenschaftliche, rein individuelle und einzige Bedeutung zukäme, welche oberflächlich Urteilende ihm andichten? Ebensowenig besaß aber jene liebliche junge Frau und Mutter die geistige Bedeutung, fähig einem Dichter zu hohen Eingebungen die erste Anregung zu spenden." Und nun, sich ins Allgemeine wendend, fährt er fort: „Überhaupt pflegen wir den Einfluß der Frau — als Persönlichkeit und im Gegensatz zu iherr elementaren Bedeutung als Weib — viel zu hoch einzuschätzen in bezug auf die Hervorbringung genialer Werke; die Frau ist die geborene Antagonistin des Geistes." In diesem Zusammenhange wird der Chamberlainsche Satz nicht nur die in Sachen Wesendonk Andersgläubigen verletzen, sondern auch die, die beispielsweise die ganz anders gearteten geistigen Beziehungen des von Hermann Bahr im „Konzert" unnötig lächerlich gemachten Verhältnisses Goethes zur Frau von Stein als hochbedeutsam einschätzen. Noch eine andere Stimme erhob sich jüngst, um gegen Mathildens hohen Geist zu zeugen: Emilie Heim, die Frau des 1880 in Zürich verstorbenen „Papa Heim", eines um die Sammlung von Volksliedern verdienten Musikers, war von Henry Bordeaux einst über die Beziehungen Wagners zu Frau Wesendonk, ihrer früheren intimen Freundin, interviewt worden, und nach ihrem vor einigen Monaten erfolgten Tode plaudert Bordeaux in der literarischen Beilage des „Figaro" nun seine Geheimnisse aus. Frau Heim, die bei der von Wagner in Zürich zu Liszts 45. Geburtstage veranstalteten privaten Aufführung des ersten Aktes der „Walküre", wo der am Klavier sitzende Liszt das Orchester, Wagner selber zugleich Siegmund und Hunding war, die Sieglinde gesungen hatte, hielt nur auf die „Mathilde vor Wagner" gute Stücke; „wenn man sie nur sah", meinte Frau Heim, „hatte man Freude an ihr, sie war wie eine Blume." Auf die Beziehungen Mathildes zu Wagner ist sie indessen sehr schlecht zu sprechen: Die Liebe des Meisters sei ihr zu Kopf gestiegen, und sie hätte sich schließlich selbst für ein Genie gehalten; sie habe unerträgliche Gedichte geschrieben, und das „wirkliche" Tristan-Drama hätte das Bild eines reizbaren Wagner und einer ihrer wahren Natur entfremdeten Mathilde gezeigt.

Der berühmte Brief des Meisters aus Genf vom 20. August 1858 an seine Schwester Kläre, der über die Beziehungen zu Mathilde und die vorläufige Trennung Wagners von seiner Frau Minna „Aufklärungen geben soll, wo sie nötig sein sollten", enthält zum Schlusse die Worte: „Begreifen, um was es sich hier handelt, werden doch nur die Wenigsten". Und gewiß, trotz der äußeren Kenntnis der kümmerlichen Lage, in der Wagner sich großenteils in der Zeit seines schweizerischen und durch mehrere „Geschäftsreisen" ins Ausland unterbrochenen. Exils (1849 bis 1859) befand, gehört noch ein besonderes Verstehen dazu, das Verhältnis zu der schönen Frau im rechten Lichte zu sehen. Der genannte Brief spricht es auch aus, daß hier eine tiefe Neigung, da von einer Vereinigung nicht die Rede sein konnte, den traurig wehmütigen Charakter gewann, der alles Gemeine und Niedrige fernhielt und nur in dem Wohlergehen des anderen den Quell der Freude erkannte. „Heiter und wolkenlos mußte über mir der Himmel sich wölben, sanft und weich sollte mein Schritt sein, wo ich ging." Während Minna, die schnell gealterte Gattin, den Künstler drängte, im effektvollen Stil des erfolgreichen „Rienzi" weiterzuarbeiten, nach klingenden Erfolgen zu trachten, wie sie anderen, minder bedeutenden Geistern leicht zuteil wurden, bereitete Mathilde in zarter, feinsinnigster Weise dem Meister, der sich sehnte, von der Misere der Kunst, die nach Brot geht, loszukommen, in einem kleinen Gute neben ihrer eigenen, prächtig über dem Zürichsee gelegenen Villa in der Vorstadt Enge ein „Asyl", befreite ihn, soweit es in ihrer Macht lag, von pekuniären Sorgen, um seinen neuen, von Minna als unsinnig bezeichneten Plänen zur Ausführung zu verhelfen.

Wagner lernte Mathilde kennen, da sie etwa vierundzwanzig Jahre alt war. Als Tochter eines reichen Kaufmanns am 23. Dezember 1828 in Elberfeld geboren, hatte sie wohl in Düsseldorf und in Dünkirchen sorgsame Erziehung genossen, aber die vor den Stürmen des Lebens Behütete war, als sie mit zwanzig Jahren den reichen Teilhaber eines amerikanischen Seidenhauses Otto Wesendonk heiratete, doch noch recht weltfremd. Ihre und Wagners Freunde aus jener Zeit schildern sie als außerordentlich zart, schön, weiblich anmutig, voll idealer Gesinnung und poetischer Sinnigkeit. Otto Wesendonk, den sie über ihre Beziehungen zu Wagner bald aufklärte, den sie bewog, von ihr abzustehen und seine Liebe zu ihr darin zu beweisen, daß er Wagner nach allen Kräften

unterstützte, war ein großer, kräftiger Mann, das Bild einer gesunden germanischen Natur; seine menschliche Größe erhielt später im König Marke von Wagner ein unvergängliches Denkmal. Im Hause des gleichfalls aus Dresden nach Zürich entflohenen Rechtsanwalts Marschall von Bieberstein lernte der unruhvolle Meister das Ehepaar kennen, und schon im März 1852 schreibt er an Freund Uhlig nach Dresden: „ein feucht glänzendes Frauenauge durchdringt mich oft wieder mit neuer Hoffnung", Worte, die sich beim Siegmund der damals gedichteten „Walküre" umwandelten: „ihres Auges Strahl streifte mich da, Wärme gewann ich und Tag". Über das von ihm in Zürich 1853 gegebene bekannte Konzert mit nur eigenen Kompositionen schreibt er an Liszt: „Es war wirklich ein Fest für die Welt um mich herum: die Frauen sind mir alle gut geworden, und einer schönen Frau legte ich das ganze Fest zu Füßen!"

Als „Dämmermann" weilte Wagner bald täglich am Spätnachmittag bei Wesendonks; er weiht Mathilde in alle seine Pläne ein, spielt ihr Beethovensche Sinfonien vor und alles das, was er in den Vormittagsarbeitsstunden komponiert hat, macht sie zur Vertrauten bei der Abfassung seiner Dichtungen und Prosaschriften, von denen damals die wichtigsten entstanden, und Mathilde freute sich, wenn sie ihm zu folgen vermochte und an seiner Begeisterung die ihrige entzündete. Die Gespräche mit Jacob Sulzer, Bülow, Gottfried Semper, Tausig, den Willes, Georg Herwegh fanden auf dem „grünen Hügel" ihren Widerhall; Schopenhauer und Calderon, die beide von bedeutendem Einfluß auf das Schaffen des Meisters werden sollten, wurden eifrig studiert und genossen, und so folgte auf das bis zum „Siegfried" gediehene Ringfragment der erste Entwurf des „Parzival" (erst später wandelt Wagner den Helden zum Parsifal, dem „reinen Toren", um), der Prosaentwurf und bald der ganz vollendete „Tristan". Dieses mit Herzblut geschriebene Werk stellt die künstlerische Frucht der Beziehungen zu Mathilde dar; „daß ich den Tristan geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit", schreibt Wagner der Freundin. Und er nimmt im Sommer 1858, nachdem die kranke, höchst reizbare Minna das Verhältnis ihres Gatten zu Wesendonks durch ihr taktloses Dazwischentreten entweiht hatte, mit den Worten von Mathilde Abschied: „Mein Kind, ich kann mir nur noch ein Heil denken, und dies kann nur aus der innersten Tiefe des Herzens, nicht aber aus irgend einer äußeren Veranstaltung kommen. Es heißt: Ruhe! Ruhe der Sehnsucht! Stillung jedem Begehren! Edle würdige Überwindung! Leben für Andere, für Andere — zum Troste für uns selbst! Du kennst jetzt die ganze ernste entscheidende Stimmung meiner Seele; sie bezieht sich auf meine ganze Lebensanschauung, auf alle Zukunft, auf alles, was mir nahe steht — und so auch auf Dich, die Du mir das Teuerste bist! Laß mich nun noch auf den Trümmern dieser Welt des Sehnens — Dich beglücken! . . . Laß uns selig dahinsterben, mit ruhig verklärtem Blick und dem heiligen Lächeln schöner Überwindung! Und keiner soll dann verlieren, wenn wir — — siegen! Lebe wohl, mein lieber heiliger Engel!"

Und viel später, fünf Jahre darauf, schreibt Mathilde, mit der der Meister stetig in Briefwechsel geblieben, Worte tiefsten Verstehens an ihn: „Sie freudehelfeloser Mann — ein Ausdruck, den ich einmal in Walther von d. Vogelweide fand, und im innersten Herzen gleich auf Sie anwandte. Wer Ihnen je helfen möchte, müßte sehr glücklich sein! . . . Wie entsetzlich es mir ist, Sie so in der Welt herumgehetzt zu sehn, um Konzerte zu geben, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Und wenn der Himmel vom Beifall der Menge widerhallte, es wäre doch kein Ersatz, Ihrem Opfer angemessen. Mit blutendem Herzen folge ich Ihren sogenannten Triumphen und kann fast bitter werden, wenn man mir diese als ein erfreuliches Ereignis darstellen will. Ich fühle dann nur, wie wenig man Sie kennt, das heißt, versteht, und fühle dann auch, daß ich Sie kenne und liebe! Was der einzelne vermag, ist so wenig, dem tausendköpfigen Ungeheuer gegenüber, das sich Welt nennt. Man könnte sein Herzblut vergießen und gewänne ihr nicht ein bißchen Liebe ab. So ist es und so war es wohl vor uns." Aus dieser Briefstelle allein geht schon hervor, daß Mathilde Wesendonk nicht die nur schöne und zarte Frau war, als die sie jetzt gern bezeichnet wird. Wagner hat sie nicht blindlings angeschwärmt, ohne daß sie hätte dem Höhenfluge seiner Ideen folgen können; sie war der Spiegel, der ihm sein eigenes Bild zurückstrahlte und aus dem es zurücktönte: so ist es recht, Du bist auf guter Bahn! Denn sie nahm nicht nur Anteil an seinem Schaffen, sie beeinflußte es. Der „Tristan", diese „Kunst des tönenden Schweigens", wäre ohne sie wohl ungeschrieben geblieben. Freilich, sie griff nur episodisch in Wagners Leben ein, aber damals war sie eben sein „guter, lieber, heiliger Engel", der ihn hinaufführte zu der lichten Höhe der Meisterschaft; wer kann sagen, ob Wagners Kunstschaffen ohne Mathilde Wesendonks Liebe und Freundschaft nicht in ein wesentlich anderes Gleis eingebogen wäre? Wie dieser ideale Bund natürlich die aufnahmefähige, künstlerisch fühlende Frau unendlich bereicherte, so schied auch der Meister selber von ihm mit einer Fülle neuer Anregungen und einem ihn glücklich machenden Seelengewinn. Außer im „Tristan" selber spricht sich diese Einheit des Fühlens der beiden unverbundenen Verbundenen aus in der Vertonung der fünf Gedichte Mathildes, von denen „Der Engel", „Träume" und „Schmerzen" die bekanntesten sind. Trotz entgegengesetzter Urteile einzelner wird man diese Poesien als Proben eines starken lyrischen Talents zu bezeichnen und in ihnen einen anderen Beweis von Mathildes künstlerischer Veranlagung zu sehen haben.

Wesendonks kamen in Besitz zahlreicher, ihnen gewidmeter und geschenkter und von ihnen gekaufter Handschriften Wagners. Otto Wesendonk erwarb beispielsweise die geschriebene Partitur des „Ringes" für 24 000 Francs. Für das Album Mathildes schrieb Wagner im Juni 1853 die sogenannte, heute merkwürdigerweise selten gespielte „Albumsonate", seine erste, schon „Ring"farben tragende Komposition seit der Beendigung des „Lohengrin". Die meisten der sehr wertvollen Stücke sind später, teilweise auf Wagners Wunsch, von ihnen wieder zurückgegeben worden.. Ein sehr graziöses Albumblatt im Chopinstile, von Wagner auch „Züricher Vielliebchenwalzer" benannt, ist trotz seiner leichten Spielarbeit und der Kürze von 48 Takten gleichfalls nicht weiter bekannt geworden; es war Mathildes Schwester Marie gewidmet „vom besten Tänzer aus Sachsen, genannt Richerd, der Walzermacher". So fehlte auch gelegentlich der Scherz nicht in „Wahlheim", wie der „grüne Hügel" in Anlehnung an Goethes „Werther" einmal bezeichnet wird.

„Onkel Wagners Garten", wie die Kinder Wesendonks das „Asyl" nannten, sollte nur zu bald verwaisen. Zwei

Jahre gewährte es dem Meister selige Ruhe. Wesendonks selbst verließen ihren prächtigen, nach dem Muster der Villa Albani in Rom erbauten Züricher Wohnsitz im Jahre 1871. Damals hatten die in Zürich lebenden Reichsdeutschen hauptsächlich mit auf Otto Wesendonks Betreiben in der alten Tonhalle ein Siegesfest abgehalten, das von Offizieren der in der Schweiz internierten Bourbakiarmee empfindlich gestört wurde. Sehr verstimmt darüber, wandte sich Wesendonk nach Dresden. Die Villa ging in den Besitz des Großindustriellen Rieter-Rotpletz über, dessen verwitwete Schwiegertochter das auf ehemals klösterlichem Grunde liegende, von einem herrlichen Garten umgebene Haus dem Deutschen Kaiser zur Verfügung gestellt hat, der im September bei seinem Besuche der Schweiz es bewohnen wird.

Auch fernerhin bewahrte das Ehepaar Wesendonk dem Meister Richard ein treues Gedenken. Bei den Festspielen in Bayreuth fehlten sie fast nie. Zur Uraufführung des „Tristan" in München 1865 erhielt Mathilde von Wagner die kurze, aber dringende Einladung: „Freundin! Der „Tristan" wird wundervoll. Kommen Sie?? Ihr R. W." Die Mitschöpferin des Werkes kam aber nicht. Erst später, von Dresden aus, reiste Mathilde zu einer Münchner Aufführung. Sie, die die Schöpfung im Entstehen miterlebt hatte, der der Meister, selbst am Flügel sitzend, alle seine Gedanken bis ins einzelnste kundgegeben — war nach verbürgten Mitteilungen eines in ihrem Hause viel verkehrenden bedeutenden Dresdner Musikers enttäuscht von der Bühnenwirkung. Sie, die die Orchesterfarben nicht kannte, fand das Werk zu düster und schwermütig.

In ihrem Dresdner Hause auf der Wiener Straße (Nr. 14) wurde viel Musik gemacht. Die besten Künstler der Stadt waren gerngesehene Gäste. Eine wertvolle, ständig vermehrte Privatgalerie zog die bildenden Künstler, der rege Musiksinn Mathildes die Musiker an. Den Sommer verlebten Wesendonks in dem von ihnen 1878 erworbenen Landsitz Traunblick am Traunsee. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Kairo nahmen sie 1882 ihren ständigen Aufenthalt in Berlin, auch dort mit Künstlern und Gelehrten regen Verkehr unterhaltend. Am 31. August 1902 ging die edle Frau, nachdem sie schon sechs Jahre Witwe war, in Traunblick zur ewigen Ruhe. Sie hinterließ uns in den an sie gerichteten Briefen und Tagebuchblättern des Meisters, der deren Vernichtung wünschte, ein heiliges Vermächtnis. Da sie, den Wert dieser Briefe wohl erkennend, sich nicht als ausschließliche Besitzerin betrachtete, bestimmte sie diese nach ihrem Tode zur Veröffentlichung, und zwar zugunsten der Bayreuther Stipendienstiftung. Dieses herrliche Zeugnis ihrer helfenden Treue zum Meister setzt ihr in den Herzen aller fühlenden Menschen ein dauerndes Denkmal.



Aus der Leipziger Musikpädagogischen Ausstellung
(Fortsetzung)

Von dem anderen, Th. Gouvy, ist ein prickelnder Salonwalzer, betitelt „Un bouquet à Pippo", zu nennen (M. 1.—; Gebr. Reinecke). Obgleich nicht als tiefgründig zu bezeichnen, ist er doch als solche Musik einzuschätzen, die den Liebhabern, denen man die beste Musik der Klavierklassiker nur in kleinen Dosen verabreichen darf, noch mit gutem Gewissen in die Hand gedrückt werden kann. Dasselbe läßt sich auch von Arnoldo Sartorios Gavotte op. 243 (M. 1.—; ebend.) behaupten; zudem ist es auch ein sehr klares, formgerechtes Stück. Und dies gilt wiederum für desselben op. 245, das die Aufschrift „Myosotis" (Nocturne) führt (M. 1.—; ebend.) Nur stimmt es mich bei diesem etwas bedenklich, daß sich der Tonsetzer darin ab und zu der Grenze nähert, wo sich das Gute vom Bösen scheidet. Immerhin ist der Gesamteindruck noch ein anständiger, so daß hier die große Beliebtheit des Stückes, wie das oft der Fall ist, noch nicht auf den Tiefstand des musikalischen Geschmackes geschoben zu werden braucht. Meine uneingeschränkte Zustimmung finden jedoch vor allem die „Drei Klavierstücke" op. 69 des trefflichen Ignaz Brüll (1. Mazurka in Cmoll, M. 1.20; 2. Mazurka in Fmoll, M. 1.—; 3. Ländler, M. 1.—; ebend.). Das ist, so wenig sie geistig ausgeklügelt ist, dennoch beste Musik von persönlichem Ausdruck; dabei erhebt sie sich trotz mancher Gemütstiefe stellenweise bis zu mächtigem Schwung (Cmoll-Mazurka). Ein ähnlicher ist Ugo Afferni in seiner farbenreichen „Miniatur-Suite" (1. Arioso, M. 1.—, 2. Intermezzo, M. 0.60, 3. Walzer M. 1.—, 4. Gavotte, M. 1.—; in einem Heft M. 2.50; ebend.) Bis auf seine Liebe zu bestrickender Melodieführung hat der Tonsetzer den Italiener abgestreift und sich, wie viele seiner Landsleute, in der deutschen Schule gebildet. Am schönsten sind ihm die beiden ersten Stücke der Suite geraten, die fast uneingeschränkt als wahre Kabinettstücke voll melodischen und harmonischen Reizen hingestellt werden dürfen.

Aus dem Verlage von Fr. Schuberth jr. habe ich hier ein paar Werke dreier Komponisten zu nennen, die aus einem bestimmten Grunde ungefähr auf eine gleiche Linie miteinander zu stellen sind: Sowohl M. Meyer-Olbersleben kommt mit seinen „Reiseerinnerungen" (op. 6, Neue Klavierstücke M. 4.50) als auch Felix Weingartner mit seinen beiden Heften „Tonbilder zu Stifters Studien" (op. 2, Acht Klavierstücke, jedes Heft M. 2.50) und seinen sechs Klavierstücken „Aus vergangener Zeit" (op. 3, M. 3.50) und endlich Wilhelm Kienzl mit seinen drei Heften „Aus meinem Tagebuch" (op. 15, „Eine Reihe von Tonstücken", 1. Heft M. 3.—; 2. Heft M. 5.—; 3. Heft M. 4.50) von der schwärmerischen Erzählerart der romantischen Schule her. Meyer-Olbersleben verknüpfen dabei einige kräftige Fäden auch noch mit dem frühen Wagner, was ja dabei keineswegs etwas auffälliges an sich hat, da ja auch dieser bekanntlich stark in den Romantikern wurzelt. Es ist schwer zu entscheiden, welches von den vier Werken das bedeutendste sei. Mein persönlicher Geschmack läßt mich da nach einigem Zögern nach dem Kienzlschen greifen. Es sind, wie der Titel schon vermuten läßt, Eindrücke, die sich an bestimmte Ereignisse im Leben des Tonsetzers knüpfen, und zwar Eindrücke von reichsten und verschiedensten Gefühlsabstufungen. Um nur einige der Glanznummern aufzuzählen, nenne ich: „Anastasius Grüns Totenfeier" (ein meist in dunkelste Farben getauchter Trauermarsch), „Vor der Leipziger Thomasschule" (ein aufs glücklichste im Stile Bachs getroffenes Präludium mit Fuge), ein ebenfalls in der Erinnerung an Leipzig geschriebener „Studentenmarsch", der nicht echt wirkte, wenn er nicht so flott und fesch angepackt wäre und sogar im Übermut ein paar aufdringliche Keckheiten mit durchgehen ließe, und endlich eine prickelnde und stimmungsvolle „Serenade". Am überzeugtesten als Romantiker gibt sich aber wohl Weingartner: Stimmung ist ihm alles. Seine Tonpalette verfügt ebenso über die zartesten wie über die dunklern, verhaltenern Seelenregungen bis in die Äußerungen des tiefaufwühlenden Schmerzes hinein. Op. 3 von Weingartner und teilweise auch das genannte Werk von Kienzl (vor allem Heft 2 und 3) verlangen sehr geübte Spieler.

Ohne tiefer zu schürfen, bietet Alfred Bortz mit den in diese Abteilung gehörigen op. 5 (Ballade, M. 3.—; Simrock) und op. 9 (Vier Klavierstücke: 1. Erinnerung, M. 1.—, 2. Etüde, M. 1.50, 3. Nocturne, M. 1.50, 4. Waldszene M. 1.50, ebend.) musikalischen Stoff, der anständig klingt und sich von sehr vorgeschrittenen Schülern gut spielen läßt, da er klaviermäßig gesetzt ist. Besonders die Ballade und die Etüde darf nur von technisch reifen Schülern angefaßt werden. Die Sachen stehen dem Gehalt nach schon auf höherer Stufe als die kürzlich besprochenen.

Bedeutend erscheint mir ebenso nach dem musikalischen Werte wie nach der Vorzüglichkeit des Klaviersatzes der aus Ernst von Dohnányi's op. 17 (Humoresken in Form einer Suite) mir vorliegende „Marsch" (M. 2.— ebend.). Er ist über einem eintaktigen Basso ostinato aufgebaut, wirkt aber trotz dieser freiwilligen Beschränkung äußerst fesselnd.

Als vortrefflicher Tonsetzer guter Hausmusik im besten Sinne bewährt sich Walter Niemann, von dem mehrere gediegene Werke ausliegen: Seine „Pastellbilder" op. 5 (1. Elegie M. 1.—, 2. An der Quelle, M. 1.20, 3. Notturno, M. —.80, 4. Vor der Waldschmiede, M. 1.—; Heinrichshofen) sind bei

verständnisvollen Schülern sehr gut auf einer mittleren Oberstufe zu verwenden. Die anderen bis op. 10 zu erwähnenden Werke bewegen sich alle ungefähr auf dem gleichen Schwierigkeitsgrad. So stellt auch op. 6, eine feingeformte kleine Suite im alten Stil, die „Meißner Porzellan“ betitelt ist (Präludium, Sarabande, Gavotte, Air, Rigaudon, in einem Heft M. 2.—; B. Schott's Söhne), technisch kaum höhere Anforderungen, verlangt allerdings ein gutes Gefühl für die Wesensart des musikalischen Rokoko. Das Präludium daraus ist ein kleines Kabinettstückchen in Bachschem Stil. Drei weitere Kompositionen op. 7 (1. Intrata, M. —.80; 2. Erinnerung, M. —.60; 3. Arabeske, M. —.80; ebend.) verraten wiederum Niemanns nach innen gerichteten Sinn, sehr reizvoll ist aber vor allem sein Heft „Holsteinische Idyllen“ (op. 8, Vieweg) geraten, Stücke, die von reichen, stets kräftigen, nie ins unleidlich sentimentale umschlagenden Stimmungen getragen sind. Von ganz ähnlichem Inhalt sind die „Erinnerungen“ op. 9 (M. 1.50, ebend.) mit dem Unterschied höchstens, daß der Komponist darin außer in der ersten Nummer „Auf dem Fjord“, der natürlich viel nordisches Wesen eigen ist, mehr deutschsinnige Art zeigt, ohne dabei der deutschen Romantik allzuviel nachzugeben. Und uneingeschränkt gilt genau dasselbe für die „Reisebilder“ op. 10 (1. Reisemorgen, 2. Ein Sommertag, 3. Abendlied, 4. Sturmnacht, jedes M. 1.—; Heinrichshofen). Man hat der künstlerischen Richtung, die Niemann einhält, mit Recht die Bezeichnung „norddeutsche neuromantische Schule“ gegeben. Auf ihre gesunde Weiterentwicklung darf man besonders deshalb große Hoffnung setzen, weil sie sich durch ein klassisch zu nennendes Verantwortlichkeitsgefühl in jeder Beziehung auszeichnet, was sich leider nicht durchgängig von unserer modernen Musik behaupten läßt.

An einen allzu früh verstorbenen Tonsetzer, an Edgar Thorn (Edward Mac Dowell), erinnert der Verlag B. Schott's Söhne mit zwei ansprechenden Heften (6 kl. Fantasien, M. 2.—, mittelschwer; Aus verklungenen Märchen, M. 2.—, leichter). Das ist ganz vortreffliche Musik, die ein geschickter Lehrer bei guter Sichtung für die jeweilige technische Stufe des Schülers sehr gut beim Unterricht verwerten kann, ganz vortreffliche Musik auch deshalb, weil sie sich, ohne grüblerisch zu wirken, vornehmer Ausdrucksmittel harmonischer und melodischer Art bedient, weil über ihr ferner ein ganz eigener erfrischender Stimmungszauber lagert.

Von einem der besten modernen Italiener, von Giovanni Sgambati, legen Schott's Söhne eine Reihe wertvoller Klavierstücke aus. Was in den mir vorliegenden (op. 14, Gavotte in As moll, M. 1.50; op. 18, No. 2, Vecchio Minuetto, M. 1.50, No. 3 Nenia, 1.50, No. 4. Toccata M. 2.—), enthalten ist, muß Musik von gesündester Erfindung, gediegener Formung und glänzendem, klaviermäßigstem Satze geheißen werden; auch von klaviermäßigstem Satze, obgleich die Stücke die höchsten Anforderungen an die Technik des Spielers stellen.

Von Sammlungen moderner Vorspielstücke kann ich hier zwei vorzügliche nennen: „Goldene Ähren“ (15 Stücke berühmter Meister, M. 2.—; Gebr. Reinecke) und „Morceaux choisis“ (M. 2,50, Bosworth). Aus dieser zweiten erwähne ich J. Brüll mit einem rhythmischen spanischen Tanz, C. Cui mit einer auch musikalisch fesselnden Etude-Fantaisie, A. Arensky mit einem ebensolchen Stück, betitelt „Esquisse“, A. Borodine mit einer trotz Chopinscher Beeinflussung noch viel Eigenes bietenden Mazurka, S. Rachmaninoff mit einer eindrucksvoll wirkenden Romanze und endlich C. Reinecke mit einem feinsinnigen Stimmungsgebild, das „Wasserlilie“ betitelt ist. Was zwischen und hinter diesen Stücken steht, wiegt weniger schwer, ja sogar oft sehr leicht. Die bei Gebr. Reinecke erschienene Sammlung „Goldene Ähren“ enthält fast ausschließlich Musik vornehmster Arbeit. Da sie in unserer Zeitschrift vor nicht zu langer Zeit bereits von anderer Feder glänzend besprochen wurde, sei nur darin mit enthaltener trefflicher Komponisten wie Arensky, Bizet, Brüll, Jensen, Kjerulf, Leoncavallo, Reinecke, Rubinstein, X. Scharwenka und Tschaikowsky gedacht. Und trotz noch größerer Fülle des Inhalts ist der Band erstaunlich wohlfeil und die Ausstattung glänzend.

Im folgenden seien nachtragsweise noch ein paar Werke genannt, deren eigentlich in anderen Abteilungen zu gedenken war. Da sind erstens zwei vortrefflich zusammengestellte, von Arthur Blass herausgegebene Sammlungen von älteren Klavierstücken, die „Wegweiser zu Joh. Seb. Bach“, (M. 3.—, geb. M. 4.—) und „Salonkunst des 18. Jahrhunderts“ (M. 4.—, geb. M. 5.—, Vieweg) heißen. Auf die Fülle ihres wertvollen Inhaltes kann hier leider nicht näher eingegangen werden, und ich kann nur sagen, daß sie (von mancher anfechtbaren Phrasierungsweise abgesehen) zu dem Vorzüglichsten gehören, was von alter Klaviermusik je neu herausgekommen ist. Wer sich hierüber einen kurzen Überblick verschaffen will, der greife nach diesen beiden Bänden. Der Kauf wird ihn nimmer reuen.

Schließlich sei noch ein hervorragendes Werk für zwei Klaviere zu vier Händen von A. Arensky erwähnt: Seine Suite op. 15 (Romanze, Valse, Polonaise; Bosworth), die in einem Vortragabend in der Ausstellung die Hörer außergewöhnlich fesselte. Es ist rassigste Musik, die vom Spieler große Leistungsfähigkeit erfordert. Sie kann bei der geringen Auswahl auf ihrem Gebiete auch für konzertierende Künstler warm empfohlen werden.

Literatur für Streichinstrumente

Der Schulen- und Etüdenstoff für die Violine soll hier nur eben gestreift werden. Die hervorragende Schule von Friedrich Zimmer bedarf beispielsweise überhaupt keiner Empfehlung mehr: Sie ist nunmehr bei der letzten Auflage vom 91. bis 99. Tausend gedruckt worden (neu herausgeg. von G. Hecht, M. 5,50, Vieweg) und hat damit ihre vorzügliche Brauchbarkeit zur Genüge bewiesen.

Eine weitere sehr knapp und planmäßig aufgebaute Schule legen Bosworth & Co. aus. Sie heißt „Der kleine Ševčik“ (3 Hefte zu je M. 1.—; in einem Band M. 2.50) und ist von Fritz Meyer „unter genauer Einhaltung der Prinzipien und mit Benutzung des Stoffes der Ševčikschen Methode“ zusammengestellt und bearbeitet. Derselbe Verlag macht auch auf eine neue ebenfalls von Fr. Meyer veranstaltete Ausgabe der Kreutzer-Etüden aufmerksam, die einen peinlich sorgfältigen Eindruck macht.

Am meisten Aufsehen unter den Violinschulen hat in letzter Zeit Siegfried Eberhardts „Absolute Treffsicherheit auf der Violine“ (M. 4.—; Fürstner) erregt. Indem ich aus dem kurzen theoretischen Teil zwei kurze Sätze hierher stelle, hat der Leser das Wesentlichste an der Methode Eberhardts: „Treffsicherheit bedeutet . . . .: Sicherheit im Wechsel von einer Position zur andern“, und: „Hand und Finger dürfen nicht aktiv bewegend sein, sondern sind vielmehr das Geleitete, Geführte.“ Aus diesem zweiten Satze ergibt sich der innige Zusammenhang dieser Lehrart mit der mancher neuester Klavierlehrer, die am liebsten jegliche Tätigkeit der Finger beim Spiel vermieden und alles von Arm, Schulter und Körper bewirkt sehen möchten. Inwieweit Eberhardts Lehrgang hier auch übertreibt, sei dahingestellt. Mich dünkt, die goldene Straße liegt hier auch in der Mitte. Für die reichen Anregungen, die die „Treffsicherheit“ gewährt, wird der Verfasser aber wohl mit Recht viel Dank ernten.

Zwei wertvolle Arbeiten bietet Max Müller-Wendisch mit seinen „Vorstudien für die Violine“, die Simrock verlegt hat. Das erste Heft davon (M. 4.50) schließt 125 „Solfeggien“ zur Einführung in die sieben Lagen, ein anderes 101 Vorstudien für die Violinskala (M. 2.—) ein, durchweg ein kräftig fördernder Unterrichtsstoff für das oft so ungenügend behandelte Lagenspiel. Weitere Sonderstudien sind von Henri Marteau unter dem Titel „Bogenstudien“ (op. 14, M. 5.—) ebenfalls bei Simrock erschienen. Sie enthalten eine reiche Fülle höchst wertvoller Beiträge zur gewissenhaften Schulung der denkbar verschiedensten Stricharten. Als Ergänzung des ersten Bandes der Joachim-Moserschen Violinschule sind die „45 Etüden“ op. 26 von A. v. Sponer gedacht (2 Hefte Simrock). Hervorgegangen sind sie aus der Erkenntnis des Verfassers, daß für die genannte Schule, ihres neuartigen Aufbaus wegen, noch kein Etüdenstoff vorhanden ist, der damit Hand in Hand geht. Schon dieser äußerliche Grund weist die nach jener Schule Lernenden auf diese übrigens sehr planmäßig und geschickt gearbeiteten Etüden hin.

Rein technischen Unterrichtsstoff für Anfänger, der fortschreitende Anordnung hat, bietet wieder Paul Erdensohn in einem Heft „Tägliche technische Studien“ (op. 26, je 100 Übungen für die Ausbildung der linken Hand und des rechten Handgelenkes, M. 1.50; Bisping). Weiterer brauchbarer Übungsstoff sind seine 18 melodischen Etüden (op. 27, M. 2.—; ebend.), die inhaltlich recht reizvoll und in der ersten Lage und in den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten geschrieben sind, und endlich „Die Kunst des mehrstimmigen Violinspiels“ (op. 30, M. 1.50; ebend.), die sich durch dieselben Vorzüge auszeichnet.

Sehr verdient macht sich das Haus Fürstner dadurch, daß es durch Alberto Bachmann Neuausgaben alter wertvoller Violinmusik besorgen läßt. Bisher erschienen vier Hefte zu je M. —.80: Nr. 1, Emmanuel Barbella: Larghetto, Nr. 2, Pietro Locatelli: Aria, Nr. 3, Nicola Porpora: Presto aus der II. Sonate und Nr. 2, J.-B. Viotti: Adagio aus der I. Sonate. Zur Einführung in die Geschichte der Violinliteratur vorzügliche Beiträge.

Ein ähnliches Verlangen wie das der Klavierspieler, Musik für andere Instrumente oder Gesang auf ihr Instrument über-

tragen zu sehen, wird für die Geiger durch die von Hans Sitt und Carl Reinecke besorgte Ausgabe einer Sammlung „Lyrica" erfüllt (3 Bde. zu je 10 Nummern, jedes M. 2.50, jede Nummer auch einzeln käuflich; Gebr. Reinecke). Man findet darin einen reichhaltigen Inhalt von Bearbeitungen verschiedenster Art von älteren Komponisten (Tartini) angefangen bis herauf zur Moderne (Rubinstein und Tschaikowsky). Ich erwähne von der reichen Fülle nur das, was mir am meisten in die Augen sticht: Ein „Air" von Joh. Chr. Bach, eine „Cavatine" von John Field, Beethovens „Adelaide", Händels bekanntes „Largo", Chopins Esdur-Notturno und ein „Air" von Gluck. Und daß dazwischen unsere andern größten Klassiker und Romantiker stehen, ist selbstverständlich. Die Bearbeitung von Sitt und Reinecke ist, wie man das erwarten darf, ausgezeichnet. Bei solchen Ausgaben muß man freilich meist etwas tiefer sehen können als bei der Beurteilung neuer Stücke, da einem sonst leicht die Feinheiten der Bearbeitung entgehen. Ich denke dabei etwa an den geschickten Satz der „Melodie" von Rubinstein, wodurch der Klavierteil wesentlich vereinfacht wurde und doch im Zusammenklang mit der Violine die beabsichtigte Wirkung ergibt, sodann die glückliche Färbung, die die führende Melodie in Händels Largo durch Verlegung in verschiedene Tonhöhen erhält usw.

Etwas ähnliches strebt neuerdings Willy Burmester mit der Veröffentlichung von freien Bearbeitungen für Violine und Pianoforte aus dem Kinderalbum von Peter Tschaikowsky (Breitkopf & Härtel) an. Die beiden mir vorliegenden Stücke, „Träumerei" und „Lied des Drehorgelmanns" (je M. 1.20), gestatten es mir zwar noch nicht, ein endgültiges Urteil zu fällen, doch machen sie im ganzen einen sorgfältigen Eindruck, obwohl es erwünscht gewesen wäre, wenn sie mit Fingersatz versehen worden wären. Der Stich ist, wie man das bei der Volksausgabe von Breitkopf & Härtel gewöhnt ist, sehr sauber und scharf.

Wir kommen zur eigentlichen Unterrichtsmusik und gehen dabei einigermaßen den Schwierigkeitsgraden nach vorwärts. Da liegen, von Karl Holle herausgegeben, fünf Hefte (je M. 2.—; Simrock) Vortragsstücke, „Die ersten Früchte" betitelt, vor, die, einer genannten Etüdensammlung entsprechend, ebenfalls zur Ergänzung des ersten Bandes der Violinschule von Joachim-Moser bestimmt sind. Sie sind, als aufs geschickteste zusammengestellt und aufs sorgfältigste bezeichnet, der Beachtung sehr zu empfehlen.

Von Sonatinen kann ich eine in Gdur von A. Ehrhardt (op. 4, M. 1.30; Fr. Schuberth jr.) und drei in G, D und Cdur von Max Bisping (je M. 1.25; Bisping) empfehlend erwähnen. In der richtigen Erkenntnis, daß an die Aufnahmefähigkeit des Kindes keine hohen Anforderungen gestellt werden dürfen, sind die Verfasser in dieser Hinsicht nicht über die der bekannten Clementischen Klaviersonatinen hinausgegangen, teilweise haben sie diese sogar „unterboten". Die dritte der Bispingschen Sonatine verwendet die 1. bis 3. Lage, die andern gehen nicht über die erste hinaus. Dr. Max Unger



Das Ende des London Opera House

Herr Hammerstein ist gewesen, insoweit es sich um London und sein Opernhaus handelt. Ein ebenso kurzer als kostspieliger Operntraum ist ausgeträumt. Die Ambition eines Mannes, der mit Herz und Hand sich in ein neues Opernunternehmen stürzte, hat schmählichen Schiffbruch erlitten. Hammersteins Opernpläne, mit denen er London mehr belehren als zu unterhalten strebte — sie alle zerrinnen wie Butter, die man etwa auf eine heiße Platte legen würde.

London hat zu wiederholten Malen sein Verdikt gebracht, wenn sich jemand fand, der ihm ein neues Heim für große Oper aufdrängen wollte. Subventionierte Oper in continentalem Sinne kennt man in England nicht. Und so oft die mannigfachen Regierungen angegangen waren, große Oper mit staatlicher Hilfe zu fördern, bekam man immer wieder die stereotype Antwort: „Grand Opera is a matter of business which cannot be supported with state aid". „Große Oper ist einfach Geschäftssache in England, ebenso wie jedes andere Geschäft, in das sich der Staat nicht einmischen kann!" Das klingt allerdings hart, allein nach englischen Begriffen sehr gerechtfertigt; man hat sich eben hierzulande an diese Tonart gewöhnt.

Natürlich frohlocken die Gemüter des Coventgarden-Syndikats. Dort drüben, wo der Gemüse- und Obsthandel friedlich mit Großer Oper blühen, gibt es bloß eine vierzehnwöchige Spielzeit im Jahre, und diese selbst bedarf der vollen Mithilfe unserer Dukes and Lords, damit eine erfreuliche Dividende aufgewiesen werden kann. Hammersteins Operntraum hat ihn das nette Sümmchen von dreihunderttausend Pfund Sterlinge gekostet!

Und wenn man die Sache näher betrachtet, muß man zu dem Schluß kommen, daß nur der amerikanische Impresario selbst die Schuld daran trägt, daß sein so großes und junges Unternehmen ein so frühes Ende erreicht hat.

Ohne die Opernverhältnisse Londons eingehender studiert zu haben, kam Hammerstein herüber und sagte: „Hier bin ich! Ich habe genügend Geld und vielleicht auch genügenden Ehrgeiz mitgebracht, und wenn ihr Londoner die richtige Idee von Großer Oper haben wollt — von mir sollt ihr sie bekommen". Das klingt allerdings ziemlich beruhigend. Doch ein Fremder im fremden London sollte — man würde annehmen — sich den althergebrachten Sitten und Gebräuchen Londons vor allem unterordnen. Allein nicht so der Mann von „drüben". In seinem ganzen Gehaben, in seinem ganzen Wesen, ließ er stets und mit Vorliebe einen gewissen Grad von Arroganz, einen gewissen lebhaften Anflug des Besserwissens hervortreten, mit welchen Attributen er wesentlich dazu beitrug, sich unpopulär zu machen. Er, der Neuling in London, mit seiner klassischen Ignoranz, er, der Unwissende, der Unerfahrene, der gleichsam im Finstern herumtappte, sofern es sich um große Oper in London handelte. Er, der von Amerika herüberkam, wollte bei jeder ihm passenden oder unpassenden Gelegenheit demonstrieren, daß er das besser versteht und natürlich auch besser verstehen muß, weil er eben von Amerika herüber kam. Ein gewisser Dünkel, gepaart mit herzerfrischender amerikanischer Eigenliebe, die oft in ungeahnten Regionen sich Luft zu machen schien, trug viel dazu bei, Hammerstein in einflußreichen Kreisen unbeliebt zu machen. Nichts ist in Kunstsachen den Engländern mehr verhaßt, als wenn ein Wildfremder daherkommt und ihnen mit selbsterdachter Finesse zeigen will, wie das eigentlich gemacht werden muß! Wo Hammerstein am schwersten fehlte, wo er eine Naivetät mit eklatanter Unkenntnis der Verhältnisse am lebhaftesten demonstrierte, das war, als er sich anschickte, seinen Plan fürs Repertoire zu machen. Hier zeigte es sich am klarsten, daß der Mann keine Ahnung hatte, was das Opernpublikum in London wirklich will. Natürlich rächte sich gerade hier seine diesfällige Ignoranz am bittersten.

Betrachten wir uns doch einmal diese unerhörte, ja geradezu epochale Unkenntnis der Verhältnisse. Als angepriesener „Opernreformer" kam er für sein erst- und zweitwöchentliches Repertoir, mit folgenden Opern nach London: Quo Vadis, Norma, Wilhelm Tell, Trovatore, Lucia, Faust, Romeo et Juliette, Liebestrank etc. Nachher wollte er mit Massenet die Massen erobern; doch er unterlag schmachvoll. Zuletzt machte er noch einen schwachen Versuch den Engländern zu schmeicheln und führte Holbrookes „Children of Don" auf. Es wäre geradezu absurd und lächerlich, diesem Ideengang hier weiter folgen zu wollen. Hätte Hammerstein seine Opernpläne nicht immer geheim gehalten, hätte er die Weisheit und den guten Geschmack besessen, seine Pläne Männern mit langjähriger Londoner Opernerfahrung mitzuteilen, er hätte es fürwahr nicht nötig gehabt, so frühzeitig und in so schmachvoller Weise die Waffen strecken zu müssen.

Als die Situation anfing, immer bedenklicher und gefährlicher zu werden, versammelte Hammerstein Männer um sich, denen er seine neuen Pläne vorlegte. Die Antwort war: „Zu spät!" Doch der ungestüme amerikanische Opernfantast gab sich damit nicht zufrieden. „Für Euch scheint es zu spät, rief er aus, doch für mich fängt die Campagne erst an". Er begann sodann mit den gefährlichsten Waffen zu spielen. Es experimentierte. Das stolze Haus am Kingsway, das ausschließlich den Musen der großen Oper geweiht war, wurde der Schauplatz der Operette und der Pseudooper. „Les cloches de Corneville" wurde viermal in der Woche aufs Repertoir gesetzt, mit einer Besetzung, die einem Provinztheater zur Ehre gereicht hätte. Die restlichen Tage der Woche wurde mit „Hoffmanns Erzählungen" ausgefüllt. Die Leute kamen wohl und applaudierten ziemlich auffallend, allein es war ein unverfälschtes Operettenpublikum und kein solches, dem man später etwa wirkliche Opernkost vorsetzen durfte. So kam denn das herrliche Haus immer mehr in Verfall, bis endlich der müde Hammerstein seine Sommersaison früher als geplant zu Ende brachte.

Ihr Correspondent hatte wenige Tage vor Schluß der Saison eine längere Unterredung mit Hammerstein. „Was sind nun Ihre Pläne für Herbst und Winter?" „Das Publikum will mir nicht parieren — I have no followers —. Die Häuser werden immer leer und leerer und meine Mittel reichen nicht mehr hin, dieses gefährliche Spiel fortzusetzen." Das war der Schluß unserer denkwürdigen Conversation.

Als alle unsere großen Tageszeitungen von dem endgültigen Entschluß Hammersteins Berichte brachten, die darin kulminierten, daß der amerikanische Impresario sein stolzes Opernhaus zum Verpachten oder Verkaufe anbot, da gab es nur noch einen Menschen in London, der diesen Gerüchten kein williges Ohr schenkte. Es war der geschäftliche Vertreter, der Manager Hammersteins in London. Als man ihn mit unzähligen Fragen bestürmte, ob sich denn auch alles bewahrheite, was die Londoner Blätter bringen, da setzte er sich hin und kabelte an seinen Chef nach Neuyork, um sich und seinen stürmischen Fragestellern Genugtuung zu verschaffen. Die Antwort lautete: „The report is correct. Hammerstein."

Über die Zukunft des gewesenen London Opera House werden wir bald in der Lage sein, den Lesern dieser Blätter Näheres zu berichten.

S. K. Kordy

Rundschau

Oper

Dresden Die neue Spielzeit der Dresdner Hofoper hat am 11. August begonnen. Man spielt, wie schon einige Jahre vorher, zunächst ein paar Wochen im Kgl. Schauspielhause, da der Innenumbau des Opernhauses, der stückweise in den Sommermonaten vollzogen wird, erst Mitte September beendet sein kann. Das Opernhaus soll dann mit einer großen Schuchfeier eröffnet werden; man plant eine Festvorstellung der „Meistersinger" und ein Festkonzert, zu dem Richard Strauß, Lilli Lehmann, Jan Kubelik ihre Mitwirkung in Aussicht gestellt haben. Das kann also ein wenig bunt werden. Leider scheint Schuch von der Aufführung einer neueren italienischen Oper absehen zu wollen; schade, da das sein eigentliches Gebiet wäre. Vielleicht entschlösse er sich noch, die „Bohème" neueinzustudieren und zwar mit Johannes Sembach als Dichter Rudolf. Ich glaube, Burrian würde fast ersetzt werden durch diesen Künstler, der anderthalb Jahre von Dresden entfernt war und sich Ruhe und neues Gesangsstudium bei Jean de Reßke in Paris angedeihen ließ. Am zweiten Opernabend dieser Saison feierte Sembach nun seine herzlich begrüßte Rückkehr und sang den Don José. Die lyrischen Stellen brachte er mit bezaubernder Wärme und Innigkeit zur Wirkung, hoffentlich hält sein herrliches Material auch dramatischen Akzenten die Stange. Der erste Opernabend brachte eine Neuheit für Dresden: Charles Gounods komische Oper „Der Arzt wider Willen", die, vom Kapellmeister Reznicek ins Deutsche übersetzt, schon vor zwei Jahren in Berlin ihre deutsche Uraufführung erlebt hatte. Damals hatte auch Herr Zador bereits die lustige Titelrolle gesungen, und dieser Sänger ist vielleicht auch der Urheber unserer Dresdner Aufführung gewesen. Das zur Wiederkehr von Molières Geburtstag, am 15. Januar 1858 am Théatre Lyrique in Paris zum ersten Male mit großem Erfolg gegebene, nach Molières „Médecin malgré lui" von Barbier und Carré textlich bearbeitete Werk ist fast gleichzeitig mit der „Margarethe" entstanden, an die es gelegentlich anklingt. Im übrigen aber versuchte Gounod, wie er selbst berichtet, den archaistisch anmutenden Stil des großen französischen Musikgottes Lully nachzuahmen und das Ganze so einfach und leicht als möglich zu halten. Es ist ihm auch bewundernswert gelungen, und sicherlich hat die an einzelnen Perlen reiche Partitur nur wenige Rivalen in ihrer Gattung, der französischen komischen Oper. Die etwas robuste Handlung der Oper, der natürlich die psychologischen Feinheiten des Molièreschen Originals fehlen, ist heutzutage freilich nicht jedermanns Geschmack. Vielleicht widmet sich die Hofoper jetzt, wo sie in einem intimeren Raume spielt, überhaupt mehr dem heiteren und kleinen Genre, das bei uns ganz vernachlässigt wird. Die Aufführung des Gounodschen Werkes unter Kutzschbach war sehr lebendig. Trummer hatte die Regie, in den Hauptrollen glänzte außer Zador noch Frl. Seebe. Der junge Tenorist Hans Lange zeigte in einer kleinen Partie schöne Mittel und Spielgeschick. Dr. Georg Kaiser

Der große Erfolg, den die Oper „Stella maris" von Alfred Kaiser schon an mehreren Bühnen hatte, ist ihr bei der Erstaufführung in der Dresdner Hofoper am 24. August treu geblieben. Zu verwundern ist das nicht. Auch in Dresden ist man, soweit der Durchschnitt in Frage kommt, hocherfreut, gute alte Bekannte wiederzusehen und zu hören. Und diese spannende Kolportageoper aus der Bretagne ist eine der geschicktest gemachten Sammlungen alter Noten, die von den beiden berühmten M der neuesten Operngeschichte, Massenet und Mascagni, wenn nicht erfunden, so doch als effektvoll erprobt und erwiesen worden sind. Ich glaube, daß Denken und Erleben immerhin anstrengende Angelegenheiten sind. Du gehst richtig, wenn Du Parsifal oder gar Tristan aus dem Wege gehst. Aber sogar die Bauernehre kann ein Erlebnis sein. Nur nicht ihr zweiter Aufguß. Dieser, genannt „Stella maris" (der Stern blinkt vorn und hinten), ist eine ganz ehrliche Vergnügung: Romantik und Verismus, Pose und Kolportage. Man kann sagen: ein Höhepunkt der Oper nach dem Geschmack der oberen Zehntausend oder Hunderttausend. Sonst ist kein Wort darüber zu verlieren, höchstens, daß die Bauernehre nach zwanzig Jahren noch immer lebensfähig und daß unser deutsches Publikum in hohem Grade anspruchslos und „dankbar" ist. Die Dresdner Aufführung ist vortrefflich. F. B.

Frankfurt a. M. „Der ferne Klang"*) nennt sich eine dreiaktige Oper von Franz Schreker, die am 18. August als erste Novität dieser Saison hier ihre Uraufführung erlebte. Schreker (geb. 1878 in Monaco) hat sich als ein begabter Schüler des Wiener Konservatoriums schon vor etwa zehn Jahren mit einem Psalm für Frauenchor und Orchester und später mit größeren Chor- und Orchesterwerken bekannt gemacht, wie er sich auch als Leiter des neuen „Philharmonischen Chors" in Wien, wo er soeben zum Professor für Theorie und Komposition am Konservatorium ernannt wurde, bezüglich der Einführung vieler neuen Werke manche Verdienste erworben hat. Von vier Bühnenwerken, deren Libretto der Komponist selbst verfaßte, soll in Bälde auch die Wiener Hofoper das zweiaktige Märchenspiel „Die Prinzessin und das Spielwerk" als Uraufführung bringen. Wäre mit diesen flüchtigen Angaben der junge Wiener Musiker, dem also das Glück winkt, vorgestellt, so sei nun der Inhalt des eigenartigen Werkes angedeutet, das in Dichtung und Musik den Stil der völlig neue Wege einschlagenden Jung-Wiener Kunstströmung repräsentiert.

Grete, die jugendfrische Tochter des heruntergekommenen kleinen Beamten Graumann, wird von ihrem eigenen Vater in einer tollen Stunde an einen Zechkumpan verspielt. Sie liebt den Künstler Fritz, der sie verläßt, um hohen Idealen nachzustreben, die symbolisch jenen „fernen Klang" bedeuten, der ihm als mahnende, beglückende und enttäuschende innere Stimme erklingt. Grete, von allen verlassen, sucht den Tod in dem mondbeglänzten einsamen Waldsee. Waldweben. Da naht die Kupplerin, die das Mädchen dem Leben, freilich einem anderen Leben, wieder zurückführt. In dem venezianischen Tanzetablissement „Casa di maschere" bildet Grete, eine gefeierte schöne Hetäre, den Mittelpunkt eines rauschenden, blendend ausgestatteten Festes, in dessen realistisch wirbelnden Reigen vier musikalisch geschlossene Nummern den Gegensatz herbeiführen sollen: Gretens Monolog, die sehr gedehnte Ballade von der „glühenden Krone", das lustige Couplet eines Chevalier von dem „Blumenmädchen von Sorrent", und die Erzählung des Fritz, der nach viel Kampf und Enttäuschung den „fernen Klang" also die Verwirklichung seiner Ideale, immer noch nicht gefunden. Als Fritz, dieser schon fast krankhafte Träumer, endlich das ganze Milieu erkennt, stößt er Grete, um die er anfangs wieder geworben, als „Dirne" mit Verachtung zurück. Die nun gänzlich Gefallene und Verlorene hört in dem in zwei Abschnitte geteilten dritten Akt das in einer Aufführung wegen des mißlungenen Schlußes stürmisch abgelehnte Lebenswerk des Künstlers, der mit seinem Leben nun abgeschlossen hat. Ein großangelegtes sinfonisches Zwischenspiel (Nachtstück) leitet zu der in poetischer und musikalischer Hinsicht am besten gelungenen Schlußszene über, in der der sterbende Künstler in den Armen seiner endlich wiedergefundenen Jugendgeliebten Ruhe und Erlösung findet.

Schreker, durchaus ein moderner Romantiker, hat, soviel Momente auch auf E. T. A. Hoffmann oder Schnitzler hinweisen, von Maeterlinck und den Franzosen, besonders Debussy, das Meiste gelernt. Das zeigt sich in dem oft sehr fantasievollen Entwurf der Dichtung, in dem guten Aufbau der Symbolik, weiter in dem musikalischen Teil, in den eigenartigen Klang-

*) Text und Klavierauszug sind im Verlage der Universal-Edition (Wien) erschienen.

kombinationen und dem in trefflich beherrschter Instrumentationstechnik oft überreichen Ausdruck der einzelnen, rein sinfonischen Stimmungsbilder. Dort, wo der Komponist, bei dem der Poet den absoluten Musiker an Kraft und Einfall jetzt noch zu überragen scheint, möglichst neuen Ausdrucksmitteln nachstrebt, gibt er uns ungleich weniger, als dort, wo der Lyriker frei und mehr persönlich zu Worte kommt. So ist der zweite Teil des dritten Aktes in dem tragischen Ausgang dieser oft einem merkwürdigen Naturalismus huldigenden Wort- und Tondichtung wirklich interessant, packend in dem theatralischen Eindruck, und so in seiner Wirkung das Beste der ganzen Oper, die bei ihren zahllosen Schwierigkeiten in der Ausführung auch die besten Kräfte erfordert. Noch ist der Komponist, der über manche seiner Verismen — die bimmelnde „Elektrische" erregte zu Anfang des letzten Aktes ebenso einige Heiterkeit, wie manche Episoden auf der Szene nur abstoßend wirken konnten — später wohl selbst lächeln wird, ein Suchender und Ringender. Man kann aber von dieser reichen Begabung und diesem vielseitigen Können eine Klärung erwarten, die zu vielen Hoffnungen berechtigt.

Die in allen Teilen sehr gelungene Aufführung gereicht dem Dirigenten Dr. Rottenberg und Oberregisseur Krähmer, dem im zweiten Akt die szenischen Entwürfe von Prof. Roller in Wien zur Verfügung standen, zu aller künstlerischen Ehre. Boten in den beiden Hauptrollen Frl. Sellin und Herr Gentner ganz vorzügliche Leistungen, so waren auch die kleinen Episodenpartien in bestens charakterisierender Weise besetzt. Gleich der prächtig ausgestattete zweite Akt, dessen Entwurf und Aufbau wir nun freilich keinen tieferen Geschmack abgewinnen konnten, wurde lebhaft aufgenommen, so daß der Dichterkomponist, dem die Frankfurter Oper nun den Bühnenweg gewiesen, nach den beiden letzten Aktschlüssen für die stürmischen Hervorrufe so und so oft persönlich danken mußte.

Hans Pohl

Noten am Rande

Daß die Tenoristennot durchaus keine neuzeitliche Erscheinung ist, daß vielmehr auch die Oper der guten alten Zeit ihre liebe Not hatte, den Bedarf an Tenören zu decken, davon weiß bereits der Marquis de Corcy, der auf der Tenoristensuche befindliche Intendant der Hausmusik Ludwig XIV. im Postillon von Lonjumeau, im buchstäblichen Sinne des Wortes ein Lied zu singen. Und daß in der beliebten, den Rittern vom hohen C besonders werten Adamschen Oper die Dinge nicht übertrieben sind, dafür erbringt eine von der Direktion der Pariser Oper unter dem 14. Juli 1786 erlassene öffentliche Ankündigung einen überzeugenden Beweis. Das fesselnde Schriftstück hat folgenden Wortlaut: „Die immer größere Schwierigkeit, den Dienst des Königs und den des Publikums zu sichern, gibt der ‚Königlichen Akademie' in Paris Anlaß, sich an die Herren Musiklehrer des Königreichs mit der Bitte zu wenden, ihr mit hohen Stimmen begabte Schüler, die das Alter von 22 bis 23 Jahren nicht überschritten haben dürfen und das Mindestalter von 18 bis 19 Jahren erreicht haben müssen, die außerdem sich ferner ausreichende musikalische Kenntnisse angeeignet haben, um geläufig solfeggieren zu können, nachzuweisen und zuzuführen. Für jeden Fall der Zuweisung sichert sie dem betreffenden Lehrer eine Lebensrente von 300 Livres zu. Der Kandidat muß das Mindestmaß von 5 Fuß und 4 bis 5 Zoll haben, wenn er nicht im Besitze besonderer Stimmvorzüge ist, die hervorragend genug sind, um ihn dieser Forderung zu entbinden. Er soll ferner ein angenehmes oder wenigstens edles Gesicht aufweisen und bezüglich der Augen und Beine fehlerlos, mit einem Worte ohne körperliche Mängel und Gebrechen sein.

Im letzten Heft des „Türmer" (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer) beleuchtet Karl Storck einen zu wenig bekannten Winkel unseres Musiklebens, die Kapellmeisternot. „Die ist zwiefach, aber beide Arten stehen in Wechselbeziehung. Auf der Tonkünstlerversammlung in Heidelberg verkündete der Vorsitzende des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter einige Zahlen, die jetzt auch in einer von dem genannten Verein erlassenen „Warnung vor dem Kapellmeisterberuf" öffentlich verbreitet werden. Der Inhalt dieses Aufrufs ist unseren Lesern bereits bekannt: Er behandelt die durchschnittliche Notlage des Standes. Auf der andern Seite haben wir eine auffällige Not an wirklich bedeutenden Kapellmeistern. Gewiß sind künstlerische Persönlichkeiten zu allen Zeiten selten gewesen. Aber man muß doch bedenken, daß es sich nicht um produktive Genialität, sondern um Reproduktion handelt. Da haben wir die merkwürdige Erscheinung, daß zurzeit für die Hofopern in Wien und in München mit aller Mühe erste Kapellmeister gesucht und nicht gefunden werden; daß sich an mehreren erstklassigen Theatern Kräfte in leitender Stellung befinden, die man beim besten Willen nicht als bedeutend bezeichnen kann".

In Paris hat kürzlich ein fesselnder Versuch stattgefunden, der die Behauptung der modernen Violinbauer zu rechtfertigen scheint, daß ihre Instrumente sich in jeder Beziehung auch im Ton mit den Stradivarius- und anderen berühmten alten Geigen messen können. Eine Anzahl von Violinen, die vorher besonders ausgewählt worden waren, wurden in einem dunkeln Raum gespielt, ohne daß die musiksachverständigen Zuhörer sie anders als nach Nummern identifizieren konnten. Am Schluß der Vorträge wurde unter der zahlreich anwesenden Zuhörerschaft eine Abstimmung veranstaltet. Da ergab sich dann, daß man fast einstimmig einem belgischen Instrument von 1912 den ersten Rang in Bezug auf den Ton zuerkannte. Der zweite Preis entfiel auf eine französische Violine von 1911. Eine Stradivarius im Werte von mehr als 60000 Mk. mußte sich mit einem dritten Platz begnügen. An vierter Stelle stand eine „Grancino" und an fünfter und sechster wieder Violinen modernster Bauart. — Deutsche Violinen scheinen bei dem Wettstreit nicht beteiligt gewesen zu sein.

Kreuz und Quer

Baden-Baden. August Scharrers viersätzige Sinfonie „Per aspera ad astra", op. 23, die demnächst im Verlage von Gebrüder Reinecke in Leipzig erscheinen wird, ist in Dortmund (Königl. Musikdirektor Georg Hüttner) und Düsseldorf (Prof. Carl Panzner) zur Aufführung angenommen worden. Weitere Aufführungen stehen in Aussicht; insbesondere beabsichtigt Generalmusikdirektor Dr. Max Schillings (Stuttgart), das Werk zur Aufführung zu bringen.

Bayreuth. Von der Verwaltung der Bühnenfestspiele erhielt die Tägl. Rundschau folgende Zuschrift: „Berliner Zeitungen brachten in den letzten Tagen eine Notiz über „Amerikanische Preise" der Karten zu den Festspielen in Bayreuth. Da der betreffende Artikel die Deutung zuläßt, als ob etwa Klagen über uns beim Stadtmagistrat Bayreuth eingelaufen seien, legen wir Wert darauf, bekannt zu machen, daß wir selbst in einer Zuschrift an den Magistrat gebeten hatten, den Unfug des Billettschachers, wenn möglich, zu verbieten. Dieselben Zeitungen brachten auch die falsche Angabe, unsere Galeriekarten kosteten 10 M. Da der Preis — gleich den anderen Plätzen — 25 M. ist, trägt uns diese falsche Preisangabe zahlreiche Beschwerden über angebliche Überforderung ein." — Weiterhin ist ein Brief bemerkenswert, den der Stadtmagistrat Bayreuth an die Festspielverwaltung geschrieben hat, als diese sich über den unverfrorenen Billettzwischenhandel eines Bayreuther Bürgers beschwerte und um Abhilfe bat. Das Schreiben lautet in seinen wesentlichen Stellen: „Auf Grund der geschätzten Zuschrift vom 5. d. M. haben wir Veranlassung genommen, das Vorgehen des Billetthändlers Franz Forster in heutiger Magistratssitzung öffentlich gebührend zur Sprache zu bringen und darauf hinzuweisen, wie sehr es im Interesse des Ansehens der Festspielstadt Bayreuth zu beklagen ist, daß ein Bayreuther Bürger in der Weise wie Forster mit den Eintrittskarten Handel treibt. Das Magistratskollegium hat einmütig die Erklärung des Amtsvorstandes, daß das Vorgehen Forsters aufs schärfste zu verurteilen ist, gebilligt und dem lebhaften Bedauern Ausdruck gegeben, daß es mangels einer gesetzlichen Handhabe nicht möglich ist, dem Treiben des Forster Einhalt zu tun."

Berlin. Die Anfänger-Oper, die Direktor Maximilian Moris und Mary Hahn in Verbindung mit einer Schule für Gesang und dramatische Ausbildung am 1. September eröffnen, wird in dem Gebäude des im Garten des Hauses Potsdamerstraße 39 belegenen ehemaligen Victoria Lyceums errichtet. Das Institut erhält einen Vortragssaal für 150 Personen mit Übungsbühne, auf der interne Opern- und Konzertaufführungen stattfinden werden. Ferner werden in regelmäßig wiederkehrender Folge öffentliche Aufführungen und Konzerte (zum Teil mit Orchester) abgehalten. Für die Oper großen Stils ist das Neue königliche Operntheater in Aussicht genommen und für die Spielopern das Lustspielhaus. Die öffentlichen Konzerte sollen in einem großen Berliner Konzertsaal abgehalten werden. Zu sämtlichen Veranstaltungen werden auch Schüler zugelassen, die ihre gesangliche Ausbildung nicht im Institut erhalten haben, aber vorgeschritten genug sind, um vor der Öffentlichkeit zu debütieren. Somit ist bei einem mäßigen Kosten-

aufwand für die Anfänger im Opern- und Konzertfach eine Gelegenheit geschaffen, ihre Leistungsfähigkeit in einem günstigen Rahmen dem Publikum, der Presse und den Agenten zu zeigen.

— Professor Rudolf Fiege, Musikkritiker der „Nordd. Allg. Ztg.", ist hier im Alter von 82 Jahren gestorben.

— Richard Strauß arbeitet an einem Ballett, zu dem Hugo v. Hofmannsthal und Graf Keßler die Handlung gedichtet haben.

— Das Brüsseler Streichquartett wird in der kommenden Saison in fünf Kammermusik-Abenden sämtliche Beethoven-Quartette in Berlin zu Gehör bringen.

— Teresa Carrenno veranstaltet am Donnerstag 3. Oktober, im großen Saale der Philharmonie ihren einzigen Berliner Klavierabend.

— Wilhelm Kienzl wird am 9. September im Bürgersaal des Berliner Rathauses einen öffentlichen Vortrag über das Thema „Der Künstler und die Welt" halten. Kienzl, den die Premiere seines Werkes „Kuhreigen" in der Kurfürstenoper wieder stark in den Kreis des künstlerischen Interesses rückt, wird in seinem Vortrag Selbstbiographisches über das Verhältnis des Künstlers und seines Schaffens zur Außenwelt geben.

— Für die Weingartner-Konzerte in Fürstenwalde ist folgendes Programm aufgestellt: Es wird ein Beethoven-Zyklus veranstaltet werden, und zwar vier Sinfoniekonzerte im Abonnement mit dem Berliner Blüthner-Orchester. Am 15. Oktober wird die 1. Sinfonie in C dur, die 2. Sinfonie in D dur und die Eroika gespielt. Am 5. November gelangt die 4. Sinfonie, die Ouvertüre zu „Egmont" und die 5. Sinfonie in C moll zur Aufführung. Am 25. November wird die Pastorale aufgeführt, ferner drei Gesänge mit Orchester, gesungen von Lucille Marcel, und die 7. Sinfonie in A dur. Am 10. Dezember werden die 8. Sinfonie und die 9. Sinfonie gespielt.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet unter Generalmusikdirektor Fritz Steinbach in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester vier Konzerte, die am 30. September, 12. Dezember, 13. Januar und 7. April stattfinden. Im ersten Konzert wird Herr Gilly, Bariton der Metropolitan-Oper, im zweiten Konzert Carl Flesch, im dritten Moriz Rosenthal solistisch mitwirken. Das letzte Konzert ist ein Brahms-Abend.

— Georg Schumann hat ein neues Vokalwerk nach dem Bechsteinschen Märchen „Das Thränenkrügelein" vollendet, zu welchem Hermann Erler das Textbuch schrieb. Das Werk ist für Soli, Chor, Klavier, Harmonium und Harfe geschrieben und wird vermutlich noch im Laufe des Herbstes im Verlage Ries & Erler erscheinen.

— Die Sinfonie-Konzerte der königl. Kapelle in der Saison 1912/13 unter Leitung des Generalmusikdirektors Dr. Richard Strauß finden an folgenden Tagen statt: 18. Oktober, 8. und 26. November, 6 und 20. Dezember, 14. und 28. Februar, 9., 22. und 30 März. Außer fünf Sinfonien, dem Violinkonzert und zwei Ouvertüren von Beethoven, zwei Sinfonien von Haydn, einer Sinfonie von Brahms, der siebenten Sinfonie von Bruckner, dem „Don Quixote" und dem „Heldenleben" von Rich. Strauß, Kompositionen von Weber, Mendelssohn, Rich. Wagner, Liszt, Berlioz, gelangen folgende Werke zur ersten Aufführung in diesen Konzerten: Klavierkonzert D dur und deutsche Tänze von Mozart, Quartettkonzert mit Orchesterbegleitung von L. Spohr, III. Brandenburgisches Konzert von Bach, II. Sinfonie von Hugo Kann, eine Sinfonie von Mahler, Waldwanderung von Leo Blech, Präludium und Fuge von Rezniceck, „Circe" von E. Böhe, eine Ouvertüre von Scheinflug, „Christelflein" von Pfitzner, Vorspiel III. Akt Pfeifertag von Max Schillings.

— Emil Prill, der bekannte Flötist des Berliner Opernhauses, der auch als Lehrer an der Hochschule für Musik wirkt, ist zum königl. preußischen Professor ernannt worden.

Braunschweig. Das Herzogliche Hoftheater zu Braunschweig begann am 25. August seine Spielzeit und bringt an neuen und neueinstudierten Opern: Glucks Iphigenia auf Tauris in der Bearbeitung von Richard Strauß, Iphigenie in Aulis in der Bearbeitung von Richard Wagner, Das Buch Hiob, Text von Leopold Adler, Musik von Willi Schäffer, Otto Julius Bierbaums Vernarrte Prinzeß, Musik von Oskar v. Chelius und Ariadne auf Naxos von Hofmannsthal und Richard Strauß.

Chemnitz. Eine neue Einrichtung von Mozarts „Zauberflöte" hat Oberregisseur Fritz Diener von den städtischen Theatern in Chemnitz besorgt. Die Bearbeitung ist namentlich dem Schikanederschen Text zugute gekommen. Die Musik bleibt, von einer Umstellung abgesehen, unangetastet. Von besonderer Eigenart wird in der neuen Einrichtung die szenische Gestalt sein. Diener hat, dem Gefühls- und Gedankengehalt des Werkes entsprechend, Dekorationen und Kostüme entworfen, die von jeder zeitlichen oder ethnographischen Andeutung frei sind.

Dresden. Der innere Umbau des Königlichen Opernhauses, der am 10. Juni begann, schreitet seiner Vollendung entgegen. An der Vorderbühne sind sämtliche Holzkonstruktionen durch eiserne ersetzt worden, eine neue Untermaschinerie ist eingesetzt worden, an der Hinterbühne gewährt eine neu hergestellte Eisenbetondecke feuersicheren Abschluß gegen das Magazin, der gesamte Zuschauerraum erhält neues Gestühl, die Garderobenverhältnisse sind verbessert, die Deckenmalerei wird erneuert. Der vollständige Umbau des Opernhauses wird erst im Jahre 1913 vollendet werden, da im nächsten Jahre noch die Außenseite instand gesetzt werden soll.

— Hofkapellmeister Prof. Richard Sahla hat sich in Dresden niedergelassen und wird hier mit seiner Frau in Konzerten und Unterricht erteilend (Violine und Gesang) tätig sein. Seine Stellung in Bückeburg (Leitung der Sinfoniekonzerte) wird der vortreffliche Künstler beibehalten.

— Hofkonzertmeister Prof. Georg Wille ist von seiner Konzertreise in Südamerika, die nach uns vorliegenden dortigen Zeitungen höchst erfolgreich verlief, nach Dresden zurückgekehrt.

Hamburg. Felix Weingartner hat, unabhängig von Georg Hartmann, Webers „Oberon" musikalisch und textlich neu eingerichtet und bearbeitet. Die Oper wird in dieser Fassung am Weihnachtstage in Hamburg zum erstenmale aufgeführt werden.

Hettstedt. Eine alte Bibliothek von Kirchenmusikwerken wird in der Dienstwohnung des Kantors der St.-Stephani-Kirche zu Hettstedt aufbewahrt. W. Gurlitt hat diese Bibliothek geordnet und ein Verzeichnis hergestellt. Es befinden sich dort auch die Bruchstücke zweier großer handschriftlichen Sammlungen; die eine ist mit Heinricus Taube und der Jahreszahl 1638 gezeichnet. In der Sammlung sind wohl alle Kirchenkomponisten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts durch Werke vertreten. Einige Tonsetzer sind sogar recht häufig zu finden, so Isaak Posch 10 mal, M. Prätorius 12 mal, J. H. Schein 37 mal, H. Schütz 42 mal, der italienische Kirchenkomponist Ludovico Viadana 51 mal, der Hallesche Organist Samuel Scheidt 52 mal.

Insterburg. Der Königsberger Männergesangverein wählte den Königlichen Musikdirektor Franz Notz-Insterburg zu seinem musikalischen Leiter. Herr Notz wird unter Beibehaltung seiner Tätigkeit in Insterburg dem Rufe Folge leisten.

Ischl. Das Wiener Tonkünstlerorchester beabsichtigt, in Ischl alljährlich im Sommer ein Brahmskonzert zu veranstalten, deren Reinerträgnis dem Grundstock zur Errichtung eines Brahms-Denkmals in Ischl zufließen soll.

Krakau. Die erste Opernaufführung in Esperanto hat in Krakau stattgefunden. Zu dem hier tagenden achten Kongreß der Anhänger der Zamenhoffschen Weltsprache versuchten sich Opernsänger und Opernsängerinnen auf der Bühne in Esperanto. Der in Warschau lebende Esperantist Grabowsky hatte die Oper „Halka" von Moninszko in Esperanto übertragen. Das Werk wurde 1870 auf ein polnisches Libretto, von Moninszko komponiert. Die Handlung spielt im alten Polen: die theatralisch wirksam geführte Geschichte von dem Prinzen, der das geliebte Bauernmädchen verläßt, um eine Prinzessin zum Altar zu führen.

Leipzig. Professor Hans Winderstein erhielt vom Herzog von Anhalt den Goldenen Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst.

— Am 2. September feierte die angesehene Musikalien-Verlagshandlung Rob. Forberg ihr 50 jähriges Bestehen. Daß sie stets rastlos und erfolgreich bemüht war, ihrem Verlage wertvolle Werke einzuverleiben, beweist ein Blick in den Verlagskatolog, der eine glänzende Reihe hervorragender Komponisten aufweist. Wir nennen nur: d'Albert, Wilhelm Berger, Brambach, Draeseke, Gernsheim, Grieg, S. v. Hausegger, Ferd. Hiller, Hans Huber, Kienzl, Franz Lachner, S. de Lange, Raff, Reinecke, Rheinsberger, Sauret, Max Schillings, Sinding, Rich. Strauß, Thuille, Vierling, Heinr. Zöllner.

London. Sir Henry Wood veranstaltete die erste Aufführung in England von Leone Sinigaglias neuestem Or-

chesterwerk, der fünfsätzigen Suite „Piemonte". Die bis jetzt bereits in 16 Städten zur Aufführung angenommene Suite, fand auch hier, wie bei den Aufführungen unter Felix Weingartner, Hans Winderstein und Wouter Hutschenrujter begeisterte Aufnahme.

— Ein Mitarbeiter der „Musical Times" hat sich der nicht geringen Mühe unterzogen, sämtliche Programme der bisher in England angekündigten Konzerte und Aufführungen zu analysieren. Dabei zeigt sich, welche Bedeutung die deutsche Musik einnimmt; Wagners Name taucht nicht weniger als 109 mal auf, Beethoven 39 mal und Mozart 28 mal. Es folgen Tschaikowsky 26-, Saint-Saëns 18-, Bach 16-, Brahms und Liszt je 14-, Weber 13-, Elgar, Mendelssohn, Berlioz und Dvorak 12- und Händel 10 mal. Diese Kompositionen beanspruchen für sich mehr als die Hälfte aller Aufführungen. Sämtliche englische Musiker zusammen erreichen nur die Zahl 80, kaum 12,34% des gesamten Konzertrepertoirs.

— Als Shakespeare-Konzerte können die historischen Konzerte bezeichnet werden, die Henry Wood in der Londoner Empreß Hall gegeben hat. Das Programm der zehn Vorführungen, die alle mit größtem Erfolge aufgenommen wurden, bestand nur aus Musikwerken, die durch die Dramen Shakespeares inspiriert waren. Es waren nicht weniger als 86 Musikstücke und zwar darunter 34 Ouvertüren, 12 sinfonische Dichtungen, 5 Fragmente von Ballettmusik. Die englischen Autoren waren am zahlreichsten vertreten; 46 Kompositionen wurden zu Gehör gebracht, die die Werke des größten britischen Dichters vertonten; der älteste dieser Komponisten war J. Wilson (1594).

Mailand. Im „Mondo Artistico" wird berichtet: In der Stille eines Ortes, in welchem Kunst und Künstler ein Heim haben, in Viggiu an der italienisch-schweizerischen Grenze, arbeitet der Bildhauer Enrico Butti eifrig an dem großen Denkmal, das die Stadt Mailand Guiseppe Verdi errichten will. Das Denkmal ist 11 Meter hoch. Auf einer geeigneten Granitplatte, die 9 Meter im Quadrat breit ist, erhebt sich ein würfelförmiger Aufbau, der unten leichte Modellierungen (einfache Leisten und Streifen) aufweist. Auf diesem Würfel steht Buttis Werk, das Denkmal, dessen Plinthe ganz mit Hochreliefs geschmückt ist. Es sind vier Kompositionen — für jede Seite eine —, die so verbunden sind, daß sie eine einzige große Komposition bilden. Man sieht da mehr als dreißig Figuren von natürlicher Größe. Auf der vorderen Seite sind die verschiedenen Empfindungen, die durch die göttliche Melodie hervorgerufen werden, dargestellt. Die Melodie ist versinnbildlicht durch eine nackte Frauengestalt, die sich aus einem waldigen Hintergrunde, einer stilisierten Landschaft, erhebt. Vor ihr befinden sich acht weibliche Gestalten, die, in verschiedenen Posen, die mystische Verzückung, die Ekstase der Liebe, die Angst, die Erschütterung und den Schmerz zeigen. Auf der linken Seite sieht man die ruhige Freude am unschuldigen Leben und die beglückte, wunschlose Liebe. Eine nackte Frauengestalt, eine Mutter hebt ihr Kind hoch, während hinter ihr andere Kinder sich im Tanze drehen. Etwas weiter nach links sieht man ein Öchslein, das sich die idyllische Szene ansieht. Auf der rechten Seite hat Butti die heroische Dichtung und die heroische Musik dargestellt. Hoch zu Roß sitzt ein Barde, der das von einem Kreuz überragte Schwert an die Brust drückt und die Taten der Soldaten, der Helden, die im Kampfe für das Vaterland gefallen sind, besingt; starr liegen die Leichen dieser heldenmütigen Söhne des Vaterlandes auf dem Boden vor dem Sänger. Auf der hinteren Seite des Denkmals sind die bösen Leidenschaften, Haß, Mißgunst, Neid, dargestellt. Eine Art Mephisto führt hohnlächelnd die Geister von Erwachsenen und Kindern ins Verderben. Gekrönt wird die ganze großzügige Denkmalsanlage durch die Gestalt Verdis. Er steht aufrecht, unbedeckten Hauptes, die Hände auf dem Rücken; er hält sie — wie er das im Leben zu tun pflegte — unter dem unteren Teile des Röckchens, das infolgedessen ein wenig in die Höhe gehoben wird. Mit dem Guß des Denkmals soll noch in diesem Jahre begonnen werden, und um die Mitte des nächsten Jahres dürfte das gewaltige Monument fertig werden und aufgestellt werden können.

München. Der Münchner Hofoper verpflichtet sich der bisherige technische Leiter des Künstlertheaters Robert Schleich.

— Der Generalintendant der Münchner Hoftheater, Freiherr Albert v. Speidel ist am 1. September nach schwerem Leiden im Alter von 54 Jahren gestorben.

Neuyork. In den Vereinigten Staaten ist, wie der Guide musicale mitteilt, ein Richard Wagner-Verein gegründet worden, der sich in erster Linie das Ziel gesetzt hat, den bevorstehenden 100. Geburtstag des Meisters in allen großen Städten

Amerikas in würdiger Weise zu feiern. Es sollen in allen größeren Städten der Union Musikfeste abgehalten werden, die im Zeichen der Wagnerischen Kunst stehen. Der neue Richard Wagner-Verein wird zugleich für die regelmäßige Veranstaltung großer Wagner-Konzerte in den Vereinigten Staaten sorgen.

— Der amerikanische Opernunternehmer Oskar Hammerstein veröffentlicht den Plan, in den Vereinigten Staaten zwanzig große, vollkommen gleiche Opernhäuser zu erbauen, die das Heim zweier von ihm geleiteten Operngesellschaften ersten Ranges werden sollen. Allen wichtigeren Städten der Union sollen in bestimmten Teilen des Winters regelmäßige Opernvorstellungen geboten werden.

Ostende. Wie wir einem Bericht des „Carillon" über das Auftreten des Kammersängers Edgard Oberstetter in J. Weils komischer Oper „Lully" entnehmen, führte der Künstler die Rolle des königlichen Küchenchefs, Mr. Pott, ganz prächtig durch. Der Künstler, der mit seiner außerordentlich tiefen Baßstimme und der kunstvollen Behandlung seines schönen Organes Aufsehen erregte, und der nicht nur ein glänzender Sänger, sondern auch ein vorzüglicher Darsteller ist, erzielte eine große Wirkung, so daß ihm auch der wärmste Beifall zuteil wurde. — Wie wir ferner hören, wird sich Kammersänger Oberstetter, der von seinen früheren Engagements her (München: Hofoper und Prinzregententheater, Wiesbaden: Hofoper, London: Coventgarden, und Royal Opera, Paris: Opera comique, Neuyork: Metropolitan Opera House) in weiten Kreisen bekannt ist, zu Beginn der Wintersaison in Wien niederlassen. Obwohl Oberstetter erst in der Mitte der dreißiger Jahre steht, kann er auf eine erfolgreiche Bühnenlaufbahn zurückblicken. Er gedenkt aber, sich von der Bühne zurückziehen, um ferner ausschließlich als Lied-, Konzert- und Oratoriensänger zu wirken.

Paris. In seinem „Almanach des Spectacles" gibt Albert Soubies eine Zusammenstellung der Neuaufführungen und Erfolge, die die Pariser Opern in der verflossenen Saison gehabt haben. Die Neuheiten der Großen Oper waren: „Sibirien" von Giordano, das nur 4 Aufführungen, und „Dejanira" von Saint-Saëns, die 8 Aufführungen erzielte, dann zwei Ballette: Die „Russalka" von Lambert und „Espana" von Chabrier. Von den Neueinstudierungen hatten die „Meistersinger" mit 10 Aufführungen den meisten Erfolg. Gounods „Faust" wurde 25 mal gegeben, und eine Aufführung dieser Oper brachte auch die größte Einnahme; 17 mal „Samson und Dalila", 16 mal „Rigoletto". Die Neuigkeiten der Opéra Comique waren: „Der Ahne" von Saint-Saëns mit 10 Aufführungen, „Der Schleier des Glücks" von Pons mit 13 Aufführungen, „La Jota" von Laparra mit 8 Aufführungen, „Die spanische Stunde" von Ravel mit 10, „Therese" von Massenet mit 12 und „Bérénice" von Magnart mit 6 Aufführungen. Neueinstudierungen wurden dem „Fliegenden Holländer", der es auf 13, und „Hoffmanns Erzählungen", die es auf 19 Aufführungen brachten, zuteil. Am häufigsten wurde „Manon" aufgeführt (49), dann folgte „Carmen" (45), „Werther" (32), „Louise" (30), „Bohème" (24), „Lakmé" und „Tosca" (je 20), „Mignon" und „Cavalleria Rusticana" (je 17 mal). Die größten Einnahmen der Saison brachte eine Aufführung von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen". Im Theatre Lyrique brachten es von Neuaufführungen „Bauern und Soldaten" von Gallon auf 41, das Ballett von Menier „Das Herz Florias" auf 38 und die Oper von Gunsbourg „Ivan der Schreckliche" auf 21 Aufführungen. 68 mal wurde „Don Quixote" gegeben, 29 mal der „Barbier von Sevilla", die „Hugenotten" und die „Jüdin" je 16 mal, „Quo vadis" 15 mal. Im Apollo-Theater hatte die „Lustige Witwe" mit 160 Vorstellungen den größten Erfolg. Dann kam die „Geschiedene Frau" von Leo Fall mit 89 Aufführungen. Im Vaudeville hat es die Wiener Operettengesellschaft auf 12 Aufführungen des „Grafen von Luxemburg", auf 6 Aufführungen von „Zigeunerliebe" und 5 Aufführungen von der „Dollarprinzessin" gebracht. Im Chatelet wurde „Debussy-d'Annunzios „Heiliger Sebastian" 10 mal aufgeführt. Die russische Operngesellschaft hat im Theater Sarah Bernhard ein Gastspiel absolviert, bei dem 6 mal „Der Dämon" und „Die Braut des Zaren", 4 mal „Die Russalka", 3 mal „Eugen Onägin" und 2 mal „Pique Dame" gegeben wurden.

— „Der Doge von Venedig" ist der Titel einer neuen Oper von Paul Dukas, die im Laufe der nächsten Spielzeit in Paris ihre Uraufführung erleben soll.

— Von den kommenden Neuheiten der französischen Opernbühne weiß der Pariser Korrespondent der „Voss. Ztg." nach dem „Gaulois" folgendes zu berichten: Gabriel Fauré, der Direktor des Pariser Konservatoriums, legt zurzeit die letzte Hand an seine „Penelope", die im Februar nächsten Jahres in Monte Carlo ihre Uraufführung erleben und einen Monat später in der Pariser Komischen Oper in Szene gehen soll. Massenet

soll einen „Panurge", zu dem ihm der Senator und frühere Minister Couyba den Text geliefert hat, ferner einen „Amadis de Gaule", den er vor einem Jahrzent nach einem Textbuch Claretiés geschrieben, und eine „Cleopatra" deren Textbuch von Louis Payen und Henri Cain herrührt, beendet haben. Gustave Charpentier arbeitet an einem „Julien", der die Fortsetzung seiner „Louise" bildet. Camille Erlanger beschäftigt sich bereits in der Komischen Oper mit den Proben seiner nach dem Drama Sardous geschriebenen „Sorcière". Er hat ferner in seinem Pult die Partitur einer Vertonung von Hauptmanns „Hanneles Himmelfahrt". Paul Dukas ist fleißig bei der Komposition eines „Dogen von Venedig", einer Oper, bei der er sein eigener Textdichter gewesen ist. Messager, der Direktor der Oper, benutzt seine Ferien zur Fertigstellung seiner von Robert de Flers und Caillavet verfaßten „Schwester Beatrice". Xavier Leroux arbeitet an einer Oper „Gran Magnet", deren Textbuch dem Roman von Catulle Mendès entlehnt worden ist. Raoul Pugno, der bekannte Pianist, und Fräulein Nadia Boulanger vollenden die Instrumentation der „Toten Hand", der d'Annunzios Theaterstück zugrunde liegt. Debussy endlich legt die letzte Hand an den nach Edgar Poes bekannter Novelle gearbeiteten „Diable dans le Clocher"; Poe hat ihm ferner die Anregung einer Oper „Das Haus Usher" gegeben, mit deren Komposition er zurzeit beschäftigt ist. Daneben arbeitet Debussy auch an einer Bühnenmusik zu dem von Bèdier und Louis Arthur geschriebenen „Tristan".

— Die Erben Donizettis haben gegen einen Pariser Musikverlag wegen des Urheberrechts der „Regimentstochter" einen Prozeß angestrengt. Der Klageantrag ging dahin, den Pariser Verlegern die Veröffentlichung der Partitur der genannten Oper zu verbieten. Demgegenüber wiesen die Verleger darauf hin, daß ihnen das Urheberrecht von Donizetti im Jahre 1840 übertragen worden war, und daß betreffs der Dauer des Vertrags das Urhebergesetz von 1876 in Frage käme, das die Frist auf fünfzig Jahre nach dem Tode des Autors verlängert hat. Die Erben behaupten dagegen, daß das zur Anwendung kommende Gesetz nur das sein könne, das zurzeit des Vertragsschlusses in Kraft gewesen ist. Das Gericht hat jetzt zu Gunsten der Donizettischen Erben entschieden und zu Recht erkannt, daß die Pariser Verleger den Erben Rechenschaft über alle Summen zu geben haben, die ihnen vom Jahre 1885 bis heute unter irgend einer Form aus der Publikation der „Regimentstochter" zugeflossen sind. Außerdem wird ihnen die Fortsetzung der Veröffentlichung untersagt.

— Zum ersten Male hat sich Anatole France bereit erklärt, eines seiner Werke in Musik setzen zu lassen. Sein klassisch strenges Drama „Die korinthische Hochzeit" wird den Text für eine Oper von Henri Bueßer bieten. Bueßer, einer der Kapellmeister der Pariser Großen Oper, hat sich bereits durch einige andere Werke einen geachteten Namen gemacht. Er will nicht etwa das Werk des Dichters durch einen Librettisten zu einem Textbuch umarbeiten lassen, sondern er wird unter der Aufsicht von France einige Änderungen an dem Werk vornehmen. Hie und da soll die edle Monotonie der Alexandriner mit leichteren Rhythmen wechseln. Die schönen Chöre aber sollen vertont werden, so wie sie von France geschrieben sind, ohne Veränderung eines Wortes.

Stettin. Anläßlich der Aufführung des Salonquartetts für Kirchengesang-Leipzig in der Jakobkirche zu Stettin beschwerte sich der hiesige Magistrat, daß diese Lustbarkeit nach § 4 der Lustbarkeitssteuer-Ordnung unter Beifügung des Programms („Meistersinger deutsch-evangelischer Kirchenmusik vom 16.—19. Jahrhundert") nicht angemeldet worden sei.

Wien. Richard Heuberger hat eine neue Oper vollendet: „Die letzte Nacht", Text von Viktor Léon, die im Herbst die Uraufführung an der Wiener Volksoper erleben wird.

— Die Arbeiten für das Johann Strauß-Denkmal in Wien sind bereits so weit vorgeschritten, daß die Enthüllung für den Sommer 1913 geplant ist. Die erforderlichen Geldmittel sind aber noch nicht völlig aufgebracht und weitere Geldzuwendungen erwünscht.

Wittenberg. Der um das hiesige Musikleben verdiente Organist Willy Straube wurde durch Verleihung des Titels „Königlicher Musikdirektor" ausgezeichnet.

Zwickau. Der a capella-Verein, Dirigent Kgl. Musikdirektor Vollhardt, hat für diese Saison gewählt: Beethovens Missa solemnis und Glucks „Orpheus und Euridice".

Verlagsnachrichten

Im Verlage von Adolph Fürstner (Berlin—Paris) sind soeben die beliebtesten Nummern aus den Wagner-Opern „Der fliegende Holländer", „Rienzi" und „Tannhäuser" in Arrangements für Violine und Klavier, Flöte und Klavier, sowie Kornett und Klavier in Bandform zum Preise von M. 3.— no. für den Band erschienen. Die anerkannt vorzüglichen Bearbeitungen sind von Hüllweck für die Violine, von Fürstenau für die Flöte und von Kosleck und Kuhnert für das Kornett besorgt; die Sammlungen werden daher von den Wagner-Verehrern freudig begrüßt werden, zumal für diese Instrumente Arrangements in gleich billigen Ausgaben noch nicht existieren.

Richard Wagners in neuerer Zeit besonders vielgesungenes Männerchorwerk „Das Liebesmahl der Apostel" (Verlag von Breitkopf & Härtel), zu dem Professor Ad. Lorenz vor einiger Zeit eine die Singstimme des a cappella-Satzes stützende Orchesterbegleitung geschaffen hat, wird jetzt durch die Herausgabe einer Taschenausgabe der Partitur zum Preise von 1,50 M, weitesten Musikerkreisen zugänglich gemacht.

Neue Bücher

Mit gewohnter Pünktlichkeit stellen sich in den letzten Tagen des August der „Allgemeine Deutsche Musiker-Kalender" (Verlag von Raabe & Plothow, Berlin) und „Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender" (Max Hesses Verlag, Leipzig) ein. So liegt für das Jahr 1913 von erstgenanntem der 35. Jahrgang, von letzterem der 28. Jahrgang vor. Hinsichtlich der Reichhaltigkeit und der übersichtlichen Anordnung des statistischen und chronistischen Materials haben beide nichts eingebüßt und bedürfen als beliebte und brauchbare Musikbücher kaum noch der Empfehlung. Jedoch möchten wir der Redaktion des Allgemeinen Musikerkalenders empfehlen, das Kapitel „Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker" einer gründlichen Revision zu unterziehen, da hier eine ganze Reihe berühmter Musiker fehlt. Wir nennen nur: Arenski, Wilhem Berger, Bériot, Ferd. David, Fesca, Heinr. Hofmann, Kalliwoda, Theodor Kirchner, Felix Mottl, Onslow, Carl Reinecke, C. G. Reißiger, Svendsen, Sullivan, N. von Wilm. Auch wäre Karl F. Zöllner zu berücksichtigen, während Seminarmusiklehrer Zimmer wohl kaum unter berühmten Musikern genannt werden kann. Hesses Musiker-Kalender, dessen gute typographische Herrichtung besonderer Erwähnung verdient, bietet noch einen interessanten Aufsatz über den Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter, betitelt „Der deutsche Kapellmeisterverein", sowie eine Biographie über S. von Hausegger, beide aus der Feder Carl Mennickes. — Da die beiden Musikerkalender sich in mehrfacher Beziehung ergänzen, ist den Interessenten die Anschaffung beider zu empfehlen.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Hugo Heller & Cie., Wien:

Hubermann, Bronislaw, Aus der Werkstatt der Virtuosen M. 1.50.

Verlag von Julius Klinkhardt, Leipzig:

Dost, Rudolf, Oberl. a. Kgl. Lehr.-Sem., Dresden, Liederbuch für Lehrerinnen- Seminare und Studienanstalten gebd. M. 3.20.

Verlag von C. F. Leede, Leipzig:

Zuschneid, Hugo, Deutscher Pfadfinder Marsch. Für mittl. Singst. mit Klavierbegl. M. 1.—.

Verlag von A. Priedöhl, Stettin:

Könnemann, Artur, Ständchen aus dem Tontrauerspiele: „Die Madonna mit dem Mantel" für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. M. 2.50

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 7. September, nachmittag 1/2 2 Uhr

Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge Cdur. Hans Leo Haßler: Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst. Theodor Weinlig: Psalm 150: Laudate Dominum; Motette für 2 Chöre. Hermann Kretzschmar: Das ist ein köstlich Ding.

Öffentliche Hauptprobe zur Motette, Freitag, 6. September nachmittag 1/4 7 Uhr.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Die Auswüchse des Agententums

Von einem Theaterkapellmeister

Die Agenturen zur Vermittelung freier Stellen sind — darüber läßt sich nicht streiten — im Theatergeschäftsverkehr ebenso notwendig wie in so manchen rein kaufmännischen Berufen. Es wäre auch sehr ungerecht, wollte man die Leistungen der Theateragenten allzu niedrig bewerten, wie es oft geschieht, wenn ein Engagement durch einen Agenten scheinbar mühelos und in äußerst kurzer Zeit zustandegebracht wird. Denn solche Fälle bilden keineswegs die Mehrzahl und bei gar vielen haben die Agenten Mühe und Plage mit unzähligen Besprechungen und Schreibereien. Hierzu kommt als wichtigstes Moment, daß der Agent für seinen Klienten seine Beziehungen und seinen persönlichen Einfluß (durch Anempfehlung und Beredsamkeit) aufbietet und seinen Klienten freie Stellen nennt, von deren Vorhandensein sie bislang keine Ahnung gehabt haben. Darum ist die Tätigkeit des Vermittlers im Theatergeschäftsverkehr, wofern sie anständig und reell betrieben wird, keineswegs gering einzuschätzen.

Wofern sie anständig und reell betrieben wird, das ist der springende Punkt. Es gibt eine ganz stattliche Reihe von Agenturen, an deren Anständigkeit und reeller Geschäftsgebahrung nicht gezweifelt werden darf. Sie haben sich zum Teil auch zu ganzen Verbänden zusammengeschlossen und wirken in diesen segensreich auf ihre eigenen Berufsgenossen, indem sie Auswüchse in ihrem Kreise bekämpfen. Trotzdem ist die Zahl der alleinstehenden Agenturen noch übergroß, von denen einzelnen der Vorzug so einwandfreier Tätigkeit nicht zugesprochen werden kann, deren Geschäftsführung viel Schaden stiftet und das Vertrauen zu den Agenten untergräbt. Nur gegen diese richten sich meine Ausführungen.

Betrachten wir einmal die Geschäftsverbindungen solcher Agenturen. Gar vielen von ihnen, die nicht zu den bedeutensten zählen, steht nur eine sehr beschränkte Anzahl meist kleinerer Bühnen als Geschäftskreis zur Verfügung, den sie meist noch mit anderen Agenturen teilen müssen. Selbst wenn sie also befähigt wären, zu urteilen und zu individualisieren — doch wie wenige sehen ihre Klienten künstlerisch tätig! — so wäre ihnen dies durch die Beschränktheit ihrer Beziehungen schon im Voraus versagt. An diesen Mangel von Geschäftsverbindung knüpfen sich aber eine Reihe von Übelständen: Diese Agenten empfehlen, um ihre materiell und künstlerisch minderwertigen Vakanzen zu besetzen, zuerst und vor allem die schlechteren Engagements, selbst wenn sie noch weit Günstigeres zu bieten haben. Wehe dem Anfänger, der den Versprechungen

eines dieser Agenten glaubt, der ihm sagt: „Wenn sie dieses Engagement annehmen, kann ich sie glänzend weiterbringen und Sie erhalten im nächsten Jahr Verträge an erstklassige Bühnen". Ich selbst vertraute einst solchen Versprechungen und erhielt im nächsten Jahre trotz wiederholter Mahnung von dem betreffenden Agenten keinen, auch nicht den bescheidensten Antrag. Diese Agenten empfehlen eben, um schlechte Posten zu besetzen, für die sie nicht leicht jemand finden, selbst bewährten Dirigenten dritte Kapellmeisterstellen an Provinzbühnen, da sie die besseren Stellen immer noch leichter besetzen können. Dies grenzt an unreelle Geschäftsgebahrung, die im Verein mit dem Mangel an guten Beziehungen zu den sonderbarsten Auswüchsen führt. So ist es vorgekommen, daß solche Agenten Bühnenmitglieder, für die sie momentan kein günstiges Engagement wußten, imaginäre Anträge stellten, um sie an vorzeitigem Abschluß durch einen Konkurrenten zu hindern. Diese Anträge fielen dann meist so verlockend aus, daß die Betreffenden — oder besser gesagt, Betroffenen — andere minder günstige, aber reelle Anträge ablehnten, bis es dann eines schönen Tages hieß: Die Sache ist leider gescheitert und der Agent wieder mit bescheidenen Anerbietungen kam, die oft noch hinter dem zurückstanden, was die Mitglieder bereits durch anderweitigen Abschluß hätten erreichen können. Tableau!

Ein anderer Krebsschaden ist die Anführung unwahrer Tatsachen gegenüber den Theater-Mitgliedern und — damit verbunden — das Drücken der Gagen. Einige der obenerwähnten species, die ich — ich wiederhole es — zu den Auswüchsen des Agententums zählen und nicht als Regel erkläre, trachten lediglich danach, um jeden Preis Abschlüsse zu erzielen und scheuen nicht davor zurück, den Stellensuchenden unwahre Angaben — insbesondere in Bezug auf die erreichbare Gage und die Möglichkeit eines Benefizes, dann aber auch über die Art ihrer künstlerischen Beschäftigung und den Rang des betreffenden Theaters — zu machen. Damit hängt eng zusammen, daß sich das Gros dieser Agenten lediglich als Vertreter der Direktoren fühlt, obwohl Theater-Mitglieder in Deutschland die halbe, in Österreich sogar die ganze Provision bezahlen, — eine unerhörte Diskrepanz zwischen Leistung und Gegenleistung! Auch die Unsolidität wird von vielen solcher Agenten zur Regel gemacht, indem sie einem Klienten oft zehn Verträge zur gleichzeitigen Unterschrift senden, ohne auch nur mit einem Direktor gesprochen zu haben. —

Soviel Schädliches, das in der Geschäftspraxis dieser Agenten steckt, habe ich schon beschrieben, und immer noch mehr drängt sich in die Feder. Habe ich doch noch garnicht von der unverschämten Vertraulichkeit gesprochen, mit der jene Agenten allen Bühnenmitgliedern, auch den ihnen fremden, entgegentreten, der widerlichen Zudringlichkeit gegen Damen vom Theater und der Intimität gegen Herren. Was Wunder, wenn man erlebt, daß junge Künstlerinnen so schamlos sind, eisgrauen oder kahlköpfigen Agenten um den Hals zu fallen, sie zu küssen und zu streicheln mit den Worten: „Nicht wahr, Du verschaffst mir ein gutes Engagement, Papachen?"

Die anständigen unter den Theateragenten, ihnen voran die neuen Korporationen, werden mir nun sagen: „Nennen Sie uns solche Fälle, wir werden mit aller Macht dagegen ankämpfen!" Ich habe vollkommen Vertrauen zu der guten Absicht dieser Herren, aber ihren Wunsch zu erfüllen, ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ganz unmöglich. Denn höchst selten wird sich ein Theatermitglied getrauen, gegen einen Agenten öffentlich vorzugehen — und ohne Namensnennung und genauen Urteils hätte eine solche Anzeige keinen Wert. Alle Theatermitglieder brauchen die Agenten und fürchten, wenn sie gegen den einen vorgehen, von vielen anderen boykottiert zu werden. Es gilt dies insbesondere von den Mitgliedern kleiner Theater mit bescheidenen Gagen, die auf die große Schar der „kleinen Agenten" angewiesen sind. Anzeigen können also nur höchst selten stattfinden.

Gerade für den Kapellmeisterberuf ist das Agentenwesen am schädlichsten. Denn sie fördern durch Unterbieten der Gagen das Volontärwesen am meisten. Und dann: Wie viele untergebene Agenten sind denn befähigt, über einen Kapellmeister zu urteilen? Weit eher kann ein Nichtmusiker eine gesangliche Leistung einschätzen als die eines Dirigenten. Alle Kollegen werden zu wiederholten Malen erfahren haben, wie urteilsunfähig der ganze Kreis aller derer ist, die nicht Berufsmusiker sind, wie das große Publikum oft die derbsten Schmisse nicht merkt, teils aus mangelnder Kenntnis der Materie, teils aus Unfähigkeit, rasch zu apperzipieren und das Aufgenommene kritisch zu beurteilen. Genau solche Laien wie das Gros des Publikums sind aber auch gar manche Theateragenten. Nur mit dem unangenehmen Unterschied, daß sie sich die Fähigkeit zutrauen, Urteile fällen zu können. So kommt es also, daß selbst bei gutem Willen (der allerdings selten ist) technische Routine — die ich durchaus nicht unterschätze — mit musikalischem Feingefühl, grobe Blecheffekte mit — Temperament verwechselt werden. Auch dieser Mangel an Urteilsfähigkeit muß naturgemäß großen Schaden bringen.

Aus allem oben Gesagten geht hervor, welch enorme Schädigung allen Bühnenkünstlern, insonderheit aber den Theaterkapellmeistern, aus dem geschäftlichen Verkehr mit dieser Sorte von Theateragenten erwächst (wobei ich die materiellen Opfer, die wir bringen müssen, gar nicht erwähne). Wir müssen daher allen Kollegen auf das dringendste raten, nur mit in jeder Hinsicht als makellos bekannten Agenten in Geschäftsverbindung zu treten. Unser Verband hat auf Grund all dieser Erwägungen und um die Theaterkapellmeister von der drückenden Last des Vermittlungshonorars zu befreien, eine ehrenamtlich verwaltete, unentgeltliche Stellenvermittlung für Theaterkapellmeister errichtet; mit dem Allgemeinen Deutschen Bühnenverein haben schon sehr erfolgreiche Verhandlungen stattgefunden und wird von Mitgliedern desselben unser Stellenvermittlungsbureau eifrigst benutzt. Es geht daher an alle Kollegen der Appell, in erster Linie die Tätigkeit der Verbandsagentur in Anspruch zu nehmen, denn bei derselben findet im Gegensatze zu anderen Agenturen nicht die Bevorzugung eines einzelnen statt, sondern werden dem jeweiligen Auftraggeber von 4—5 in Betracht kommenden die Papiere usw. vorgelegt und trifft dann ersterer selbst die Entscheidung, wem die Stelle zu übertragen ist. Die Vermittlung ist für beide Teile kostenlos. Die stellensuchenden Mitglieder finden bei dem Büro von vornherein warmherzige Förderung ihrer Interessen, sowie künstlerisches Verständnis für ihre Bestrebungen auf dem dornenreichen Pfade der Theaterkapellmeister.

Die nächste Nummer erscheint am 19. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 16. Sept. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 38

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 19. Sept. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal für Bayreuth?

XXXI.

In der freundlichen Markgrafenstadt am Roten Main herrscht Festfreude. Man hat uns zwar in der letzten Zeit besonders eifrig davon überzeugen wollen, daß es im wesentlichen Snobs und Dollar-Kings seien, für die man in Bayreuth das Bühnenweihfestspiel aufführt. Daß dem aber nicht so ist, lehrt schon der Anblick des Straßengetriebes; durchweg erfreuliche Physiognomien sind es, die wir auf dem Gang durch die Stadt erblicken. Welche Agitation ist in den letzten Monaten für und gegen die Freigabe des „Parsifal" getrieben worden! Wie häßlich sind die Begleiterscheinungen dieses Für und Wider gewesen. Wie lächerlich zudem für jeden, der hinter die Kulissen der „öffentlichen Meinung" gesehen hat. Da regten sich Stimmen, deren Beziehung zu dem arischen Mysterium, zu dem „christlichen Weihespiel" zunächst nicht ersichtlich, deren Eifer jedenfalls nicht unverdächtig schien. Wie immer, wenn sich „das Publikum" zu einer, für Einsichtige durchaus klaren Angelegenheit in einer, durch keinerlei Kenntnisse der letzteren wie ihrer Vorgeschichte getrübten Weise äußert, wurde das Bild in kurzer Zeit so schief und widerspruchsvoll wie möglich. Vom „Recht des Volkes", vom „demokratischen Prinzip" und anderen an sich sehr netten und brauchbaren Schlagworten ganz abgesehen, wurde eine Kanonade gegen Bayreuth, den Dauphin Siegfried und alle die eröffnet, welche nicht in das Horn jener Kreise bliesen, aus denen sich die meisten Theaterdirektoren, Pressefürsten und Theaterleute rekrutieren. Als ob der „Parsifal" je ein „zugkräftiges" Kassenstück, ein „Bildungsmittel für die breiten Massen" werden könnte! Die ganze Oberflächlichkeit unseres heutigen öffentlichen Leben wie unseres Pressebetriebes, die leider von verletzter Eitelkeit zu abhängigen Meinungsäußerungen von „Größen" gehörten dazu, um die Verwirrung der Geister zu stiften, die wir heute mit Grauen konstatieren. Daß der als „Gründer", „Spekulant" und „Phantast" verunglimpfte Richard Wagner seinerzeit, nahe vor dem Ruin seines grandiosen Unternehmens, seine letzte Zuflucht — vergeblich — bei dem Deutschen Reichstag suchte, welcher aber kein Geld für den hehrsten Gedanken neugeeinter Volkheit hatte, davon sprach niemand. Ebensowenig davon, daß der letzte, klar ausgesprochene Wille des großen Meisters, dem unser Volk so Herrliches verdankt, den „Parsifal" an Bayreuth band, und daß dieser klare Wille von anständigen Menschen unter allen Umständen zu achten sei. Les affaires sont des affaires! Beuten wir den „Parsifal" aus, führen wir ihn ebenso würdig auf wie seine anderen „Opern"; meinetwegen am Stadttheater in Krotoschin oder in Leobschütz, wo der erste Heldentenor der Qualitäten entbehrt, die man von rechtswegen an den letzten Choristen stellen müßte. Können die „Blumenmädchen" auch nicht mehr singen, so haben sie doch immerhin im „Verführen" eine nicht unbeträchtliche Technik, wodurch wiederum das moralische Verdienst des „reinen Toren" erheblich steigt. Elendem Schmierenkram, undeutscher Theaterei soll nun auch das hehre Werk verfallen, das uns die ganze Schönheit unserer erhabenen Religion, den ureigensten Gehalt des unvergänglichen Christentums erschließt. Wie ich sie im Geist daherkommen, die Ränge und Galerien unserer Theater füllen sehe! Unvorbereitet, ohne Bedürfnis, oder nur den Willen zur Erbauung, womöglich nach dem Geschäft oder der Börse. Voll eingefleischter Antipathie gegen alles, was Ernst, Einkehr, Hingebung fordert, heimisch nur im Bereich der Bordell-Operette, so lassen sie mit herabgezogenem Mundwinkel die „Heilandsklage" über sich ergehen. Doch — gottlob! — morgen gibt der Herr Direktor die „Keusche Susanne", das „Autoliebchen", oder, wenns hoch kommt, den „Guillaume Tell"; übermorgen allerdings wieder das leidige „Weihfestspiel". Wieviel verlogene Begeisterung, unwahre Gefühle und widerliche Geistreicheleien wird die Parsifalprofanierung im Gefolge haben! Hat schon der Heiland das schöne Weihnachtsgeschäft in die Welt gebracht, warum soll der Wagner nicht auch das Seine dazu tun, daß unsere Kunsttempel ihren ethischen und geistigen — ab und zu auch ihren pekuniären Bankerott noch ein Kleines bemänteln und vertuschen? Was gilt da ein letzter Wille, den zu achten ansonsten eines Ehrenmannes Pflicht ist? Schwamm darüber! Les affaires sont des affaires!

Was wird das Ende des Taumels werden? Wagnersche Melodien, schwer wie edler, alter Südwein, schenkt man anno 1914 literweise aus. Wenn dann der „Tristan", der „Parsifal" nicht populär werden, dann ist ihnen nicht zu helfen. Zum Wagner rennt, am Wagner hängt dann alles, ach, wir Armen! Aber die Reaktion kommt! Sie kommt, darauf wette ich die Partitur meines „Weih-

festspiels". Vier Monate, nachdem die „breiten Massen", denen man bis dato aus schnöder Tantièmegier den „Parsifal" vorenthielt, zum erstenmal verständnisinnig dem „Karfreitagszauber" gelauscht haben, unzählige Linchen, Minchen, Trinchen neben dem „Walzertraum", der „Geschiedenen Frau" auch den „reinen Tor" dem Repertoire ihrer Klaviervorträge eingereiht haben, — knappe vier Monate darauf kommt sie, die große Müdigkeit. Die Erkenntnis, daß man derlei doch nicht zwischen Geschäftsschluß und Abendbrot zu sich nehmen kann, daß es nötig, unumgänglich erforderlich ist, sich vorzubereiten, gleichsam eine Beichte abzulegen, ehe man diese Musik sich in eigenes inneres Leben wandeln läßt. Ja, wer dazu Zeit und „Stimmung" hätte! „Wir Großstadtmenschen" — unsere „Erfordernisse des täglichen Lebens" — die „Nervenabstumpfung" — die lassen das ja gar nicht zu.

Was wird das Resultat der Übersättigung mit Wagnerscher Musik, des mit ihr getriebenen Mißbrauchs sein? Die Operette, die keine Anforderungen stellt, die der Dummheit, Faulheit und dem Hang zu billiger, verlogener Erotik schmeichelt, sie wird mächtiger herrschen wie seither. Ihr wendet sich auch alsbald jener Kreis wieder zu, dem man seit Monden mit der Behauptung den Schlaf schmälert: das Haus Wahnfried hänge lediglich äußeren Vorteils halber jenen biederen Bürgern den Parsifalkorb so hoch, denen diese „öffentliche Meinung" einreden will, es ginge ihr bei der Hetz' beileibe nicht um ihren Kreisen nahestehende Theaterdirektoren und Sänger, sondern einzig und allein um unser Volk. Welch trauriges Bild! Der Einsame von Bayreuth hat einmal eine Abhandlung geschrieben, die wohl Herrn Meyerbeer nicht recht gefiel; für sie läßt man heute noch Siegfried Wagner, den Komponisten liebenswürdiger, echt deutscher und im besten Sinn volkstümlicher Musik, büßen. Aus mehr wie einem Artikel war zu lesen, daß im Grunde genommen und ganz eigentlich bloß das Geld, das ganz gemeine Geld, welches man doch so gern verdient, wenn es ohne Anstrengung geschehen kann, ausschlaggebend sei.

Daß dieser Siegfried Wagner ein Regisseur von großen Qualitäten, ein Kapellmeister voll ernstesten Wollens ist, hat man in diesen Artikeln nicht zu lesen bekommen. Nicht nur aus diesen Umstand schließe ich, daß hier Blinde über Farben schreiben. Wer Bayreuth kennt, nur einmal den „Parsifal" dort erlebt hat, weiß, daß jene Stätte noch eine der letzten, vielleicht die letzte Hochburg deutschen Geistes ist. Sollten wirklich in früheren Jahren amerikanische oder französische Sänger sich dort an unserer schönen Sprache vergangen haben, so wäre dies bedauerlich und würde für die Festspielleitung wohl nicht ohne Lehre gewesen sein. Ich habe nichts derartiges gehört. Die Aufführung des „Parsifal" am 7. August war eine so herrliche, weihevolle, daß ich nicht nur meines Deutschtums, sondern auch meines Christentums von neuem froh geworden bin. Etwas derartiges kann nie außerhalb Bayreuth entstehen, niemals!

Der Amfortas Werner Engels, Ernst Lehmanns Titurel, vor allem die Kundry Anna Bahr-Mildenburgs standen hoch über jeder Beurteilung. In minderem Maß der Parsifal van Dycks, dessen Stimme nicht mehr die alte Eindruckskraft besitzt und dessen Äußeres mit dem Bild des reinen Toren wenig gemein hat. Als Gurnemanz hörten wir Karl Braun, als prächtigen Klingsor Bennett Challis. Unter den Zaubermädchen sang Fräulein Gertrud Förstel-Wien, deren herrliche Stimme mit der Lieblichkeit ihres Spiels wetteifert.

Das Orchester unter Dr. Karl Muck musizierte vollendet. Sicher ist, daß nur das verdeckte Orchester einen restlosen Genuß gewähren kann. Ist die Bauart und Gruppierung der Instrumente richtig, dann geht dem Hörer, wie in Bayreuth, nichts verloren. Der Vorzug des verdeckten Orchesters besteht vor allem darin, daß keinerlei Ablenkung den einheitlichen Eindruck zu stören vermag, und der Klang an Feinheit und Mischung der Farben gewinnt. Alles Materielle, Grobe und Individuelle einzelner Bläsergruppen verschwindet, an seine Stelle tritt eine Abtönung, die auf andere Weise unmöglich zu erreichen wäre. Was Siegfried Wagner als Regisseur geleistet hat, fordert zu höchster Bewunderung heraus. Mir war, als säße ich zum erstenmal in einem deutschen Theater, als lebte mein Kinderglaube von neuem auf, und als hätte ich abgestreift den Schmutz reichshauptstädtischer Theaterei und Werkelei. Erhalte uns der Genius unseres Volkes Bayreuth, das einzige herrliche Bayreuth!

Hans F. Schaub
(in der Deutschen Musikerzeitung)

XXXII.

Hatte ich in Nr. 33 Ihres sehr geschätzten Organs vom lfd. Jahrg. mit Paul Marsops Worten auf die zeitgenössische Theatermisere hinzuweisen, welcher man derart nun auch noch einen „Parsifal" förmlich ausliefern wolle, so muß ich heute aber- und abermals leider mich zum Worte melden, um Herrn Ernst Challier senior (vgl. ebenfalls Nr. 33) zu entgegnen; denn auch darauf, was an seinen Ausführungen scheinbar so schlagkräftig wirkt, kann eine klare Erwiderung aus unserem Lager, darf feste und bestimmte Antwort hier nicht fehlen.

Das Kulturvolk der Griechen bekanntlich nannte, von der Höhe seiner geläuterten Menschheitsentwicklung aus, alle fremden Völker einfach „Barbaren". „Barbaren" aber kann man auch einen „Vandalismus" zugestehen und sie selbst solchem ihrem Vandalismus getrost wohl überlassen, wofern nur eben auch der Deutsche auf der Stufe und dem Standpunkt einer wahrhaftigen „Kultur"-Nation, gleich jenen Griechen, steht und verbleibt. Und dies wiederum tut er eben dadurch, daß er selber sein eigenes Leben wenigstens „auf Treu und Glauben" gründet, indem er den Willen eines seiner großen Heroen und genialen Lichtbringer unentwegt ehrt — nicht jedoch „wider besseres Wissen und Gewissen" jenes ideale Testament der fatalen Theaterkorruption schnöde wieder überantwortet. Ohne sich weiter im diplomatischen Verkehr damit etwas zu echauffieren, noch gar inter arma darüber zu eifern, kann er dann immer — und zwar mit gerechtem Kulturbewußtsein, ja berechtigtem Menschheitsstolz und Kunsthochmute selbst — sein verächtlich-vernichtendes „Schämt Euch, Ihr Amerikaner" (d. h. eben: „Barbaren") laut genug über die Grenze oder über das Meer hinüberrufen, wenn sich nämlich seine näheren oder ferneren Nachbarn an solchem Kulturwerke schon vergreifen wollen; hat er dies ja doch auch bisher schon rechtschaffen so gehalten — man denke z. B. nur an Neuyork, Boston usw., Amsterdam und Stockholm. Ganz abgesehen übrigens noch davon, daß es mit dem „Parsifal" im Auslande

wohl schon deswegen immer seine guten Wege — richtiger: seinen Haken haben wird, weil überall da, wo er einen Kompromiß erst mit fremdsprachlicher Textübertragung einzugehen hat, die tiefere Originalwirkung wie verständnisinniger Vollgenuß höchst fragwürdig erscheinen und auch bleiben müssen. —

In der Tat: diese ganze „Frage", nachdem sie nun schon einmal geweckt worden, ist fürderhin nicht mehr tot zu kriegen. Seien wir selber, statt immer nur hämisch zu sagen „Warum soll es ein Wagner denn besser haben als Goethe, Schiller, Bach und Beethoven?" lieber endlich dieser unserer Genien, auch eines Schopenhauer, Hölderlin, Nietzsche (die leider doch so manches vom deutschen „Barbarentum" handeln bzw. mit überliefern mußten) erst einmal vollauf würdig! „Solch ein Gewimmel möcht' ich seh'n: auf freiem Grund mit freiem Volke steh'n!" „Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein."

Prof. Dr. Arthur Seidl (Dessau)

XXXIII.

Die so sehr aktuell gewordene Frage nach dem Parsifal-Monopol Bayreuths scheint mir nachgerade in ein Stadium getreten zu sein, wo man mit theoretischen Spekulationen nicht mehr weiterkommt. So beherzigenswert auch der Protest gegen den Gralsraub ist, und so sehr er von jedem Freund der Sache Respekt vor der Pietät und dem vornehmen Kunstsinn der Protestierenden erzwingt, — von vornherein hatte diese ideale Forderung einer idealen Minorität keine Aussicht auf praktischen Erfolg. Das werden sich jetzt wohl auch die konsequentesten Bayreuthianer gesagt haben. Es hilft leider nichts, wenn wir über den Unverstand der Menge klagen, weinen, daß ein Kunstwerk von den himmlischen Höhen herabgezerrt werden soll zur platten Erde. Hier darf man sich, gerade bei der Aussichtslosigkeit, ein Sondergesetz durchzudrücken, nicht mit dem Mundspitzen begnügen. Hier muß gepfiffen werden. Es muß in aller Eile praktische Propaganda dafür getrieben werden, daß wir auch im Reich würdige Parsifal-Darbietungen, festspielähnliche Aufführungen erleben. Dazu können uns die Bühnenvereine, die schon einmal in die Schanzen traten, als der Kampf für den „Parsifal" begann, verhelfen. Sie müssen prüfen, welchen Bühnen im Reich die materielle und künstlerische Fähigkeit zukommt, den „Parsifal" zu spielen. Sie müssen den Wunsch zum Gesetz erheben, daß etwaige Vorführungen des Bühnenweihfestspiels nur an besonderen Feiertagen des Jahres festspielmäßig geboten werden; daß das Repertoire, innerhalb dessen der „Parsifal" steht, gesäubert und gesichtet, nach Takt- und Kunstgründen eingezirkelt wird; sie müssen durch eigens aus ihrer Mitte gewählte Vertrauensmänner, denen gleichviele echte Bayreuther zur Seite treten sollen, an Ort und Stelle prüfen, ob die geplante Aufführung der Tradition des Wagnerischen Willens entspricht; sie müssen die Vollmacht haben, eine Aufführung, die szenisch oder musikalisch nicht den höchsten Anforderungen genügt, die durch Striche, durch gesangliche oder orchestrale Minderleistungen gegen den Geist des Weihefestspiels verstößt, noch im letzten Moment zu verbieten oder den Termin derselben hinauszuschieben.

Solche und ähnliche Bestimmungen müßte der deutsche Bühnenverein ausarbeiten und in einer Generalversammlung zum Gesetz erheben. Wenn hier ein kräftiger Wille ist, dann haben wir auch im Reich einen festspielwürdigen „Parsifal". Und es dämmert vielleicht die Zeit, da auch die Gierigen, die den „Parsifal" von Bayreuth fort ersehnen, mit in den Kampf- und Friedensruf einstimmen: „Zurück nach Bayreuth!" Dann hätte das Friedenswerk trotz Kampf und Streit ein bewundernswertes Werk des Friedens geschaffen!

Dr. Kurt Singer (Berlin)

XXXIV.

Parsifal und das Autorrecht

Ich kann mich rühmen, ein Verehrer der Kunst Richard Wagners gewesen zu sein zu einer Zeit, als noch eine ganze Welt gegen ihn war, und ich erinnere mich noch genau an das Entzücken, das ich empfand, als ich 1872 in Karlsruhe zuerst die „Meistersinger" und das Vorspiel zu „Tristan" hörte. Aber immer habe ich eines festgehalten: kein Großer lebt außerhalb der Geschichte. Der Heros ist ein Prometheus, der den Menschen das Licht gebracht, aber er ist zu gleicher Zeit ein Mitglied der Menschheit und seines Volkes, und das Licht, das er bei den Göttern holt, bringt er der Menschheit, und was er schafft, ist ihr ewiges Angebinde.

Daß das Autorrecht und Kunstwerkrecht eine Existenzberechtigung habe, brauche ich nicht besonders auszudrücken, da ich Jahre meines Lebens der Aufgabe gewidmet habe, diese Rechtsgebiete aufzubauen, die Juristen in die Eigenart dieser Rechte einzuweihen und dem reichen Schatze des künstlerischen Schaffens stets neue rechtliche Geheimnisse zu entlocken. Aber zu den ersten Lehren des Immaterialrechtes gehört es, daß sein Gegenstand nur zeitweise von dem Berechtigten festgehalten werden kann, und daß er dann dem einzelnen entweicht und zum Gemeingut der Menschheit wird. Die Rechtsordnung, welche das Kunstwerk noch jetzt dem einzelnen allein zuerkennen wollte, wäre Unnatur: das Kunstwerk wird zum Lebenselement der Menschheit und gehört ihr wie Luft und Licht und wie das Blinken der ewigen Sterne.

Ein Zeitalter von 30 Jahren nach dem Tod ist vollkommen hinreichend, um dem Autorrechte Genüge zu tun. Es ist richtig, daß sofort nach dem Tode das Wirken eines Mannes der Menschheit noch nicht in geschichtlicher Objektivität gegenübersteht; es ist richtig, daß unmittelbar nach dem Tod noch eine gewisse Direktion not tut, um seinen Werken die richtigen Wege zu weisen, um sie gegen alle Hindernisse durchzusetzen, und um zu bewirken, daß sie in voller Reinheit und Würde zum Ausdruck gelangen. Drei Jahrzehnte nach dem Tod aber müssen genügen, um die Werke zur Geltung zu bringen und sie dem Geiste des Volkes zu assimilieren; jetzt ist die Empfänglichkeit der Menschheit geweckt, und jetzt kann aus der Fülle des Vergänglichen das Ewige und Bleibende emporschweben. Von nun an gehört das Werk uns allen, und der Prometheus, welcher das Licht gebracht, hat kein Anrecht, es uns zu entziehen oder zu verkümmern. Eine Verfügung des Künstlers, daß das Werk nicht oder nur unter bestimmten Beschränkungen wiedergegeben werden darf, ist von nun an null und nichtig, so nichtig, wie wenn etwa der Erfinder des Luftschiffes es verbieten wollte, daß es in dem einen oder anderen Land aufsteige. Die ganze Autorrechtslehre ist dadurch auf eine falsche Fährte geführt worden, daß man immer und immer den Geldstandpunkt herbeizog;

dieser bleibt hier völlig fern, der Vermögensgewinn kommt hier gar nicht in Frage. Wenn sich die Menschheit eines Werkes bemächtigt, so tut sie es, um sich seinen idealen Gehalt nach allen Seiten hin zu eigen zu machen. Das ist es, was ich in der Autorrechtskonferenz 1908 besonders hervorgehoben habe, und das ist es, was ich bezüglich des „Parsifal" so lebhaft betonen möchte. Ja, hätte man „Parsifal" wie die anderen Werke Wagners soundso vielen Theatern zur Aufführung gegeben, so wäre die Frage weniger dringlich! Dann würde es sich darum handeln, ob die Tantieme weiter zu bezahlen und ob die Notenreproduktion weiterhin an bestimmte Schranken gebunden ist. Hier aber handelt es sich um das ganz eigenartige Verhältnis: Soll auch künftighin nur eine Kunstanstalt das Werk aufzuführen berechtigt sein? Dies bejahen aber, heißt der Menschheit ein ihr zukommendes hochbedeutendes Gut entziehen und unsere Kultur um ein beträchtliches ärmer machen. Dazu aber kann sich die deutsche Nation nie und nimmer entschließen. Die Nachteile dieses Systems sind offensichtlich. Wie viele Personen möchten sich in die mystische Tiefe und in die biblische Weihe des Stückes, in welchem Wolframs Geist ebenso zu verspüren ist wie Schopenhauers Erlösungsklage, versenken und können es nicht, weil Bayreuth ihnen unzugänglich bleibt! Wie viele Tausende möchten das Werk nicht einmal, sondern mehrmals im Laufe des Jahres hören, um sich von seiner suggestiven Kraft leiten zu lassen, und sie können es nicht, weil Bayreuths Pforten verschlossen sind! Aber nicht nur dies: ein jedes Kunstwerk enthält einen unerschöpflichen Quell von Beziehungen, einen unendlichen Reichtum seelischer Momente, die wieder in der verschiedensten Art hervorkeimen und sich gegenseitig durchdringen können. Es gibt nichts Verkehrteres, als von der richtigen Darstellung eines Kunstwerkes zu sprechen. Man kann es aufführen, indem man bald die eine, bald die andere Seite hervorhebt, bald mehr die Tiefe der Leidenschaft, bald mehr die Sonnenklarheit des überwindenden Geistes geltend macht, bald mehr das Individuelle, bald mehr das Kollektive und Massige in die Erscheinung bringt. Schon die Individualität des wiedergebenden Künstlers wird der Darstellung ein besonderes Gepräge verleihen. Und wenn ich an alte Zeiten denke, als noch die Malten in der Wiedergabe der Kundry eine Szene wie aus der Geschichte des Heilandes darstellte, so fühle ich nach, wie ihre künstlerische Eigenart das Werk bereichert und vertieft hat. Ich frage nun: Ist es richtig, daß auch in künftigen Jahren, nachdem uns doch Wagners Werke in Fleisch und Blut übergegangen und wir vollkommen befähigt sind, sie zu verstehen, eine einzige Anstalt befugt sein soll, das Weihespiel wiederzugeben in der Auffassung, die sie für die richtige hält? Das heißt ein Kunstwerk ärmer machen, und das liegt weder im Sinne unserer Kulturbestrebungen noch im wohlverstandenen Sinne Richard Wagners. Sein Werk in aller und jeder Beziehung auszugestalten, die Unendlichkeit seines Inhaltes in immer neuen Ausdrucksformen wiederzugeben, das ist das allein richtige Programm für die Zukunft.

Gegen diese Ausführungen konnten auch seinerzeit in der Konferenz die Franzosen, welche eine allgemeine 50jährige Dauer des Autorrechtes anstrebten, nichts Stichhaltiges einwenden, und man ist in Deutschland mit Recht bei der 30jährigen Frist verblieben. Eine Erweiterung könnte ich höchstens unter der Bedingung befürworten, daß die Erben des Autors gehalten wären, anderen Theatern Aufführungslizenzen zu geben: das ist es aber eben, was Bayreuth nicht will, und daran müssen alle gesetzgeberischen Vermittlungen scheitern.

Was man entgegnet hat, ist völlig unstichhaltig. Man hat auf den Willen Richard Wagners verwiesen; allein kein Wille, auch nicht der Wille des Mächtigsten und Größten kann für die Ewigkeit gelten, am wenigsten, wenn sein Wille mit der Kulturbedeutung und Kulturaufgabe seines Werkes im Widerspruch steht.

Man hat ferner darauf hingewiesen, daß auf unseren Bühnen manches Minderwertige erscheint. Das ist richtig, aber dies hindert nicht, daß die Bühne die Stätte ist, auf der Goethe, Shakespeare, ja Richard Wagner selbst zu uns spricht. Wenn auf dieser Bühne das größte Mysterium der Welt, „Faust", und besonders „Faust", zweiter Teil, dargestellt wird, in welchem der universellste Geist Platos Philosophie ebenso dichterisch wiedergibt, wie das griechische Heroentum und den Dantischen Mystizismus, wenn die größte aller historischen Tragödien, „Macbeth", und das gedankenreichste Drama „„Hamlet", hier erscheinen, dann sind die Bretter geweiht genug, um uns auch die Gefilde des heiligen Grals zur Anschauung zu bringen — und nun erst „Tristan", eine Schöpfung, welche an musikalischer Kraft und Tiefe und an mystischer Größe noch weit über „Parsifal" steht!

Daß das Publikum mitunter abends ermüdet, überreizt, verstimmt in das Theater geht! Das mag sein. Jeder Dichter muß sich gefallen lassen, daß sein Publikum nicht vom ersten bis zum letzten Platz aus Kennern und andächtigen Zuhörern besteht. Aber ich berufe mich auf die Tausende und aber Tausende, welche in unseren Theatern die Mystik des ersten Aktes des „Tristan" mit dem Liebestrank gefühlt, auf die Tausende, in deren Herzen Isoldes Liebestod gedrungen ist, und frage, ob nicht unsere Bühnen die Pflanzstätten sein sollen, von denen aus die Gralsburg uns die gewaltige Sage bringt von dem Blute des Erlösers, das für die Sünden der Menschheit geflossen ist. Fühlen wir doch in dem Vorspiel zum „Lohengrin" schon diese geweihte Kunde anklingen.

Wir wollen keine Monopole. Wir wollen ein Autorrecht in den Schranken seines ureigenen Wesens. Wir schätzen jeden Heroenkult, aber kein Heros darf sich beengt fühlen, wenn er in der Reihe der großen Geister steht, welche uns die Kulturschätze gebracht haben. Wir sprechen im Geiste Richard Wagners, wenn wir seine Werke dem deutschen Volk und der Menschheit in der Weise zugänglich machen wollen, daß sie nicht mehr als etwas außerhalb unserer Kultur Stehendes erscheinen, sondern daß sie mit unserem ganzen Wesen so innig verbunden werden wie Goethes „Faust" oder wie mit dem Wesen des Italieners Dantes „Göttliche Komödie".

Indem wir gegen Bayreuths Monopolstellung sprechen, verfolgen wir also getreulich die Bahn des Meisters; jeder große Geist ist nicht aus einzelnen Äußerungen, sondern aus der Gesamtheit seines Wirkens zu verstehen.

Josef Kohler
(im „Tag")

XXXV.

Den Ausführungen meines verehrten Freundes Herrn Geheimrats Kohler gestatte ich mir einige persönliche Erinnerungen anzufügen. In dem Kampf, der sich jetzt um den „Parsifal" entwickelt, wird stets als Hauptargument für das Reservatrecht, den „Parsifal" nur in

Bayreuth aufzuführen, der Wille Richard Wagners bezeichnet, den er in einem Brief an den König von Bayern gewissermaßen als Testament ausgesprochen hat.

Ich möchte mir nun die Frage erlauben: Ist es wirklich ganz sicher, daß es Wagners einziger Wunsch war, den „Parsifal“ allein für Bayreuth zu reservieren? Gibt es nicht noch einen andern Brief Wagners, in welchem er seine Absicht erwähnt, mit einer Vereinigung von Künstlern umherzuziehen, um den „Parsifal“ auch an anderen Orten aufzuführen?

Hier setzen nun meine persönlichen Erinnerungen ein. Bei der ersten Aufführung des „Parsifal“ im Sommer 1882 war es meines Bruders dringender Wunsch, daß ich nach Bayreuth ginge, um ihn anzuhören. Zwar war der Bruch zwischen ihm und Wagner schon nach dem Erscheinen des „Menschlichen, Allzumenschlichen“ im Sommer 1878 erfolgt, was aber meinen Bruder durchaus nicht verhinderte, zu wünschen, daß die ihm Nächststehenden mit Wagner und Bayreuth in guter Verbindung blieben, nur er wollte sich seine Freiheit bewahren. Er drückt das in einem Brief an Freiherrn v. Seydlitz am 11. Juli 1878 deutlich aus: „Mir ist es sehr lieb und erwünscht, daß einer meiner Freunde Wagnern Gutes und Freundliches erweist; denn ich bin immer weniger imstande, ihm (so wie er nun einmal ist — ein alter, unveränderlicher Mann) Freude zu machen. Seine und meine Bestrebungen laufen ganz auseinander. Dies tut mir wehe genug — aber im Dienste der Wahrheit muß man zu jedem Opfer bereit sein.“

Ich war von der Aufführung des „Parsifal“ aufs tiefste erschüttert. Als nun Wagner den Wunsch äußerte, mich allein zu sprechen, wagte ich es in dieser Privataudienz, ihm meine Empfindungen auszudrücken und hinzuzufügen, wie innig ich es bedaure, daß mein Bruder nicht diesen höchsten Genuß haben könnte. „Ach nein“, sagte Wagner, „nach Bayreuth kommt er nicht, aber vielleicht ziehe ich einmal mit meinen Künstlern umher, so daß er den ‚Parsifal‘ anderswo hören könnte“. — „Vielleicht im Kölner Dom?“ fragte ich. (Im Augenblick dachte ich nur an die Musik, die ich unwillkürlich mit meiner Erinnerung an den Gottesdienst in der katholischen Kirche zu Dresden verband, da doch die Einleitung des „Parsifal“ ein wunderschönes, altes Motiv aus der dortigen Abendmahlsmesse enthält.) Wagner lächelte und sagte lebhaft: „Das ist ein guter Gedanke, dort wäre es freilich noch schöner als draußen in der Baracke“, womit er sein eigenes Festspielhaus bezeichnete, von dessen Architektur er nie entzückt gewesen ist.

Im Sommer darauf, 1883, war ich mit Malvida v. Meysenbug mehrere Monate zusammen. Inzwischen war Wagner am 13. Februar jenes Jahres gestorben, und wie es natürlich war, teilten wir uns gegenseitig unsere letzten persönlichen Erinnerungen mit. Zu meiner obigen Erzählung bemerkte Malvida, daß es einen Brief gäbe, worin Wagner sich ganz im gleichen Sinne ausspräche, daß er mit seinen Künstlern umherziehen wolle um den „Parsifal“ noch an anderen Orten aufzuführen. Als Malvida und ich uns dann nach langen Jahren 1895 in Stresa am Lago maggiore wiedersahen, war wiederum von unseren letzten Erinnerungen an Wagner und jenem Brief die Rede, von welchem aber auch Generalmusikdirektor Levy zu wissen schien, der ihn als Begründung anführte, daß der „Parsifal“ wohl auch anderswo als in Bayreuth aufgeführt werden könnte. Demnach scheint es doch nicht ganz sicher, daß es selbst Wagners alleiniger Wille gewesen sei, den „Parsifal“ für den Hügel von Bayreuth zu reservieren, sondern, daß er dies Werk, das er selbst als ein religiöses Weihefestspiel bezeichnet hat, auch zur religiösen Erhebung in möglichst weiten Kreisen verbreiten wollte.

Im übrigen stimme ich allen Auseinandersetzungen des Herrn Geheimrats Kohler in dieser Frage zu, wenn ich auch persönlich wohl wünsche, daß die Schutzfrist für die Autorrechte etwas verlängert würde. Nicht aus persönlichen Gründen, denn ich werde den Ablauf der Schutzfrist der Nietzschischen Autorrechte nicht mehr erleben und habe auch keine Kinder, für welche ich zu sorgen hätte. Aber es wäre mein Wunsch, daß die Stiftung Nietzsche-Archiv, die doch ganz allein die Erbin der Nietzschischen Autorrechte ist und einzig wissenschaftlichen und gemeinnützigen Absichten dienen soll, noch etwas längere Zeit mit den Honoraren für die Nietzsche-Werke Gutes und Segensreiches stiften könnte. Mich dünkt es wünschenswert, daß Schriften einerseits und musikalische und theatralische Aufführungen andererseits nicht den gleichen urheberrechtlichen Gesetzen unterworfen wären, in welchem Wunsch ich mich mit manchem Autor der Gegenwart begegne — aber vielleicht ist er nicht ausführbar.

Zum Schluß erlaube ich mir noch eine Bitte. In dem Kampf gegen den Anspruch, den „Parsifal“ nur in Bayreuth aufzuführen, wendet man sich öfters gegen Frau Cosima Wagner, als ob sie die Hauptgegnerin sei. Natürlich hat dies nicht Herr Geheimrat Kohler getan, aber sonst begegnet man öfters dieser vollständig irrtümlichen Ansicht. Frau Cosima Wagner ist eine alte leidende Frau, die sich ganz zurückgezogen hat und an den Kämpfen nicht teilnimmt. Die wirklichen Gegner und Rufer im Streit sind Geheimrat Thode, Siegfried Wagner, Houston Chamberlain, vielleicht auch der Verwaltungsrat in Bayreuth. Ich möchte nun die herzliche Bitte öffentlich aussprechen, daß man nicht die Abendruhe einer ausgezeichneten Frau durch weitere Angriffe stört, sondern Mann gegen Mann kämpft, wie dies gute alte Sitte ist.

Elisabeth Förster-Nietzsche
(im „Tag“).

XXXVI.

Herr August Püringer (Dresden) hat freundlichst meine in Nr. 33 XIX gestellten Fragen in Nr. 36/37 XXX beantwortet. Er wird mir nicht böse sein, wenn ich, trotzdem ich nicht seiner Ansicht bin, nicht weiter darauf reagiere, ich habe mich vorher, freilich an anderer Stelle, sehr ausführlich über die Lex Parsifal ausgesprochen. Aber meinen Dank will ich denn doch hier ausdrücken, die elegante Form hat mich sehr angenehm berührt, namentlich imponierte mir der hörbare Ruck, den wir Deutsche nach einer höheren Staffel der Zivilisation erklommen haben; diesen Ruck würde ich ja, freilich ganz unverdient, mitmachen. Aber der Eingang der Antwort auf meine Frage hat mich etwas befremdet. Herr Püringer führt da wörtlich aus: „Wir haben uns aber gesagt, daß wir seelenruhig zusehen können, wie rings um uns die Welt weiter hudelt“. Ei! Ei! Herr Püringer, wer hat denn vorher gehudelt, bisher ist doch der Parsifal nur in Bayreuth aufgeführt worden?

Ernst Challier sen. (Gießen)



Ernst von Schuch

Zum 40jährigen Dresdner Jubiläum

Eine hübsche Geschichte wird von ihm erzählt. In seinen jungen Jahren hatte er öfters Johann Straußsche Operetten zu dirigieren. Das konnte er famos, und so geschickt soll er dabei die Direktionsweise des feschen Johann selber getroffen haben, daß dieser fast ein wenig Neid empfand. Nun stand in der Nähe des Dirigentenpultes damals ein alter Baßgeiger, der in der Musik des Tanzbodens sehr zu Hause und wie mit Luxaugen auf jene Rhythmen aus war, in denen er sein erstes Viertel oder Achtel mit der ganzen Begeisterung seiner Musikantenseele aufstreichen konnte. Wart! dachte Ernst Schuch, dir werde ich deine Liebhaberei schon vertreiben! Richtig, da nahte sich in der Partitur vom „Karneval in Rom" wieder ein schwungvoller Dreivierteltakt; der alte Baßgeiger holte bereits schmunzelnd zum Gewaltstreiche aus — aber jupp! war ihm Schuchs Dirigentenstab noch zur rechten Zeit unter den Arm gefahren und hatte das erste Viertel und damit den ganzen schönen, wiegenden Walzer vor bäurischer Vergröberung gerettet.

Hier ist Schuchs Art trefflich charakterisiert. Ihm ist nämlich Wohllaut des Orchesterklanges alles. Schreiende Farben, mißtönende Gewaltakte, wo sie schließlich unbedingt notwendig sind; aber viel lieber ist es ihm, wenn er schmeicheln, streicheln, kosen kann, sanft dahingleiten auf säuselnden Tonwogen oder mit Rudolf (Bohème) schwärmen kann im Rausche sinnlicher Leidenschaft.

Der junge Schuch hat bei der Mutter Klavierspiel und im „Steiermärkischen Musikverein" Violinspiel gelernt. Bei Ed. Stoltz in Graz und Otto Dessoff in Wien ging er später in die theoretische Lehre. Aber er sollte doch ein Brotstudium ergreifen, und so ward er studiosus iuris. Theoder Lobe freilich fand heraus, daß einer, der ohne weiteres Webers Ozean-Arie um einen halben Ton auf dem Klavier transponieren kann, eher zum Kapellmeister als zum Juristen tauge. Er engagierte den 21jährigen nach Breslau, wo Lorenzo Riese und Eugen Gura angehende Helden auf der Bühne waren. Würzburg, Graz und Basel folgten. In Graz fand nun wieder Pollini, der mit einer italienischen Operntruppe reiste, an ihrer Spitze Désirée Artôt-Padilla, daß Schuch den Buffostil wundervoll treffe und engagierte den jungen Mann als maëstro seiner Gesellschaft. Diese gastierte im März 1872 im Dresdner Opernhause, und nun fand der Dresdner Intendant Graf Platau wieder, daß der frische Künstler direkt dazu geschaffen sei, neues Leben, neue Zucht in die Dresdner Oper zu bringen und engagierte ihn als Musikdirektor. Schuch ward im nächsten Jahre bereits Hofkapellmeister, ward nach Rietz' Tode (1877) dem 16 Jahre älteren Franz Wüllner koordiniert und bald nach Wüllners Weggang Generalmusikdirektor.

Vierzig Jahre lang ist Schuch, obwohl ihm mehrmals glänzende Anerbieten von auswärts gemacht wurden, der Dresdner Oper treu geblieben. Eine Unsumme von Arbeit hat er während dieser langen Zeit geleistet, in der er die Anstalt aus ihrem nach Wagners Flucht eingetretenen Konservativismus herausschüttelte und mit fortschrittlichem Geiste beseelte. Er war in der Tat der Generalmusikdirektor; er kümmerte sich um jede Kleinigkeit und war in seinem Zimmer im Theater eigentlich den ganzen Tag über anzutreffen. Sein erstes Gebot heißt: Exaktheit, tadellose Beherrschung aller technischen Anforderungen. Daher zwar Proben über Proben. Er muß frei schalten und walten können, muß Orchester und Sänger seinem Willen unbedingt untertänig machen können, sonst ist ihm nicht wohl. Unmusikalische, unrein und unrhythmisch singende Sänger befördert er daher so rasch als möglich wieder wo anders hin. Sein zweites Gebot heißt: Klangfarbe, Dynamik und Rhythmik, in ihren Beziehungen zueinander stets aufs feinste abgewogen, machen schon das halbe Leben des Kunstwerkes aus.

Alle Vorzüge v. Schuchs kommen am deutlichsten zum Ausdruck bei der Interpretation von neuzeitlichen Werken, die sein eigentliches Feld sind. Er war von jeher mehr der Mann der Moderne. G. Puccini und R. Strauß haben seit längerer Zeit schon seine Vorliebe für die italienische Buffooper Rossinis abgelöst; selbst Verdis schmissige erste Opern dirigiert v. Schuch jetzt nicht mehr. Auch in seinen Sinfoniekonzerten widmet er dem zeitgenössischen Schaffen immer die Hälfte der zur Verfügung stehenden Zeit. Liszt, Mahler, Bruckner, Strauß sind vorzüglich vertreten. Ungeheuerlich ist die Zahl der Opern, die v. Schuch in Dresden zum ersten Male herausgebracht hat, es ist fast ein und ein halbes Hundert, darunter auch „Tristan" und der „Ring". Vieles ist freilich wieder ganz in Vergessenheit geraten, und selbst von August Bungerts vier Abende umfassenden „Homerischer Welt" spricht jetzt kaum noch jemand. Aber der Ruhm der Dresdner Strauß- und Puccini-Premièren wird zweifellos längere Dauer haben. Obwohl Herr v. Schuch nun bald die Fünfundsechzig erreicht, darf man noch manche Tat von ihm erwarten, denn so jung wie er war in solchem Alter wirklich noch kaum jemand.

Dr. Georg Kaiser



Carl Kleemann

Zum siebzigsten Geburtstage

Ein jeder Mensch will immer nach seiner Art wirken, und bewußt oder unbewußt strebt er dann nach jener Bahn hin, die ihm das Geschick bestimmt hat.

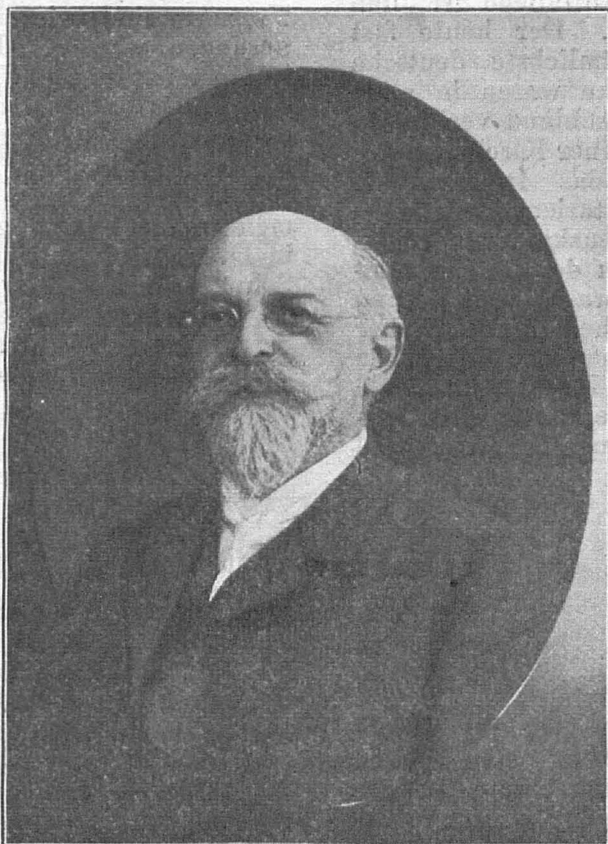
An Carl Kleemann, der am 9. September seinen 70. Geburtstag feierte, bestätigte sich das eben Gesagte. Er ist einer von jenen, die „umsattelten", um endlich doch ihr Ziel zu erreichen. In Rudolstadt anno 1842 geboren, entstammt der Künstler einer Musikerfamilie. Von klein auf lebt er in der Musik. Der Vater unterrichtet ihn im Violin- und Klavierspiel, Versuche Flöte und Waldhorn zu blasen, werden angestellt, die Kunst der Kammermusik betrieben. Das Klavier wird von dem Knaben bevorzugt. Kammersänger Schüler, als Sylphin vom Walde auch im Kreise der „Davidsbündler" Robert Schumanns in Leipzig auftauchend, fördert ihn im Klavierspiel und eröffnet ihm das Verständnis für Seb. Bach, Schumann und Chopin, wogegen der Vater ihn zu Haydn, Mozart und Beethoven hinführt. Aber bald stand Kleemann an einem Scheidewege. Von zarter Konstitution, sollte er die Laufbahn des Buchhändlers beschreiten und begann in Rudolstadt die Lehrzeit. Eifrig wurde aber Musik getrieben. Kleemann begann Orgel zu spielen, wobei der gute Vater ohne Murren stundenlang — die Bälge trat. Ferner traktierte der Buchhandlungsbeflissene auch mit Lust die Pauken und kompletierte ein Orchester von Dilettanten, das sich

in einem Dörfchen bei Rudolstadt unter der Leitung eines Hofmusikers etablierte. In Vereinskonzerten begann Kleemann nun auch des öfteren seine pianistische Kunst erfolgreich zu zeigen.

Es kamen die Wanderjahre. Kleemann war als Buchhändler erst in Erfurt, dann in Ulm tätig und sah sich hier von jeglicher Musik gänzlich abgeschnitten. Endlich konnte er (morgens von 6 bis 7 Uhr) auf einem verstaubten Spinett ein wenig üben. Er hielts nicht länger aus. Durch Zufall erfährt er, eine Paukerstelle in Giesenkirchens Orchester zu Dortmund sei frei. Er wird engagiert und wendet sich nun (1862) ganz zur Musik. Sein Orchesterchef fördert ihn, läßt ihn von einem Schüler von Fr. Servais Cellounterricht erteilen und freut sich der erstaunlichen Fortschritte. Kleemann studiert fleißig Theorie und komponiert Orchestersachen, die seine Kollegen auch spielen. Vier Jahre dauerte diese Vorbereitungszeit, die der Kunstnovize auch benutzte als Korrepetitor und Dirigent von Possen und Singspielen. Nach Rudolstadt heimgekehrt, unterzog sich Kleemann nochmals bei dem emer. Hofkapellmeister Friedrich Müller, einem Freunde Spohrs, theoretischen Studien und ward auch von dessen Amtsnachfolger Hesselbarth in seinen Arbeiten sehr unterstützt. Mit Bernhard Listemann, dem hoch angesehenen Geiger und Gründer des Philharmonischen Orchesters in Boston, pflegte Kleemann eifrig die Kammermusik und wurde von jenem auch in die Welt eines Berlioz, Liszt und Wagner eingeführt.

Durch einen Freund wurde Kleemann veranlaßt, die Musikdirektorstelle im westfälischen Recklinghausen anzutreten. Er hatte hier einen gemischten Chor und ein Dilettantenorchester zur Verfügung und betätigte sich außerordentlich, bearbeitete Sinfonien, Ouverturen und Oratorienteile für kleines Orchester und brachte schließlich ganze Opern, z. B. Dorfbarbier, Waffenschmied und Freischütz heraus, wurde also Regisseur, Theater- und Kapellmeister in einer Person. Durch plötzlich eintretende Krankheit seiner Gattin sah sich Kleemann in seiner Arbeit unterbrochen. Er ging nach dem Süden. In Nizza amtierte Müller-Berghaus als Kapellmeister und Kleemann erweiterte hier ganz wesentlich die Kenntnis der modernen Musikliteratur, trat auch als Kammermusik- und Orgelspieler sehr erfolgreich auf. Sommers über weilte er wieder in Recklinghausen und besuchte auch die Rheinischen Musikfeste in Köln und Düsseldorf. Im Winter 1881 dirigierte er nochmals seinen Verein. Die gelungene Aufführung von Neßlers „Rattenfänger" ließ den zufällig anwesenden Dessauer Intendanten von Normann auf ihn aufmerksam werden. So kam es, daß Kleemann 1881 nach Dessau übersiedelte, hier erst Chor-, dann Musikdirektor ward und Spielopern nebst Schauspielmusik dirigierte, auch als konzertierender Künstler starken Beifall fand und sich fleißig eigenem Schaffen hingab, wobei ihn Hofkapellmeister Klughardt und Organist Bartmuß oft förderten. Kleemann war in Dessau ebenso angesehen als beliebt. Aber manche Kabalen — ohne Liebe verleideten ihm diese Stellung. Aber wieder war die Norn dem Künstler günstig gesinnt. Staatsrat Gille in Jena, Liszts vertrauter Freund, machte ihn auf die Vakanz in Gera aufmerksam, wie ihm denn auch fast gleichzeitig die Hofkapellmeisterstelle in Sondershausen angeboten ward.

Kleemann entschied sich für Gera, wo er 1888 als Nachfolger von Wilhelm Tschirch den Posten des Hofkapellmeisters und Dirigenten des bereits länger bestehenden Musikalischen Vereins übernahm. Hier erwarb er sich die weitgehendsten Verdienste, reorganisierte die Hofkapelle, stellte das Geraer Konzertleben auf eine völlig neue Basis und trat, manchen Anfeindungen zum Trotz, energisch besonders auch für die modernen Bestrebungen ein. Berlioz, Liszt, Bruckner, R. Strauß u. a. fanden in ihm einen ausgezeichneten Interpreten, der, ein ausgezeichneter Musiker und fein gebildeter Mensch, sich tief in ihre Ideenwelt hineingefühlt hatte. Auch auf dem Gebiete der Chor-, wie insbesondere jener der Kammermusik wirkte Kleemann hier außerordentlich förderlich. Als Komponist trat der Künstler hervor mit drei Sinfonien, einer sinfonischen Dichtung („Des Meeres und der Liebe Wellen"), der viel aufgeführten Musik zu Grillparzers Schauspiel „Der Traum ein Leben", einer ungemein humorvollen Lustspielouverture und der einaktigen romantischen Oper „Der Klosterschüler von Mildenfurth", die in Dessau 1898 ihre Uraufführung erlebte und dann auch in Weimar und Leipzig viel Beifall fand. Auch machten einige Chorwerke, sowie mehrere Hefte Lieder und Pianofortestücke nebst einem Streichquartett ihren Gang in die Öffentlichkeit.



Carl Kleemann

Noch immer steht der treffliche, liebenswürdige Meister, nach wie vor empfänglich für alles Echte und Schöne, inmitten seiner segenbringenden Tätigkeit, ausgezeichnet durch mannigfache Ehrungen und hoch angesehen von allen, die ihn kennen. An ihm erfüllte sich Goethes Pandora-Wort: „Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat". Eugen Segnitz



Andreas Hammerschmidt

1912 ist das Gedenkjahr an einen deutschen Tonsetzer, von dessen Namen und Werken heute weite Kreise unseres Volkes keine Kenntnis mehr haben. Andreas Hammerschmidt, geboren vor 300 Jahren zu Brüx in Böhmen, gestorben 1675 als Organist in Zittau, war eine der markantesten Erscheinungen auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition Deutschlands im 17. Jahrhundert, ein bewußter Schöpfer neuer Tonformen, ein würdiger Zeitgenosse von Heinrich Schütz. Das Händelsche Oratorium, die Bachsche Passion haben in seinen Dialogen eine ihrer stärksten Wurzeln. Ist der Kreis Heinrich Schützens vielleicht auch weiter, seine Formgebung mannigfaltiger, umspannen seine Melodien größere Bogen, so steht der große Dresdner Kapellmeister hinter

dem schlichten Zittauer Organisten an Ausdruckswert, an vollendetem Ausdruck tiefer Gläubigkeit, zuweilen fast zurück. In mancher Beziehung kann Hammerschmidt als Fortbildner der Kunst Schützens bezeichnet werden, er ist aber, wie Riemann mit Recht sagt, viel zu selbstständig, um etwa als sein Epigone zu gelten. Dies machen die neuen Veröffentlichungen Hammerschmidtscher Werke in den Denkmälern der Tonkunst (Dr. Hugo Leichtentritt) und den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (Dr. A. W. Schmidt) deutlich. Schütz selber erkennt neidlos die künstlerische Bedeutung „seines" Hammerschmidt an, in einem Lobgedicht ihm die Verse widmend:

„. . . Fahrt fort, als wie Ihr tut, der Weg ist schon getroffen.
Die Bahn ist aufgetan, Ihr habt den Zweck erblickt!
Es wird in's Künft'ge mehr noch sein zu hoffen,
Weil ihr schon allbereit so manchen Geist erquickt."

Hammerschmidts Werke, zumeist in Dresden erschienen, stellen zum weitaus größten Teile kirchliche Gesangsmusik mit Instrumentalbegleitung dar. Als Instrumentalkomponist tritt er uns in einem seiner frühesten Werke entgegen, den fünfstimmigen Paduanen usw. vom Jahre 1639. Als Komponist weltlicher „Oden oder Liebesgesänge" nimmt er eine Stelle auch in der Geschichte des deutschen Sololiedes ein. Auffallend ist, daß er von Orgelmusik nichts hinterlassen hat. Der heute fast Vergessene war ohne Zweifel der volkstümlichste deutsche Kirchenkomponist seiner Zeit. Seine Werke waren in allen größeren Kantoreien in Mittel- und Norddeutschland verbreitet. Mit Vorliebe scheint man sich der Pflege seiner Kirchenstücke in Leipzig und Dresden gewidmet zu haben. In dem von Dr. Karl Held veröffentlichten alten Inventarienverzeichnisse des Kreuzchores (Anhang zum Dresdner Kreuzkantorat, Breitkopf & Härtel) heißt es u. a.: „Es seindt Zu des Itzigen Cantoris Michaelis Lohrii Zeiten (1625—1654) gebracht vndt gethan worden: Herrn Hammerschmidts Vierter theil Musikalischer Andachten in folio, in Roth Pappier eingebunden, vbergeben d. 18. Jan. 1648. Item Zu des itzigen ao. 1654 angetretenen Cantoris Jacob Beutels Zeiten bracht und erkauft: Hammerschmieds Musikalische Gespräche über die Evangelia 1. u. 2. Theil in 4to, 9 Bünde, d. 23. April 1655. Ejusdem Fest-, Buß- und Danklieder mit 5 Vokalstimmen u. 5. Instr. in 4to, 9 Partes; d. 8. Octob. 1658." Ferner: Hammerschmidts Kirchenmusik in 4to und Hammerschmidts Missen in 4to (den 3. April 1663 erhandelt). Bei einer Revision der Notenkammer in der Kreuzschule im Jahre 1716, als Zacharias Grundig Kantor, Karl Heinrich Graun Präfekt und Chr. Gottl. Schröter Ratsdiskantist des Kreuzchores waren, wurden noch vorgefunden: 10 Stimmen Andreae Hammerschmidts Musikalische Conzerte, 4. Theil, „Ao. 1648 vom Rathe angeschafft". Ferner 13 Bände Andreae Hammerschmidts Latein. Messen de ao. 1663. Sowie 9 Bände Andreae Hammerschmidts Kirchen- und Taffel-Music, de ao. 1662. Und endlich 6 Bände Hammerschmidts Dialogi oder Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele.

Von diesem so reichen Bestande Hammerschmidtscher Musik ist im Archiv des Kreuzchores heute nichts mehr vorhanden, denn: „Obspecificirte Noten usw. sind am 19. Juli 1760 bei Einäscherung der Kreutzkirche gleichfalls mit verloren gegangen". Die wenigen Motetten des Tonsetzers, die unter Oskar Wermann und dem gegenwärtigen Kantor in der Kreuzkirche gesungen wurden, entstammen vereinzelten Neudrucken Franz Commers, Wüllners, Thiels und O. Richters. Die geistliche Dialoge und Konzerte sind, wie es scheint, nach 1760 in Dresden nicht mehr gesungen worden. Die alten Notenbestände des Kreuzchors wenigstens, die im Turme der Kreuzkirche (hinter der Orgel) und im Gesangssaal der Kreuzschule untergebracht sind, weisen Hammerschmidts Namen nicht mehr auf. Es ist daher wohl berechtigt, in dem jetzigen Gedenkjahre den evangelischen Kirchenkomponisten Hammerschmidt, dem wir übrigens auch mehrere, noch heute gebräuchliche Gemeinde-Choräle verdanken, in Dresden einmal wieder von den verschiedenen Seiten seines Schaffens aus so klar als möglich hinzustellen.

Diesem Gedanken möchten an ihrem Teile die beiden Sonnabendvespern in der Kreuzkirche am 14. und 28. September dienen, die es versuchen wollen, jenen würdigen Zeitgenossen Heinrich Schützens dem Dunkel der Vergessenheit in etwas zu entziehen.

Prof. Otto Richter (Dresden)

Rundschau

Oper

Berlin Die Königliche Hofoper lud in der begonnenen Saison die Presse zum ersten Male, um ihr den neuen ersten Kapellmeister, Emil Paur, die neue jugendlich-dramatische, Frau Hafgreen-Waag, und den neuen Bariton Herrn Schultz, in den Meistersingern vorzustellen; zum anderen Male, um in Aida Emmy Leisner, die junge, gerade als Oratoriensängerin etwas in den Vordergrund getretene Altistin, bei ihrem Bühnendebut zu begrüßen und Herrn Engel vom Züricher Stadttheater „auf Engagement" gastieren zu lassen. Die Meistersingeraufführung zeigte, daß Emil Paur ein tüchtiger, routinierter und temperamentvoller Kapellmeister ist. Er verdirbt offenbar nichts, gestaltet aber auch anderseits nicht mit so starker Persönlichkeit, daß die von Herrn von Hülsen seit einigen Jahren angestrebte „Homogenität" des Ensembles, die eine „Politik der mittleren Linie" durchsetzen soll, (Dr. Muck war wohl der letzte „Rebell" gegen diese bürokratische Kunstanschauung) noch jemals in Gefahr kommen könnte. Paur weiß, daß etwas beschleunigte, straffe Tempi meistens wirkungsvoll sind, und er weiß auch, daß in der Meistersingerpartitur eine der größten Summen von Wohlklang steckt, die irgendeine Partitur enthält. Er gestaltete plastisch, mit sicherer Hand die Sänger führend und die Ensembleszenen geschickt und klar aufbauend. Gesamteindruck: entschiedene Tüchtigkeit. Warten wir ab, was er in klassischen Opern geben wird. Frau Hafgreen-Waag ist sicherlich ein Gewinn für die Hofoper, und zwar einer von denen, die wir gewöhnlich nach einigen erfolgreichen Jahren wieder an Amerika verlieren. Ihr leichter, sauberer Sopran, dessen lebhafter Klang direkt besticht, ihr einfaches, eher an eine gute Schauspielerin als an eine gute Opernsängerin gemahnendes Spiel und ihre treffliche, vornehme Pointierungskunst wird man sich stets gefallen lassen. Der Beckmesser des Herrn Schultz wirkte etwas mechanisch, trotz großer, aber doch nur gespielter Lebhaftigkeit. Er vermeidet die seit einigen Jahren beliebt gewordenen karrikaturistischen Mätzchen, und wenn er versucht in dieser Rolle einen jetzt noch kleinen Ansatz zu einer gewissen selbsterkennenden Menschlichkeit durch weiteres Studium nach dieser Seite hin auszubilden, so ist es nicht ausgeschlossen, das Herr Schultz noch einmal einen Beckmesser auf die Bühne stellt, dem man seinen Johannistrieb wirklich glaubt.

Die Aidavorstellung, eine der besten Opernaufführungen, die ich in Berlin erlebt habe, imponierte besonders durch die gesanglichen Leistungen — offenbar spornte Jadlowker (Radames) alle Mitwirkenden zur ungewöhnlichsten Entfaltung ihrer Mittel an — und durch den szenischen Pomp. Dieser Pomp ist, besonders bei orientalischen Opern, ein Steckenpferd Herrn von Hülsens, das er leider auch einmal über die Zauberflöte hinweggeritten hat. Doch die Aida-Inszenierung muß man ihm ehrlich preisen. Die Gäste bestanden eigentlich weniger gut als die permanenten Mitglieder. Emmy Leisner, eine famose Bühnenerscheinung mit offenkundigem, wenn auch noch nicht durchgebildetem Spieltalent, kommt mit ihrer umfangreichen aber des tragenden Glanzes noch immer entbehrenden Altstimme in einem so großen Raume wie der Oper nicht aus. Sie muß forcieren, und dann kommt erst recht nicht die durchdringende Kraft. Vielleicht versucht sie es erst noch einmal mit einer Partie, die sie nicht unmittelbar neben so glanzvolle Sopran- und Tenorpartien bringt, wie sie sie gerade als Amneris zu Rivalen hat. Herrn Engel kann man kaum mehr nachrühmen, als daß er einen gut durchschnittlichen Amonasro gab; aber ich glaube, Verdi hat sich unter dieser Rolle etwas mehr als einen Theaterfürchterling vorgestellt. Leo Blech dirigierte mit Sinn für die herrliche, große Linie des Werkes, nur glaubte er manchmal mit den Tempi „etwas machen" zu müssen, und da machte unitalienisch er daneben.

Die Kurfürstenoper brachte als Eröffnungsvorstellung unter ihrem neuen Dirigenten Victor Palfi Kienzls „Kuhreigen" heraus und holte sich damit einen durchschlagenden Publikumserfolg. Das mit unheimlicher Berechnung auf Gallerie-wirkung geschriebene Werk benützt alle Bewegungs- und Erregungsstimulae, die bisher in der Oper eingeschlagen haben: heimwehkranke schweizer Soldaten, die den verbotenen Kuhreigen („Zu Straßburg auf der Schanz", neu komponiert von Kienzl) mit von Strophe zu Strophe zunehmender Gewalt singen, was ein ebenso musikalisch wie szenisch packendes Bild ausmacht; ein fast burleskes Lever eines französischen Königs, bei dem Herr Palfi der ehemalige Operettendirektor dafür gesorgt hatte, daß es tüchtig was zu sehen gab; eine rührendste

Liebes- und Entsagungsszene, die musikalisch mit das beste der ganzen Oper ist; eine wüste Zerstörungsorgie der Jakobiner (wehe der Kurfürstenoper, wenn das in den Kinematographen kommt!) und dann ein Tänzchen im Aristokratengefängnis, kurz vor der Hinrichtung, von wo der brave schweizer Held die von ihm geliebte Marquise, die sich aber lieber köpfen als von einem Bauernburschen retten und heiraten lassen will, herauszuholen versucht. Kienzls Musik ist hier wieder dieselbe treuherzige, steiermärkische, gelegentlich wagnerische wie im Evangelimann. Etwas gedankenreicher durchgearbeitet, aber doch auch auf einem etwas erhöhteren Niveau stehend als die der früheren Oper. Die alte erprobte Opernform mit ihren Liedern, Arien, Terzetten und martialischen Chören ist treulich beibehalten worden. Anzeichen für eine Beschäftigung des Librettisten (R. Batka) oder Komponisten mit Entwicklungsproblemen der Oper sind am Kuhreigen nicht zu bemerken. Es ist halt eine Oper, zweifellos ehrlich gedacht und empfunden, aber eben doch nur „Oper", wie sie sich Dichter und Musiker vorstellen, wenn sie etwas schreiben möchten, das mal ein richtiger Erfolg sein soll. Den haben sie errungen, und sie mögen sich ruhig seiner freuen, auch wenn man sagen muß, daß es noch wichtigere Aufgaben für dramatische Komponisten gibt.

H. W. Draber

Konzerte

Sondershausen Von Pfingsten ab werden den Einheimischen und den allsonntäglich zahlreich herbeieilenden Fremden durch die fürstliche Hofkapelle im Park in den altbekannten Lohkonzerten reiche Genüsse geboten. Zurzeit hat das musikalische Leben der kleinen Residenz in dem Hofkapellmeister Prof. Corbach seinen spiritus rector. Karl Corbach, der vortreffliche Konzertmeister und Leiter der Abendkonzerte der fürstlichen Hofkapelle, als Prof. Karl Schroeder noch hier in Amt und Würden war, galt immer schon als feiner, vielseitiger Musiker, der mit seinen Kollegen ein durchaus harmonisches Verhältnis zu halten wußte. Nach Schroeders bedauerlichem Rücktritt (er machte sich auch durch die Gründung des Konservatoriums sehr verdient), dem Interregnum des Prof. Traugott Ochs und nach Prof. Herrfurths kurzer Tätigkeit ward in Corbach ein dritter Mann an die Spitze des Orchesters und Konservatoriums gestellt, der berufen schien, dieses wichtigen Platzes fähiger, würdiger Hüter zu sein. Corbach hat denn auch das in ihn gesetzte Vertrauen gerechtfertigt, sich tatkräftig bemüht, Sondershausens Ruf nach außen hin zu mehren, und bestrebt, die ihm unterstehenden Institutionen auf gesunder, fester Basis weitblickend zu fördern. Erfreulich wars, daß durch fürstliches Entgegenkommen die Musiker insgesamt finanziell günstiger gestellt wurden, und es bleibt nur dringend zu wünschen, dem Konservatorium würde künftig wieder die ehedem gewährte Unterstützung zuteil. Führt es schon den Namen „fürstliches Konservatorium der Musik", zu dem es aus einer privaten Gründung Karl Schroeders erhoben wurde, so mag es auch weiter gewiß gern geschehene finanzielle Vorteile genießen. Heute, wohl ganz auf eigenen Füßen stehend, erfordert es die ganze Energie und Begeisterung seines Direktors Corbach, dem Institut seine Existenz zu bewahren. Die diesjährigen fünf Prüfungskonzerte des Konservatoriums der Musik brachten teilweise sehr gute Leistungen. Zwei Opernaufführungen (Martha, 1. Akt der Walküre und d'Alberts Abreise) im fürstlichen Theater gaben den Schülern (Solisten, Chor, Orchester und Dirigenten) Gelegenheit, ein recht ansprechendes Können zu zeigen. Der darstellerisch schwierigen Abreise ward man indes weniger gerecht als der Walküre und Martha. Die Sänger wiesen zumeist nicht übles, schon annehmbar geschultes Material auf, die Dirigenten offenbarten ziemliche Sicherheit und Verständnis. Die Kritik konnte, trotz aller merkbaren, erklärlichen Mängel, mit den Leistungen aller zufrieden sein, wenn auch ein überragendes Talent nirgend auffiel, weder ein Stimmphänomen, noch eine Dirigenten- oder Schülerindividualität. Die sind ja aber wohl überall sehr dünn gesät. Deshalb keine Namen der angehenden Konzert- und Theaterkünstler aus Sondershausen. Die Darbietungen der fürstlichen Hofkapelle in den Lohkonzerten stehen heute, dank Corbachs umsichtiger, fleißiger Arbeit, auf höchst achtbarer Stufe. Corbach geht als Dirigent fast dieselben Bahnen wie sein Vorgänger Schroeder. Dessen gemäßigt modernes Empfinden hat auch in ihm Wurzel geschlagen, und so wie jener das Orchester erstaunlich sicher beherrschte, so versteht es dieser, gleich straff die Musiker zu leiten, sie bestimmt und einheitlich zusammenzuhalten. Schroeder mochte einige Nüancen vornehmer sein, an Kraft und Schwung gibt ihm Corbach kaum etwas nach. Aus dem gediegenen, brillanten Geiger entpuppte sich, vor größere Aufgaben gestellt, ein durchaus ernst zu nehmender Meister des Taktstockes. In einem der letzten Lohkonzerte gastierte der Berliner Kapellmeister Kruse mit einer ungedruckten Sinfonie (D dur) von Otto Nicolai. Das gefällige Werk gefiel hier ob seiner klaren Struktur und graziösen Anwendung sehr. Ein weiteres Lohkonzert vermittelte die Bekanntschaft mit einer Sinfonie (C dur op. 140), die 1908 erstmals vollständig in Dresden gespielt wurde, von Reinhold Becker (Dresden). Der greise Komponist war anwesend und ist gewiß von der Wiedergabe befriedigt gewesen, vom Beifall wohl weniger. Der war so matt, wie man's hier eben seit Jahren gewohnt ist. Höchstens ein beliebter Solist vermag hin und wieder äußere lebhaftere Anteilnahme zu erzwingen. Prof. Corbach nahm sich Beckers Sinfonie sorgfältig und hingebungsvoll an. So kam das originelle und feine, melodisch reizvolle, gewandt und farbenprächtig instrumentierte Werk durch das glänzend spielende Orchester wundervoll zu Gehör. Für den Herbst kündigt Prof. Corbach u. a. folgende Uraufführungen an: Sinfonische Dichtung „Brand" (nach Henrik Ibsen) von Karl Pottgießer und Sinfonie op. 34 von Johannes Doebber (Text von Adolf Bekk) für Orchester, Baßsolo und Chor. Das Lisztfest wird am 21. und 22. September stattfinden. Zur Aufführung werden u. a. die Bergsinfonie, die beiden Psalme und Männerquartette von Liszt, ferner eine Ballade für großes Orchester von E. E. Taubert und die große Szene aus Gunlöd von Cornelius kommen.

Hatte Pyrmont letzthin ein gelungenes Dvorakfest, so wird Sondershausen mit dem Lisztfest gleiche Beachtung über Alltägliches hinaus beanspruchen können.

G. Tittel

Noten am Rande

Massenet und Saint-Saëns. Der plötzliche Tod Jules Massenets hat besonders in Nizza und an der Riviera, wo der französische Meister sehr bekannt und beliebt war, Trauer hervorgerufen. Seit langer Zeit kam der Komponist alljährlich nach Nizza, von wo er sich dann regelmäßig nach Monte Carlo begab. Hier erzählt man sich denn auch — wie dem Berner „Bund" aus Nizza geschrieben wird — eine ganze Anzahl noch wenig oder garnicht bekannter Massenet-Anekdoten. Der Meister selbst erzählte einmal bei einem ihm zu Ehren veranstalteten Festessen von einem Besuch, den er Gounod abstattete. Gounod habe ihn schon bemerkt, als er sich der Gartenpforte des Hauses, in welchem der Komponist des „Faust" wohnte, genähert hatte; er sei, als er ihn erblickte, sofort ans Klavier geeilt, habe das „Clair de lune" aus „Werther" zu spielen begonnen und habe dann, indem er ihn, Massenet, an seine Brust drückte, ausgerufen: „Siehst du, mein Kleiner, wenn du nur dieses geschrieben hättest, wärest du schon ein großer Meister". Als man Massenet in Monte Carlo den ersten Musiker Frankreichs nannte, schüttelte er abwehrend den Kopf und sagte; „Nein, der erste Musiker Frankreichs ist Saint-Saëns. Welch wunderbarer Künstler, welch großes und erhabenes Talent!" Erstaunt entgegnete einer der anwesenden Sänger: „Wie! Sie loben Saint-Saëns? Wissen Sie denn nicht, daß er Ihre „Ariadne" heruntergemacht und Ihrer Musik jeden Wert abgesprochen hat?" — „Hat er dies wirklich gesagt?", fragte Massenet, ironisch lächelnd. „Na, das hat nichts zu sagen. Saint-Saëns und ich haben die Gewohnheit, wenn wir voneinander sprechen, gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was wir denken." Eigenartig waren Massenets Visitenkarten; es stand darauf „Monsieur Massenet"; er haßte nämlich die Vornamen (Jules, Emile, Frédéric), mit welchen sein Pate ihn versehen hatte.

Hörrohre im Theater. Das Londoner New Theatre wird binnen kurzem seine Gäste mit einer neuen Bereicherung modernen Komforts im Theater überraschen: die Direktion hat beschlossen, jeden Sitz im Zuhörerraum mit einem Hörrohr auszurüsten, und die Handwerker sind bereits eifrig an der Arbeit, die kleinen Apparate, denen nach Einwurf von 6 Pence außer einem Opernglas fortan auch ein Hörrohr entnommen werden kann, an den Rücklehnen der Sessel zu befestigen. Diese neue Einrichtung ist nicht nur im Interesse jener Theaterbesucher getroffen worden, die über keine besonders guten Hörorgane verfügen, sondern auch im Interesse der Inhaber der hinteren Plätze, die oft, besonders bei der Aufführung moderner Stücke, einzelne Stellen der Schauspielerdialoge nur schlecht oder mühsam hören und sich dann natürlich den Kopf zerbrechen müssen, um zu raten, was der Intrigant wohl gesagt haben könne, um plötzlich die Salondame in einen so furcht-

baren Erregungszustand zu versetzen. Und auch die im Flüsterton gesprochenen Liebesszenen sollen auf dem Umweg über das Hörrohr künftig auch den Insassen des letzten Galerieplatzes zugänglich sein, von dem ersten leicht hingehauchten Seufzer verhaltener Leidenschaft bis zu der dem Liebhaber entgegengeschleuderten Warnung, die Frisur der Angebeteten nicht in Unordnung zu bringen. Die Hörrohre können durch einen Druck auf einen Knopf auf scharfes und mittleres Hören eingestellt werden.

Das Urheberrecht an vorbehaltlosen Noten des Bühnenwerks. Ist die Aufführungsfreiheit, die einem vor dem 19. Juni 1901 entstandenen Werke der Tonkunst eigen ist, auch auf Musikstücke aus Bühnenwerken auszudehnen? Nach § 50, Absatz 2, des alten Urheberrechts vom 19. Juni 1901 genossen musikalische Werke, die durch Druck veröffentlicht waren, nur dann den gesetzlichen Schutz, wenn der Urheber sich das Recht der öffentlichen Aufführung vorbehalten hatte. Das neue Urheberrecht aber bestimmt in seinem § 11, Absatz 2: Das Urheberrecht an einem Bühnenwerk oder an einem Werke der Tonkunst enthält auch die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich aufzuführen. In bezug auf die alten Werke bestimmt der § 61 des neuen Urheberrechts, daß der gesetzliche Schutz für die Werke der Tonkunst nachgeholt werden kann, für welche das Urheberrecht bis dahin nicht vorbehalten war. Diese Werke können nachträglich mit einem Vorbehalte versehen werden. Dort aber, wo der Vorbehalt fehlt, können die Noten ohne Einwilligung des Urhebers benutzt werden. Nunmehr ist zwischen dem Schutzverein Deutscher Bäder und der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer ein Rechtsstreit darüber entstanden, ob diese Freiheit in der Benutzung von Noten ohne Vorbehalt für alle Werke der Tonkunst einschließlich der Bühnenwerke oder nur für Werke der Tonkunst schlechthin hat gewährt werden sollen. Der Schutzverein Deutscher Bäder und die Musik-Aktiengesellschaft Neuenahr behaupten, daß ihnen das Aufführungsrecht an einzelnen Musikstücken aus Wagnerschen Opern zustehe, wenn sie von diesen Stücken Noten ohne Vorbehalt eines Schutzes besitzen. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in Berlin bestreitet dieses Recht, weil nach dem alten Gesetz nur Noten musikalischer Werke an sich aufführungsfrei waren; das neue Urheberrecht dagegen habe für Bühnenwerke einen umfassenden gesonderten Schutz getroffen, der auch die Noten ohne Vorbehalt decke. Der Schutzverein Deutscher Bäder hat deshalb Klage erhoben und Feststellung verlangt, daß die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer nicht berechtigt ist, die öffentliche Aufführung der umstrittenen Noten und Musikwerke zu untersagen. Landgericht und Kammergericht Berlin haben die Klage abgewiesen. Das Kammergericht vertritt die Ansicht, daß die Bühnenwerke besonders geschützt seien und daß die daraus entnommenen Konzertstücke, Potpourris usw. nichts weiter als Teile des Bühnenwerks sind. Das Gericht billigt ihnen deshalb denselben Schutz zu, wie dem Bühnenwerk an sich. Gegen dieses Urteil hatten die Kläger mit Erfolg Revision beim Reichsgericht eingelegt. Das Reichsgericht hat das Urteil des Kammergerichts aufgehoben und die Sache zur anderweiten Verhandlung und Entscheidung an das Kammergericht zurückverwiesen.

Die Patti nimmt Gesangsstunden. Adelina Patti, die einst unsere Eltern und Großeltern entzückte, und die im nächsten Jahre 70 Lenze vollendet, hat kürzlich, wenn man der Nachricht einer französischen Zeitung Glauben schenken darf, wieder Gesangsunterricht genommen. Die berühmte Diva glaubt nämlich bemerkt zu haben, daß ihre Stimme etwas von ihrem berühmten Silberklang eingebüßt hat, und darum hat sie die Gesangstudien ihrer Jugend wieder aufgenommen. Es ist van de Reszke, der berühmte Tenor und Lehrer, der den ehrenvollen Auftrag erhalten hat, die Stimme der Patti zu behandeln. Wie er jüngst einem Interviewer mitteilte, soll es ihm tatsächlich gelungen sein, dem Organe seiner Schülerin seinen alten prächtigen Glanz wieder zu verleihen.

Das Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten ist neuerdings besonders um die Hebung der Kirchenmusik bemüht. In diesem Sinne ist soeben eine ministerielle Verfügung ergangen, daß größere Gemeinden, deren Mittel es gestatten, einen selbständigen Kantor oder Organisten anzustellen, nur solche Musiker besolden, die das Institut für Kirchenmusik in Berlin mit Erfolg besucht haben oder sonst eine offizielle Prüfung für Organisten oder Chordirigenten abgelegt haben. Anderseits soll aber auch dafür Sorge getragen werden, daß die Kirchenmusik nicht akademisch-künstlich wird, sondern immer eine volkstümliche Grundlage behält.

Kreuz und Quer

Altona. Die städtischen Kollegien in Altona haben grundsätzlich dem Plane der Erbauung einer Oper zugestimmt und sich bereit erklärt, eine Kapital- und Zinsbürgschaft für eine mit 4 v. H. verzinsliche, auf fünf Jahre unkündbare Kapitalsanleihe in Höhe von 2½ Millionen Mark zu übernehmen. Falls der Plan nicht zustande kommt, wollen die Kollegien das Angebot eines Darlehns von 2½ Millionen Mark für die Stadtgemeinde für andere Zwecke übernehmen.

Bayreuth. Kapellmeister Karl Kittel vom Darmstädter Hoftheater übernimmt am 1. Oktober die Oberleitung der musikalischen Vorbereitungen für die Bühnenfestspiele in Bayreuth an Stelle Karl Müllers.

Berlin. Die Singakademie wird in diesem Winter folgende Werke zur Aufführung bringen: Am 25. Oktober: Händels Debora (zum ersten Male). 24. November: Bachsche Kantaten, Brahms' Requiem. 21. Dezember: Bachs Weihnachts-Oratorium. 14. Februar: Hugo Kaun: Psalm 126, W. Braunfels: Offenbarung Johannis, Kapitel 6, E. E. Taubert: Hymnus an Amor, R. Strauß: Wanderers Sturmlied, Anton Bruckner: Psalm 150 (die fünf letzten Werke sämtlich zum ersten Male). Ferner am 17. März: Bachs Matthäus-Passion (in der Garnisonkirche), 20. und 21. März: Bachs Johannes-Passion und Matthäus-Passion (in der Sing-Akademie), 21. April: Mendelssohns Paulus.

— Das diesjährige Berliner Caruso-Gastspiel wird Anfang Oktober im Kgl. Opernhause stattfinden. Voraussichtlich wird Caruso diesmal auch die Partie des „Tannhäuser" singen, mit deren Studium er jetzt beschäftigt ist.

— Aus unbekannten Operetten Offenbachs hat Leopold Schmidt, der Berliner Musikkritiker, eine dreiaktige Operette zusammengestellt, für die Karl Ettlinger und Erich Motz in München den Text geschrieben haben. Die Operette, die im Münchener Künstlertheater zur Aufführung gelangen soll, führt den Titel „Die Heimkehr des Odysseus".

— Der in Berlin lebende ungarische Komponist Erwin Lendvai komponierte Gerhart Hauptmanns „Elga" als Oper.

— Karl Muck teilt mit, daß die Nachricht, ihm sei abermals die Generaldirektion der Münchner Hofoper angeboten worden, nicht den Tatsachen entspreche.

— Im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg soll die Eröffnungsvorstellung im November stattfinden. Als Eröffnungsvorstellung ist Beethovens „Fidelio" geplant. Als zweite Premiere denkt man an Tschaikowskys „Eugen Onegin". Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg will auch die erste reichshauptstädtische Bühne sein, die den „Parsival" herausbringt.

— Ein musiktheoretisches Werk erscheint demnächst im Verlag von Ries & Erler: „Das moderne Tonsystem in seiner erweiterten und vervollkommneten Gestaltung" von Karl Robert Blum (Berlin). Der Autor stellt neben Dur und Moll ein drittes Tongeschlecht: eine neue Parallele zu Dur, eine Kontraparallele zu Moll.

— Erstaufführungen von Norens Violinkonzert finden im Laufe der Saison u. a. statt in Berlin, Köln, München, Wien, dem Haag, Karlsbad und Nürnberg.

Bremen. Von Wilhelm Berger veröffentlicht F. E. C. Leuckart in Leipzig sein letztes Chorwerk „Sonnenhymnus", das die Philharmonische Gesellschaft in Bremen im November zur Uraufführung bringen wird.

Breslau. Das Breslauer Stadttheater soll als Opernbühne neu verpachtet werden. Bewerbungen sind bis zum 30. September d. J. einzureichen. Die Vertragszeit des gegenwärtigen Pächters läuft am 15. Mai 1913 ab.

Darmstadt. Die neue Spielzeit des Darmstädter Hoftheaters wurde mit einer Neueinstudierung von Glucks „Iphigenie in Aulis" eröffnet, bei der zum ersten Male das Prinzip der Stilbühne angewendet wurde.

Dessau. (Herzogliches Hoftheater.) In der am 1. Oktober beginnenden Spielzeit 1912/13 stehen wiederum interessante Erstaufführungen in Oper und Schauspiel bevor. Richard Strauß' neuestes Werk „Ariadne auf Naxos", Oper in einem Aufzuge von H. von Hofmannsthal, zu spielen nach der Komödie „Der Bürger als Edelmann" von Molière, soll bald nach der Uraufführung (Ende Oktober in Stuttgart) in Szene gehen. Dieser mit allgemeiner Spannung erwarteten Novität werden sich anreihen die Erstaufführungen der Opern „Maienkönigin" von Gluck, „Benvenuto Cellini" von Berlioz, „Der Cid" von Cornelius, „Das Nothemd" von V. von Woikowsky-Biedau (Uraufführung), „Bar-

barina" von O. Neitzel, „Brüderlein fein" von Leo Fall. Dazwischen sollen, neben Wagners Tondramen, eine Anzahl beliebter Opernwerke, die längere Zeit nicht gegeben wurden, in neuer Besetzung und Einstudierung im Spielraum erscheinen.

Dortmund. Die städtischen Körperschaften stehen vor einer prinzipiellen Entscheidung, die für die soziale Stellung und materielle Sicherheit der dortigen Musiker von Bedeutung ist. Nachdem das Theater künftig in städtischer Regie sich befindet, ist nun eine Ratsvorlage eingegangen, wonach auch das seit 25 Jahren unter der verdienstlichen Leitung des Musikdirektors Hüttner stehende Philharmonische Orchester von der Stadt übernommen werden soll. Der Dirigent hat seine Zustimmung gegeben, wenn er gleichfalls mit einem pensionsfähigen Gehalt von 10000 M. angestellt wird. Es wäre sehr zu wünschen, daß alle mittleren Städte diesem Beispiel Dortmunds folgen und die ohnehin nicht hoch besoldeten Musiker so vor der Notwendigkeit bewahrten, im Sommer ein anderes Unterkommen zu suchen. Auch ist das durch diese Fürsorge gewährleistete Zusammenbleiben des gesamten Orchesterkörpers von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit für die technische Vervollkommnung der Gesamtleistungen, eine für die Provinzorchester eminent wichtige Aufgabe. W—n

Dresden. Der Umbau des Königlichen Opernhauses ist, soweit er in der diesjährigen Bauperiode vorgesehen ist, dem Abschluß nahe. Die malerische Ausschmückung ist fertig und hat einen Aufwand von 90000 M. erfordert; die übrigen Arbeiten in der diesjährigen Bauperiode kosteten 950000 M. Der ganze Umbau wird 1913 vollendet sein. Die neue Vorderbühnen-Untermaschinerie hat einen Flächenraum von 700 qm und eine Höhe von 10 m. Die Verbesserungen bezwecken schnelleren Szenenwechsel und erhöhte Feuersicherheit; sämtliche Holzteile sind durch Eisen ersetzt. Während der Bühnenfußboden wagerecht gelegt ist, wie in den meisten der neueren Theaterbauten, steigt das Parkett stärker an als früher. Die Logenvorderplätze sind durch Herausnahme von Trennwänden bequemer geworden; die störenden Säulen in den Parkettlogen sind beseitigt. Die Mittelgalerie des vierten Ranges hat Zuwachs von 60 Sitzplätzen mehr als früher.

— In dem Schlosse des Gutes Kersel im Fellinschen Kreis (Rußland) hat man ein wertvolles Porträt der einstmals gefeierten Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient aufgefunden. Es hing im Arbeitszimmer des Gutsherrn. Das Kunstwerk, das von dem Maler C. Begas, dem Vater von Reinhold Begas, stammt, zeigt eine meisterhafte Ausführung. Wilhelmine Schröder-Devrient war einstmals Herrin von Kersel, sie heiratete im Jahre 1850 den livländischen Edelmann v. Bock und schlug ihren ständigen Wohnsitz in Kersel auf, bis sie einige Jahre später angeblich infolge politischer Betätigung aus Rußland verwiesen wurde. Erst nach mehreren Jahren durfte sie nach Livland zurückkehren, hat sich aber dort nicht lange aufgehalten. Das Gut Kersel befindet sich noch heute im Besitz der Familie v. Bock. Die Erben des im vorigen Jahre verstorbenen Herrn B. v. Bock-Schwarzhof haben die Bestimmung getroffen, dieses prachtvolle Gemälde nach Dresden zu überführen und der Gemäldegalerie zu übergeben

— Das dramatische Oratorium „Quo vadis?" von Felix Nowowiejski, das in kaum 2 1/2 Jahren mit Aufführungen in über 50 Städten des In- und Auslandes einen fast beispiellosen Erfolg zu verzeichnen hat, ist für kommende Konzertsaison zur Wiedergabe vorgesehen, u. a. in Dresden (Robert Schumannsche Singakademie), Offenbach, Landshut, Delft, Krefeld, Mülhausen, Celle, Ödenburg, Gießen, Colmar, Braunschweig, Chicago, Brüssel, Lemberg, Dorpat, Riga, Philadelphia, Kopenhagen, sowie in Baltimore bei einem großen Musikfeste.

— D'Alberts neue Oper „Liebesketten" wird ihre Uraufführung am 15. Oktober in Dresden und Wien gleichzeitig erleben. Der Text, der mit „Tiefland" die Quelle in dem spanischen Dichter Guimera gemeinsam hat, ist außerordentlich packend geschrieben und behandelt die Liebesgeschichte eines Dorf-Don Juans. Das Werk wurde von dem Verlage B. Schotts Söhne erworben.

Eilenburg. Der Ausschuß für Errichtung eines Franz Abt-Denkmals in Eilenburg beschloß, das Denkmal nach dem Entwurf und Modell des Berliner Bildhauers Viktor Hugo Seifert zu errichten. Es soll im Modell in der Form einer Herme gehalten werden, d. h. die Büste Abts wächst aus dem Postament heraus, das in modernen Linien gehalten ist. Das Postament schmückt nach der Vorderseite zu ein Relief, das eine Verherrlichung des deutschen Liedes darstellt. Den Abschluß soll ein im Halbkreis geformtes Brunnenbecken bilden. Aus einer Öffnung unterhalb des Reliefs soll das Wasser herausfließen, gleichsam andeutend, daß das deutsche Lied ein nie zu erschöpfender Jungbrunnen für unser deutsches Volk ist. Das Denkmal wird auf der Südpromenade in den Anlagen vor dem Realgymnasium aufgestellt.

Erfurt. Der Erfurter Männergesangverein (Dirigent: Josef Thienel) eröffnet seinen diesjährigen Konzertplan durch Abhaltung eines zweitägigen Friedrich Hegar-Festes am 5. und 6. Oktober. Das Programm des Vorabendkonzertes enthält die a cappella-Chöre „Schlafwandel", „Rudolf von Werdenberg" und „Totenvolk", das Ddur-Violinkonzert, das Hofkonzertmeister Robert Reitz (Weimar) spielt, und die Männerchorballade „Das Herz von Douglas" für Tenorsolo (Adam Henkel, Erfurt) und Baritonsolo (Professor Fischer, Sondershausen), Männerchor und Orchester. Für beide Konzerte ist die Fürstliche Hofkapelle aus Sondershausen verpflichtet. Tags darauf gelangt das gemischte Chorwerk „Manasse" (dramatisches Gedicht in drei Szenen von J. V. Widmann) für Solostimmen, Chor und Orchester zur Aufführung. Den aus 500 Damen und Herren bestehenden Chor stellen der Erfurter Männergesangverein und die Liedertafel in Weimar. Solistisch sind verpflichtet: die kgl. Kammersängerin Anna Kämpfert aus Frankfurt a. M. (Sopran), Wilhelm Weißgerber aus Arnstadt (Tenor) und Prof. Fischer (Bariton).

Frankfurt a. M. Der Deutsche evangelische Kirchengesangverein wird in diesem Jahre vom 21. bis 24. Oktober in Frankfurt a. M. tagen. Prof. D. Spitta (Straßburg) spricht über Kirchenbau und Kirchenmusik und Pfarrer Wilh. Herold (Memmingen) über Kirchenkonzerte und die gottesdienstliche Aufgabe der Kirchenchöre. Außerdem finden zwei liturgische Gottesdienste und verschiedene Kirchenkonzerte statt.

Görlitz. Hans Hermann hat eine Reihe neuer Balladen und Lieder erscheinen lassen, die der bekannte Baritonist Dr. Hermann Brause in einer größeren Anzahl von Konzerten der kommenden Saison zum Vortrag bringen wird.

Halle a. S. Das Stadttheater hat für die kommende Spielzeit folgende Neuheiten in Aussicht gestellt: „Stella maris" von A. Kaiser, „Der Schmuck der Madonna" von E. Wolf-Ferrari, „Oberst Chabert" von H. v. Waltershausen. Von den Neueinstudierungen sind zu erwähnen: „Fra Diavolo" und „Stumme von Portici" (nach Muster der Wiesbadener Festspiele), „Tristan und Isolde", der gesamte „Nibelungenring", „Die verkaufte Braut". Als neue Kräfte wurden gewonnen: Alfred Salenius (Heldentenor), Alfred Fährbach (lyrischer Tenor), Susanne Stolz (hochdramatisches Fach), Kapellmeister Karl Ohnesorg. Die Oper wurde am 14. Sept. mit Beethovens „Fidelio" wieder eröffnet. K.

Hannover. Hier ist, 80 Jahre alt, der Hofopernsänger a. D. August Müller gestorben, dessen Blüte noch in die Zeit Georgs V. von Hannover fiel. Ursprünglich Schauspieler, ging er, als seine schöne Tenorstimme entdeckt wurde, zur Oper über. Unter anderem hat er einige Jahre als Ersatz für Albert Niemann gewirkt, als dieser von Hannover nach Paris beurlaubt war.

Helsingfors. Das hiesige Sinfonie-Orchester (Dirigent: Direktor Georg Schneevoigt) bringt in bevorstehender Saison in seinen 14 Abonnementskonzerten folgende Werke zur Aufführung: Brahms, Sinfonie Nr. 1, Cmoll; Sibelius, Sinfonie Nr. 1, Cdur und Nr. 2, Ddur; Beethoven, Sinfonie Nr. 7, Adur und Nr. 9, Dmoll; Furuhjelm, Sinfonie Nr. 1, Emoll; Mozart, Sinfonie Esdur; Tschaikowski, Sinfonie Nr. 4, Fmoll; Melartin, Sinfonie Nr. 4, Emoll; Mahler, Sinfonie Nr. 4, Gdur; Skriabin, Sinfonie Nr. 3, Cmoll; Strauß, Sinfonie „Domestica"; Bruckner, Sinfonie Nr. 8, Cmoll; Berlioz, Sinfonie „Phantastique", Böhe, „Taormina"; Beethoven, Konzert Esdur (Alex. Siloti) und Konzert Gdur (Arthur Schnabel), sowie Violinkonzert (Arrigo Serato); Elgar, „Cockaigne"; Hugo Wolf, italienische Serenade; Berlioz, Ouverture „Benvenuto Cellini"; Gliére, „Die Sirenen"; Glasunoff, Violinkonzert (Mich. Piastro) und „Das Meer"; Dukas, „Ma mère l'Oye"; Tschaikowski, Konzert Bmoll (Frau Sigrid Schneevoigt); Palmgren, „Die Jahreszeiten"; Brahms, Violinkonzert (Frl. Kathleen Parlow); Strauß, „Also sprach Zarathustra", „Don Quixote"; Ravel, „Rhapsodie Espagnole"; Debussy, „Rondes des Printemps" und „La Peri"; Saint-Saëns, Violoncellkonzert (Jacq. van Lier) und Klavierkonzert Cmoll (Cella della Vrancea); Beethoven, „Leonore III"; Händel, „Concerto grosso Dmoll"; Ravel, „Ma mère l'Oye"; Conus, „Der Wald rauscht"; Järnefelt,

„Korsholm"; Gretry, „L'épreuve villageoise"; Liadow, „Kikimora"; Liszt, Klavierkonzert Esdur (Frau Therese Carreno); Roger-Ducasse, „Sarabande", für Chor und Orchester; Sibelius, „Finlandia", „Eine Sage" und „Pan und Echo". Als Ausführende wurden außerdem noch gewonnen: Frau Aino Ackté, Frau Hermine Bosetti Pia von Ljubisa, Kammersänger Kurt Frederich und Kammersänger Franz Egénieff.

— Die Philharmonische Gesellschaft in Helsingfors, die das Kajanus-Orchester unterhält, hat vom Generalgouverneur die Erlaubnis erhalten, zugunsten ihrer Finanzen eine Lotterie zu veranstalten. Außerdem wurde der Gesellschaft ein Staatsdarlehen von 50000 M. gewährt.

Köln. In den Gürzenich-Konzerten gelangt die neue „6. Sinfonie" von Hans Huber zur ersten deutschen Aufführung.

Leipzig. Der Geiger Karl Brückner, der seine Vorbildung am Leipziger Konservatorium (Prof. Sitt) genossen und zuletzt Schüler von Goby Eberhardt (Hamburg) war, hat eine Konzertreise durch schwedische Bäder beendet und überall mit seinem Spiel großes Aufsehen erregt.

— Der Bachverein bereitet unter Leitung von Professor Karl Straube nach der Wiener Manuskriptaufführung Karl Prohaskas Motette „Aus dem Buch Hiob" vor.

— Hans Pfitzners romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten" wird am 15. Oktober zum 1. Male im Neuen Theater gegeben werden.

— Die Thomasschule zu Leipzig feiert in den Tagen vom 24. bis zum 26. d. ihr 700jähriges Bestehen. Am 24. findet nachmittags in der Thomaskirche ein Kirchenkonzert statt, am Abend, 8 Uhr, die Begrüßung im großen Saale des Zoologischen Gartens als Veranstaltung des Festausschusses der ehemaligen Thomaner; am 25., vormittags 10 Uhr, Festaktus im großen Saale des Gewandhauses, im Anschluß daran ein Imbiß in den Räumen der Thomasschule. Abends 7 Uhr findet im neuen Theater eine Festaufführung der „Antigone" von Sophokles in Donners Übersetzung mit der Musik Mendelsohns statt. Für die Titelrolle ist Elisabeth Schneider vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg gewonnen worden, die Chorgesänge werden von früheren Thomanern ausgeführt, und sämtliche männlichen Rollen von Berufsschauspielern, die ehemalige Schüler des Thomasgymnasiums sind.

Liegnitz. Dr. Karl Mennicke, der zuletzt erster Kapellmeister des Stadttheaters in Trier war, ist zum Dirigenten des neugegründeten städtischen Orchesters in Liegnitz gewählt worden.

London. Hier führte Henry Wood jüngst fünf Orchesterstücke von Arnold Schönberg in einem Konzert in Queens Hall auf. Die eine Hälfte des Publikums zischte, die andere applaudierte.

— Nach vorliegenden Nachrichten plant man, den „Parsifal", sowie er „frei" geworden, in französischer Sprache im Brüsseler Monnaietheater, in englischer Sprache in der Londoner Covent-Garden-Oper aufzuführen. Die Meldung von der Themse sagt: man hoffe, der „Parsifal" werde der „Clou" der „Saison von 1914" werden.

— Der englische Komponist Coleridge Taylor ist im Alter von 37 Jahren in Croyden bei London gestorben. Bekannt wurde er durch die Hiawatha-Trilogie (nach Longfellow) und als Dirigent des Händelschores.

Mailand. Marziano Perosi ist mit der Komposition einer neuen Oper, die den Titel „Jenny" führen wird, beschäftigt; die Oper besteht aus einem Prolog und drei Akten und kann als ein „Drama der Sehnsucht" bezeichnet werden. Die Handlung spielt in der Schweiz und in Monte Carlo. Die Uraufführung soll im kommenden Frühjahr durch eine italienische Truppe in Wien oder Budapest stattfinden. Virginio Gayda hat den Text geschrieben.

— Die Scala in Mailand soll schon im nächsten Monat eröffnet werden. Zwölf Opern sollen gegeben werden, darunter eine Bühnenaufführung des Schumannschen Faust, ferner Feuersnot, Salome, Lohengrin und Oberon.

München. Eugen d'Albert komponiert ein Bühnenwerk, zu dem Roda Roda und Gustav Meyrink den Text geschrieben haben. Das Stück soll in dieser Spielzeit in München aufgeführt werden.

— Der Prinzregent von Bayern hat an die Leitung der Münchener Hofbühne ein Handschreiben gerichtet, das folgenden Wortlaut hat: „Beim Abschluß der Richard Wagner- und Mozart-Festspiele, die auch heuer wieder einen so schönen Verlauf genommen haben, spreche ich den Künstlern und Angestellten der Generalintendanz, sowie den zur Mitwirkung berufenen Gästen meine vollste Anerkennung aus. Dabei gedenke ich mit aufrichtiger Trauer des dahingeschiedenen Generalintendanten, Frhrn. v. Speidel, dem es nicht mehr vergönnt war, seine aufopfernde Tätigkeit für die Vorbereitungen im Prinzregenten-Theater mit ihrem prächtigen Verlauf belohnt zu sehen. Die Rückschau auf die nunmehr abgeschlossenen Festspiele lenkt unsern Blick vor allem auf den Meister der Szene, der mit seinem künstlerischen Lebenswerke dem deutschen Volke ein so kostbares Vermächtnis hinterlassen hat. Das kommende Jahr wird die hundertste Wiederkehr des Tages bringen, an dem Richard Wagner das Licht der Welt erblickt hat. Zur Einleitung der Feier an diesem Gedenktage bestimme ich, daß die Marmorbüste des großen Tondichters in der Walhalla, dem von meinem höchstseligen Vater errichteten Ehrentempel deutscher Größe, aufgestellt wird. Das Staatsministerium des Innern, der Kirchen und Schulangelegenheiten wird mit dem Vollzuge dieser meiner Anordnung beauftragt".

— Walter Braunfels wird sein Konzert für Orchester und Klavier unter anderen in Köln, Basel und Kiel zu Gehör bringen.

Osnabrück. Musikdirektor Hasse hat für die fünf Konzerte der kommenden Saison des Musikvereins folgende Werke aufs Programm gesetzt und zwar für den Chor: „Schöpfung" von Haydn, „Deutsches Requiem" von Brahms und ein geistliches Kirchenkonzert mit a cappella-Chören von Palestrina bis Brahms; für das Orchester: „Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie" von M. Reger, „Heldenleben" von R. Strauß, „7. Sinfonie" von Beethoven, „Militärsinfonie" von Haydn, „Violinkonzert" von M. Schillings (Solist: H. Prins, Danzig), „Klavierkonzert" von Mozart (Solist: Karl Hasse). — In den zwei Kammermusikaufführungen werden das Leipziger Gewandhausquartett, Agnes Leydhecker (Berlin) und Jos. Pembaur (Leipzig) die Vortragenden sein. — Unsere Theatersaison beginnt am 29. September mit der Oper „Madame Butterfly". An anderen Neueinstudierungen werden für die Oper in Aussicht gestellt: „Meistersinger", „Rienzi", „Schmuck der Madonna" (Wolf-Ferrari), „König für einen Tag" (Adam-Wolff) u. a. —str

Paris. Die Wahl des Nachfolgers für den durch Massenets Tod erledigten Sitz in der Pariser Akademie findet am 20. Oktober statt. Als die aussichtsreichsten Kandidaten werden Charles Lefevre und André Messager genannt.

— Es wird immer wieder erzählt, daß Gounods „Faust" zunächst von der Kritik und vom Publikum abgelehnt und verkannt worden sei. Gounod selbst hat viel dazu beigetragen, um diese Geschichte in Umlauf zu bringen. Er gefiel sich auf der Höhe seines Ruhms wohl in der Rolle des Märtyrers. Eine kürzlich erschienene Arbeit der beiden französischen Gelehrten Albert Soubies und Henri de Curzon räumt aber mit dieser Legende auf. Freilich wurde „Faust" nicht gleich als der ungeheure Erfolg erkannt, zu dem er sich später entwickelte, auch nicht gleich als „fleckenloses Meisterwerk" gepriesen, aber die Kritik war dem Werke sehr günstig, wie eine Durchsicht der Zeitungen und Zeitschriften aus jener Zeit beweist. Sie sagte dem Autor viel Schmeichelhaftes und Erfreuliches. Auch das Publikum hat Gounods Schöpfung einen sehr guten Empfang bereitet. Die Einnahmen während der ersten 57 Vorstellungen schwanken zwischen 3000 und 5000 Francs; die Gesamtsumme von 213125 Francs gibt eine Durchschnittseinnahme für die Vorstellung von 3739 Francs, und das stellt einen bedeutenden finanziellen Erfolg für die damalige Zeit dar, zumal die ersten Aufführungen des Faust in die Zeit des italienischen Krieges fielen.

— Messager wird bekanntlich im Januar übernächsten Jahres den „Parsifal" in der Pariser Großen Oper herausbringen. Da aber die Verlegerin des Werkes, die Firma Schott Söhne in Mainz, die Partitur bis zum 1. Januar 1914 zurückhält, will der findige Direktor einen Umweg benutzen. Der Leiter des Amsterdamer Wagnervereins Dr. Henri Viotta ist von Messager jetzt aufgefordert worden, die Pariser Erstaufführung zu dirigieren, in der Voraussetzung, daß er die Partitur zur Verfügung stellt, die er seinerzeit über den Kopf der Familie Wagner und des Verlegers hinweg an sich gebracht hat.

— Massenet hat der Tod mitten aus reichem Schaffen gerissen: er war gerade beschäftigt, eine Reihe von Musikwerken dem Druck zu übergeben; andere waren bereits vollendet, so daß uns noch manche wohllautende Überraschung aus seinem Nachlaß bevorsteht. Drei komische Opern, „Panurge", deren Text

aus Rabelais Werken stammt, „Amadis“ und „Kleopatra“ sind vollendet und sogar schon für Orchester gesetzt und für Klavier bearbeitet. Außerdem sind zwei Orchestersuiten mit Gesang und Deklamation so weit gediehen, daß sie ohne die Hinzufügung oder Veränderung eines Taktes veröffentlicht werden können. Im Nachlaß hat sich noch eine Theatersuite in vier Nummern und eine „Suite parnassienne“ in fünf Nummern vorgefunden. Endlich wird als der eigentliche Schwanengesang des Meisters eine vierstimmige Gesangskomposition „La Vision de Loti“ demnächst erscheinen. Dies Werk sollte zum ersten Mal im Juni dieses Jahres im Atheneum zu Gehör gebracht werden.

Petersburg. Maxim Gorki und Schaljapin, der russische Sänger, arbeiten gemeinsam an einer Oper „Ivan Sassunin“.

Riga. Hier war beabsichtigt, im Stadttheater Wagners „Parsifal“ noch in der kommenden Saison zu geben. Das Werk wird jedoch nicht zur Darstellung gelangen, da die Zensur in Petersburg, der es eingereicht wurde, die Aufführung nicht gestattet.

Salzburg. Die internationale Stiftung Mozarteum hat den Plan zu verwirklichen begonnen, in den Jahren zwischen den großen Salzburger Musikfesten kleinere Veranstaltungen zu arrangieren, um mit der musikalischen Welt Fühlung zu behalten und sie an Salzburg zu fesseln.

Schwerin. Ein französisches Musikfest findet vom 12. bis 15. Oktober in Schwerin statt; die Leitung hat Professor Willibald Kähler. Dabei werden zwei Opern aufgeführt, zuerst am 13. Oktober Monna Vanna von Henry Féoriere, als deutsche Uraufführung, sodann Manon von Massenet. Der erste Konzertabend am 12. Oktober ist ausschließlich César Frank gewidmet, außerdem findet ein Morgenkonzert statt mit dem Streichquartett von Debussy, einem Klavierquartett von Faure und einer Violinsonate von Saint-Saëns. Für den dritten Konzertabend sind die 3. Sinfonie von Albert Magnard, Wallensteins Lager von d'Indy und der Zauberlehrling von Dukas vorgesehen. Mitwirkende: Marteau, Pugno und Marie Louise Debogis.

Stuttgart. Die neuen Königlichen Hoftheater zu Stuttgart behandelt eine zu der feierlichen Weihe der neuen Häuser (14. und 15. September) erschienene Schrift. Sie wurde unter Förderung des Generalintendanten Baron zu Putlitz vom Verlag des Stuttgarter Neuen Tageblatts herausgegeben. Ausgestattet ist sie von J. V. Cissarz. Aus dem Inhalt heben wir hervor: eine programmatische Abhandlung des Barons Putlitz Zur neuen Arbeit, einen Aufsatz des Hofrats Prof. Dr. Gerstmann über die Beziehungen des Königspaares zum Hoftheater, eine eingehende Schilderung der beiden neuen Häuser von Paul Wittko, eine kurzgefaßte Geschichte der Entwicklung des Stuttgarter Hoftheaters von Dr. Rudolf Krauß, ein kleiner Aufsatz von Prof. Dr. Otto Harnack über Schiller auf der Stuttgarter Hofbühne, die mannigfachen Stuttgarter Theatererinnerungen, die Richard Voß, Paul Lindau und August Junkermann wachrufen. Ernst v. Possart steuert einen instruktiven Aufsatz über die Zweiteilung des Theaters bei. Der Hofbibliothekar Prof. v. Stockmayer gibt mit seinen Erfahrungen aus der Hoftheaterkanzlei Aufschlüsse über die Einläufe und die umfangreiche Arbeit in der dramaturgischen Abteilung eines großen Theaters. Unter den Mitarbeitern befinden sich noch Max Schillings und andere Mitglieder des Stuttgarter Hoftheaters. Dazu kommen Beiträge von Hermann Bahr, Ottomar Enking, Ferdinand Gregori, Yvette Guilbert, Graf Hülsen-Häseler, Karl Perron, Max Reinhardt, Paul Schlenther, Wilhelm von Scholz u. a.

— Händels „Jephta“ erscheint soeben im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig in der Neubearbeitung von Hermann Stephani. Von dem Werke stehen eine große Reihe von Aufführungen bevor, darunter in Stuttgart, Posen, Kempten, Braunschweig, Hamborn, Hagen, Mülhausen i. Els., Dortmund, Utrecht, Essen, Nürnberg.

Wien. Karl Goldmark arbeitet an einer Buffo-Oper in zwei Akten, die in Spanien spielt.

— In der Wiener Hofoper soll in der nächsten Zeit das Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ von Beethoven mit Unterlegung einer neuen Dichtung zur Aufführung gelangen. Der Verfasser des Balletts „Nippes“, Gregor v. Pantasi, beschäftigt sich mit der Fertigstellung des Buches, an dem auch der ungarische Schriftsteller Alexander Brody beteiligt sein wird. Beethovens Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“, „ein heroisch-allegorisches Ballett in zwey Aufzügen von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano“, ist am 6. April 1801 zum erstenmal im Wiener Kärtnertortheater in Szene gegangen. Der Text ist seither verloren gegangen,

nur eine ausführliche Erzählung des Inhaltes hat sich erhalten. Auch die Originalpartitur der im Druck erschienenen Musik ist verloren, doch befindet sich eine von Beethoven redigierte Abschrift in der Wiener Hofbibliothek.

— Allen Protestschreiben der Schutzfristfreunde für Wagners letztes Werk zum Trotz vermehrt sich die Zahl der Theater, die Parsifalaufführungen für 1914 schon jetzt ankündigen. So wollen in Wien sowohl die Hofoper wie auch die Volksoper Parsifal unmittelbar nach der Freigabe bringen; auch die Stuttgarter Hofbühne zeigt ihre Bereitwilligkeit, Parsifal aufzuführen, schon jetzt an.

— Dem Gelehrten Dr. Franz Tomastik ist es gelungen, den Ton der Streichinstrumente zu verstärken. Er will durch seine Erfindung ändern, daß, wie bisher, die Streichinstrumente von den Blasinstrumenten an Stärke des Tons übertroffen werden. Er sagte sich, daß es eigentlich umgekehrt der Fall sein müßte, weil die Hand eine größere dynamische Wirkung hervorzubringen imstande ist, als die Lunge. Mittels einiger Veränderungen an den Instrumenten (Tomastik verlegte die Schalllöcher, spannte die Saiten anders über den Steg und brachte es zuwege, daß sowohl die Decke, als auch der Boden des Instruments mitschwingt) wird jeder Ton auf das Dreifache verstärkt und veredelt. Das Material, Holz oder Latten, kommt hierbei gar nicht in Betracht. Das österreichische Arbeitsministerium hat dem Erfinder eine Werkstätte und Hilfskräfte zur Verfügung gestellt. Im Herbst soll ein öffentliches Konzert in Wien mit diesen Instrumenten veranstaltet werden. Dann wird es sich zeigen, ob die Erfindung nützlich oder schädlich ist.

— Siegmund von Hauseggers „Natursinfonie“ steht auf dem Programm der Konzertgesellschaften in Wien, München, Berlin, Essen, Stuttgart, Frankfurt a. M., New York, Dresden usw.

Worcester (Vereinigte Staaten). Hier gelangt Georg Schumanns „Ruth“ zur Aufführung, während die Oratorio Society in New York eine solche für nächste Saison plant.

Zürich. Andreas Volkmar wird Herm. Bischoffs „E dur-Sinfonie“ zur ersten Aufführung in der Schweiz bringen.

Neue Bücher

Zwei Brahms Biographien. Im Verlag von Schuster und Löffler in Berlin ist soeben die Brahms-Biographie des bekannten englischen Musikgelehrten J. A. Fuller-Maitland in deutscher Übersetzung von A. W. Sturm erschienen. (4 M., gebunden 5 M.) Dem Textteil, der neben der Lebensbeschreibung auch eine ausführliche Würdigung der Kompositionen enthält, ist ein außergewöhnlich reicher Anhang von Abbildungen (Porträts, Handschriften, Wohnungen, Kunstwerke usw.) beigegeben. — Ferner wird bei R. Piper & Ko. in München in einigen Tagen eine volkstümliche Brahms-Biographie von W. A. Thomas-San Galli erscheinen, ebenfalls mit zahlreichen, zum Teil unbekannten Bildern und Faksimiles und außerdem mit vielen Notenbeispielen ausgestattet.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Ries & Erler, Berlin:

Dost, Walter, op. 34. Lieder der Sehnsucht. Acht Gesänge für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. 1. Sehnen. 2. Ich will das Glück. 3. „Gib mir dein Herz“. 4. Bitte. 5. „Und wenn ich sterben müßt“. 6. Liebschwanenlied. 7. Abschied. 8. Nachklang. M. 3.60.

Handke, Robert, Zwei Weihnachtslieder für eine Singst. und Klavier. No. 1. Bethlehem. No. 2. Legende. M. 1.50.

Leupold, A. W., op. 10. Fünf Lieder für eine Singst. mit Orgel oder Klavier. 1. Gebet. 2. Ich habe dir mich hingegeben. 3. Der Tod und das Kind. 4. Morgenlied. 5. Lobgesang. M. 2.—.

— op. 11. Legende für Violine mit Orgel (oder Pianoforte). M. 2.—.

Müller, Georg, G., Lieder für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. 1. Vorabend. 2. Blumensprache. 3. Mein Ring. 4. Trällerliedchen. M. 3.—.

Rorich, Carl, op. 39. Vater unser für Sopran, Alt und neuzeitliche Orgel. M. 3.50.

Rössler, Richard, op. 24. Walzer für das Pianoforte. No. 1. G dur. No. 2. Es dur. à M. 1.50.

Verlag von August Scherl, G. m. b. H., Berlin:

Militär-Märsche preisgekrönt im Wettbewerb der „Woche“ (20. Sonderheft). Inhalt: Hans Ailbout, Wir präsentieren (1. Preis). Fritz Brase, Grosse Zeit, neue Zeit! (2. Preis). Carl Zimmer, Marsch der Kurbrandenburger (3. Preis). Bruno Garlepp, Im Schmuck der Waffen (4. Preis). August Pohl, Immer druff wie Blücher. Max Fiedler, Mit frischer Kraft. Richard Roick, Achtung! Präsentiert das Gewehr! Ernst Schmeißer, Die Soldaten kommen. Heinr. Czerwinka, Herz und Hand fürs Vaterland. Arno Rakow, Majestät kommt! Wilibald Bergau, Furchtlos und treu. Paul Schulz, Aus Friderizianischer Zeit. Hugo Rust, Manöverfreuden. Gustav Lazarus, Vivat Imperator! G. Hierse, Treu dem Kaiser. M. 2.—.

Sprachenpflege, System August Scherl Englisch (englisch und deutsch). Bulwer Lytton, E., Nacht und Morgen (Night and morning) II. Band Kart. 50 Pf.

— Dasselbe. Französisch französisch und deutsch). Merimée, Prosper, Mosaik (Mosaïque). Auswahl II. Band 50 Pf.

Verlag von Rob. Forberg, Leipzig:

d'Alberts Klavierabende. Ausgewählte Werke aus seinem Konzertprogramm mit kritisch-instruktiven Anmerkungen, Vortragszeichen und sorgfältigem Fingersatz herausg. von Eugen d'Albert:
No. 52. Chopin, op. 10. No. 1. Etude (C. Ut.) n. M. —.30.
No. 53. Chopin, op. 10. No. 2. Etude (Am. La m.) n. M. —.30.
No. 54. Chopin, op. 10. No. 4. Etude (Cism. Ut dièse m. C sharp m.) n. M. —.30.
No. 55. Chopin, op. 10. No. 7. Etude (C. Ut.) n. M. —.30.
No. 56. Chopin, op. 10. No. 8. Etude (F. Fa.) n. M. —.30.
No. 57. Chopin, op. 10. No. 10. Etude (As. La bém. A flat) n. M. —.30.
No. 58. Chopin, op. 10. No. 12. Etude (Cm. Ut m.) n. M. —.30.
No. 59. Chopin, op. 25. No. 1. Etude (As. La bém. A flat) n. M. —.30.
No. 60. Chopin, Etude (Fm. Fa m.) n. M. —.30.
No. 61. Chopin, Etude (As. La bém. A flat) n. M. —.30.
No. 62. Chopin, Etude (Des. Ré bém. D flat) n. M. —.30.
No. 63. Chopin, Sonate (Bm. Si bém. min. B flat min.) n. M. —.90.

Bach, Joh. Seb., Chor aus der Kantate: „Ach Gott wie manches Herzeleid“ für 2 Violinen und Klavier gesetzt von Max Schillings M. 2.50.

Führmann, Hans, op. 48. Sechs Fantasiestücke für Orgel. No. 4. Waldesfrieden. No. 5. Herbstgedanken. No. 6. Elegie à M. 1.50.

Hegeler, Anna, op. 2. Vier Lieder nach chinesischen Texten für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. Der Pavillon aus Porzellan. 2. Das Blatt der Frühlingsweide. 3. In Erwartung des Freundes. 4. Der Unwürdige à M. 1.50

Noren, Heinrich G., op. 39. Deux Morceaux pour le Violon et Piano. No. 1. Légende (Sage) M. 1.50. No. 2. Danse slave M. 2.—.

Verlag von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) Leipzig:

Armin, George, Die Stimmkrise. Ein Läuterungs- und Heilmittel in der Bildung der menschlichen Stimme. M. 1.—.

Schlegel, Artur, Feiertag. Für Männerchor mit Oboesolo Partitur M. 1.—, Chorstimmen (je 20 Pf.) M.—. 80, Oboestimme M.—. 20.

Verlag von Josef Weinberger Wien u. Leipzig:

Toch, Ernst, op. 18. Quartett Des dur für 2 Violinen, Viola, und Violoncell. Partitur n. M. 3.—.

— op. 20. Serenade für 3 Violinen. Partitur n. M. 2.—.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 21. September, nachmittag 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: Fantasie (G dur) für Orgel. G. P. da Palestrina: Sanctus aus der Missa „Papae Marcelli“. E. F. Richter: Sei stille dem Herrn. M. Grabert: Kommet herzu!

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Verlagsbuchhandlung Georg D. W. Callwey in München über den „Kunstwart“ bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Bekanntmachung

Am 21. September feiert unser Mitglied Generalmusikdirektor Geheimrat Ernst von Schuch an der Stätte seines Wirkens, der Hofoper in Dresden, sein 40jähriges Dirigentenjubiläum. Es erübrigt sich, auf die Verdienste Meister Schuchs besonders hinzuweisen, denn sein Ruhm ertönt in allen Landen. Mit unseren herzlichsten Glückwünschen zu seinem Jubelfeste verbinden wir noch den besonderen Wunsch, dass er noch recht lange unserer deutschen Kunst erhalten bleiben möge. Der Vorsitzende: **Ferdinand Meister**

Das Büro unseres Verbandes bleibt vom 25. September bis 15. Oktober geschlossen. Alle Sendungen sind vom 24. September ab wieder nach Nürnberg, Adlerstrasse 21 zu richten.

Der Lehrer als Dirigent

Zu den ungemein interessanten Ausführungen des Kollegen Hernried und der Replik des Herrn Fröhlich in der „Harmonie" möchte ich mir auch einige Worte gestatten.

Für's Erste: Es gehört tatsächlich ein ganz erhebliches Maß von Kühnheit dazu, uns glauben machen zu wollen, die vielen dirigierenden Lehrer übten ihre „Kunst" aus platonischer Liebe zur Musik aus. Welche Seite des „Raabe & Plothow" oder des „Hesse" man auch nachschlagen mag: Überall findet man Lehrer als Dirigenten so vieler Vereine angeführt, daß man davon überzeugt sein muß, daß hier für die Herren ein beträchtlicher Nebenverdienst liegt. Umsomehr, als viele Lehrer gleichzeitig mehrere Vereinigungen leiten. Zum Vergnügen? Ich glaube es nicht! Jeder von uns weiß, daß das Arbeiten mit einem mittelmäßigen Chor kein Vergnügen ist.

Und mittelmäßig sind die Chöre, um die es sich vorwiegend handelt, fast alle. Nicht einmal so sehr durch ihre stimmlichen Qualitäten, wie durch ihre Schulung. Woher soll's auch kommen? Viele Lehrer, die in den Präparanden-Schulen und Seminaren ja eben zur Not mit den Grundfundamenten der Musik bekannt gemacht werden, haben fast keine Ahnung, was ein wirklicher Chorleiter braucht. Es fehlt ihnen — abgesehen vom technischen Können — vor allem die Feinhörigkeit des Musikers. Und daß Feinhörigkeit mit eine Sache der Routine, der täglichen Beschäftigung mit Musik ist — daß weiß jedes Kind. Und ich muß demjenigen Routine absprechen, der nur ein- oder zweimal wöchentlich je zwei Stunden Musik betreibt. Musikalische Routine heißt: andauerndes Arbeiten auf musikalischem Gebiet, aber erst nach gründlicher, jahrelanger Schulung.

Oder wollen diese Herren sich vielleicht einreden, daß sie musikalisch besser bemittelt sind als die Musiker? Was ein Musiker mit viel Fleiß und Müh' in vielen Jahren erlernt hat, das glauben sie in ein paar Musikstunden am Seminar ebenso gut erlernt zu haben. Aber sie vergessen: Das Taktstockschwingen macht den Dirigenten nicht. Der Dirigent muß vor allem musikalisch sein. Und wie es damit bei diesen Herrn bestellt ist, darüber geht Herr Fröhlich mit fröhlichem Sprunge hinweg. Denn sonst würde er über den Vorschlag eines Dirigentenexamens, der doch den Kernpunkt der Hernriedschen Ausführungen bildete, nicht gar so hinüberhuschen. Aber auf dieses „Hic Rhodus, hic salta" kommt es an.

Ich erkläre in genauer Kenntnis der Sachlage, daß von allen Lehrer-Dirigenten kaum 10% sich jenes Maß instrumentalen Könnens angeeignet haben, das erst Anwartschaft auf die Stellung eines Dirigenten verleiht. Man sage mir nicht, daß es leichter sei, einen Chor zu dirigieren, als ein Orchester. Es ist genau so schwer. Die Erleichterung liegt nur darin, daß Orchestermitglieder, also Fachmusiker, sich nichts vormachen lassen, während einem chorsingenden Laien derjenige Dirigent vielleicht als musikalische Kapazität erscheinen wird, der doch nur ein Dilettant ist. Und darum haben schon so viele Lehrer Fiasko als Dirigenten von Chorkonzerten mit Orchester gemacht und sind beim a cappella-Singen stehen geblieben.

Und darum sind die von diesen Herren geleiteten Chöre meist mittelmäßig. Denn das Repertoire des a cappella-Männerchorgesangs, wie es heute das um und auf der Liedertafelei bildet, ist die leichteste Art des Musikmachens. Darüber sind sich alle Musiker einig. Und Musiker finden auch darum sehr viele Chorwerke einfach scheußlich, die von den Lehrer-Dirigenten immer wieder mit großem „Erfolge" zu Gehör gebracht werden. Es ist klar, daß die Pflege der Musik dadurch weit mehr geschadet, wie genützt wird. Denn der gute Geschmack geht auf diese Art verloren.

Und daß auf dem Gebiete des Männerchorgesanges Ersprießliches auch in Hinsicht auf Entwicklung des musikalischen Urteils geleistet werden kann, das zeigt uns so mancher Chorverein, an deren Spitze ein wirklicher Musiker steht. Es gibt auch unter den Lehrer-Dirigenten manchen solchen wirklichen Musiker, und diese sind unschwer an ihren Leistungen zu erkennen. Und diesen Herren gilt auch unser Kampf nicht. Wir kämpfen gegen die Stümper, die den Musikern eine kaum mehr zulässige Konkurrenz bieten. Das Geschrei möchte ich hören, das die ganze Lehrerschaft anheben würde, wenn sich mal ein Musiker in seiner Notlage unterfangen wollte, irgend einem Kinde vielleicht die Grundbegriffe der Mathematik beizubringen. (Wobei ich bemerken muß, daß der Durchschnitts-Musiker wahrscheinlich mehr von Mathematik weiß, als so mancher Lehrer von Musik). Die Lehrer dulden kein Eindringen eines ungeprüften Dilettanten in ihr Gebiet — und sie tun recht daran. Aber mit dem gleichen Rechte müssen wir uns wehren, wenn uns unser Erwerb, unser Verdienst durch unberufene Dilettanten verkürzt wird, zumal, wenn diese Verkürzung eine so erhebliche ist, wie im Falle der Chordirigenten. Und darum fordern wir das Examen, das über die Zulassung von Lehrern als Dirigenten entscheiden soll. Was den Lehrern recht ist, ist den Musikern billig. Felix Günther

Die nächste Nummer erscheint am 26. Sept.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 23. Sept. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 39

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 26. Sept. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zum Jubiläum der Leipziger Thomasschule

Von **Franz E. Willmann**

Im Jahre 1212 wurde in dem damals noch sehr kleinen Leipzig vom Markgrafen Dietrich dem Bedrängten das Thomasstift begründet. Die Mönche unterhielten eine Schule, in der jedoch nur das Notdürftigste gelehrt wurde. Man begnügte sich mit dem sogenannten Trivium, das Grammatik, Rhetorik und Dialektik umfaßte; denn das Hauptgewicht ruhte auf den musikalischen Studien, da die Schüler hauptsächlich für den Kirchengesang herangebildet werden sollten. Auch in der später durch den Rat der Stadt Leipzig begründeten Nikolaischule trat der Musikunterricht stark in den Vordergrund. Seitdem sind Hunderte von Jahren verflossen, die beiden Schulen sind nebeneinander weiter gediehen und nachdem im Frühjahr die Nikolaischule ihr 400jähriges Bestehen feiern konnte, sieht jetzt im Herbst das Thomasgymnasium auf das ehrwürdige Alter von 700 Jahren zurück, als älteste deutsche Gelehrtenschule. Wie ein Vermächtnis aus alter Zeit ragt eine Institution dieser Schule in unsere Tage hinein, durch die sie sich nicht nur vor den anderen Schulen Leipzigs auszeichnet, sondern durch die sie in ganz Deutschland eine einzigartige Stellung erhält: der Thomanerchor, der mit einem Alumnat in engstem Zusammenhang stehend, die eingangs erwähnte uralte Hauptbeschäftigung der Schule durch die Jahrhunderte traditionell gewahrt hat und durch seine bedeutende Geschichte ein fester Punkt im musikalischen Leben Deutschlands und Leipzigs bis in unsere Tage geblieben ist. Durch den Namen Johann Sebastian Bachs geadelt ist das Kantorat zu St. Thomae nicht minder wie das Rektorat zu allen Zeiten ein hochangesehenes Amt gewesen, und seine Inhaber zählen zu den ersten Tonsetzern auf dem Gebiete der Kirchenmusik, für deren Pflege Leipzig tonangebend geworden ist.



Georg Rhau, Kantor 1519

Während uns die Zeit Bachs noch verhältnismäßig nahe liegt und durch dessen überragende Bedeutung immer wieder nahe gebracht worden ist, stehen uns die Jahre um die Reformation herum schon ferner, obgleich es auch hier an großen Namen nicht mangelt und die Reformation gerade von eminenter Bedeutung für die Entwicklung des musikalischen Lebens gewesen ist.

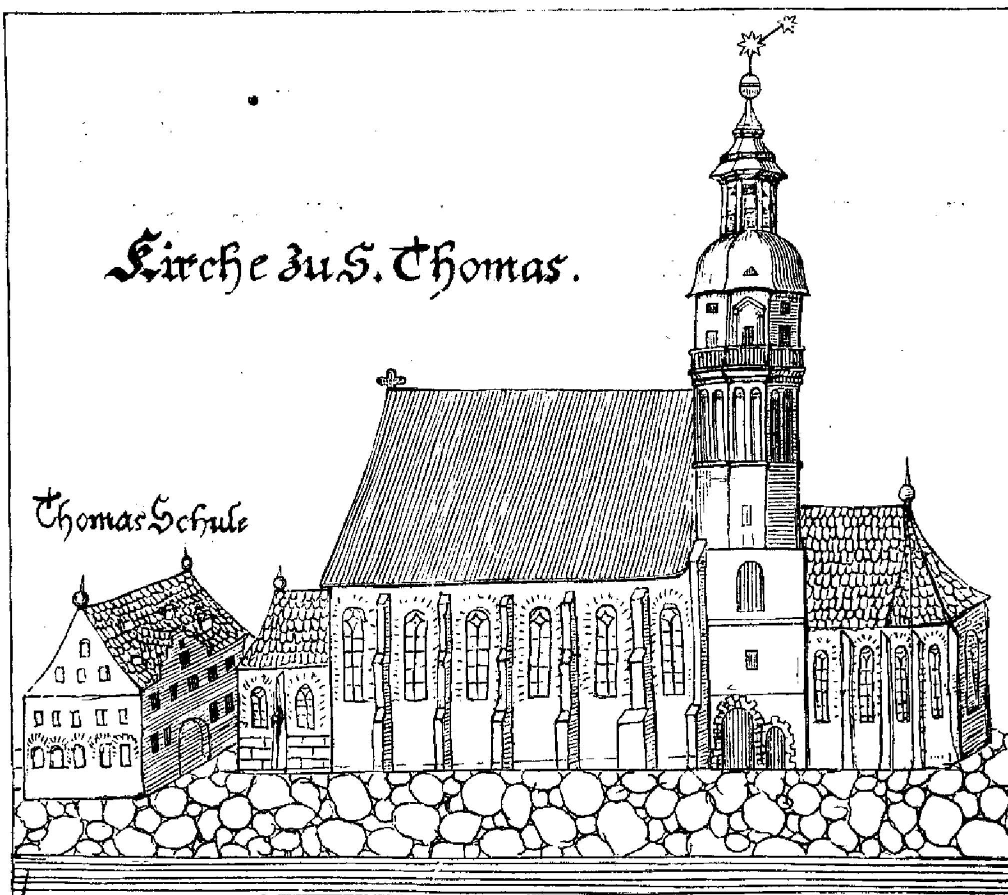
Man kann sagen, daß um die Zeit von 1550 etwa die Thomaner durch ihre Gesangstätigkeit in den Kirchen und bei weltlichen Gelegenheiten im Mittelpunkt des ganzen musikalischen Lebens standen. Bestand ja doch die Gewohnheit bei bürgerlichen Begräbnissen zu singen in vollem Umfange noch bis in die neueste Zeit! Damals war das Singen bei Hochzeiten, Gastmählern, Beerdigungen eine einträgliche Sache und zugleich für Erwerb des Lebensunterhalt vieler dringendes Bedürfnis. Es gehört zu den interessantesten kulturhistorischen Ausflügen, in den Quellen nachzulesen, wie z. B. die Bürger testamentarisch genau bestimmten, was bei ihrem Begräbnis gesungen werden mußte oder an ihrem Sterbetag alljährlich zu ihrem Gedächtnis. Die außerordentlich reiche Motettenliteratur, die wir aus dieser Zeit besitzen, erweist sich zum größten Teil als Gelegenheitsarbeit oder wurde auf Bestellung geschaffen. Der Kantor Schein, dem Professor Dr. Artur Prüfer eine Monographie gewidmet hat, kom-

ponierte für den todkranken Schütz auf dessen Wunsch z. B. „Das ist je gewißlich wahr". Auch bei ganz besonderen Gelegenheiten trat der Thomanerchor in Tätigkeit, so bei der großen Leipziger Disputation zwischen Dr. Eck und Martin Luther, die 1519 stattfand. Erst sang er die Musik in der Messe in der Thomaskirche, die vom Kantor Georg Rhau stammte, dann in dem Disputationssaale in der Pleißenburg „Veni sancte spiritus", während dessen Vortrag, wie berichtet wird, die Anwesenden niederknieten. Die Blütezeit in diesem Barockzeitalter hat der Chor unter Calvisius erlebt. Aus seiner Zeit haben wir auch das älteste Alumnenverzeichnis. Die Kriegszeiten waren für die Schüler besonders schlimm. Noch waren die Stiftungen nicht so reich und die Mittel der hart bedrängten Stadt ohnedies nicht groß. Bemerkenswert ist, daß die Thomasschule vorwiegend von meist auswärtigen, armen Knaben besucht wurde, während die Nikolaischule als Stadtschule die Bürgersöhne zu den ihrigen zählen konnte. Von jeher bildeten die Alumnen den Stamm des Chores und waren daher günstiger bedacht als die Auswärtigen. Manchmal muß es aber auch den Alumnen schlecht gegangen sein. Immer wieder klagen die Rektoren in ihren Berichten oder bei den Visitationen, daß es an genügender Speisung für die Zöglinge mangele. Man suchte dem dann durch Speisungen in vermögenden Bürgerhäusern abzuhelfen, wo die Alumnen abwechselnd Freitische hatten. Auch die Einnahmen der Lehrer und der Kantoren waren erstaunlich gering. Man hat berechnet, daß des Kantors Einkommen um 1619 etwa dreimal so hoch war als sein eigentlicher Gehalt; doch bestand immer die Unsicherheit, die dann auch mit der wachsenden Kriegsnot empfindlich zum Ausdruck kam. Wenn man so wahllos in den alten Dokumenten blättert, wird einem erst recht klar, welche Anspannung und Energie doch nötig war, um bei diesen dürftigen Lebensverhältnissen, die in den schlechteren Zeiten sich dem grauen Elend bedenklich nähern, die alte Tradition aufrecht zu erhalten. Es ist gerade in den schlimmsten Zeiten sehr eifrig gearbeitet worden und für die Pflege der Musik unter den größten Entbehrungen alles Erforderliche aufgebracht worden. Wer denkt daran heute, wenn in der Thomaskirche eine Motette von Schein oder Calvisius gesungen wird? Es schien uns deshalb recht, an dieser Stelle, wo in erster Linie wohl ein größeres Eingehen auf das rein musikalische Moment erwartet wurde, auf die tiefer liegende ethische Bedeutung des Jubiläums hinzuweisen: wie nur durch zähes Arbeiten und getreues Bewahren alter Tradition die Bedeutung allmählich erwachsen ist, die jetzt der Chor einnimmt. Eine Erscheinung im kulturgeschichtlichen Leben Deutschlands, die eben weit über das rein Fachliche hinausragt und eine Mahnung auch für kommende Geschlechter sein mag!



Die neuen Stuttgarter Hoftheater

Die gleichzeitige Eröffnung zweier neuer Theater, welche beide, wenn auch nicht ausschließlich, für die Oper bestimmt sind, ist nicht nur ein äußerliches Ereignis. Hier sind nun in Stuttgart, das nach zehnjährigem Warten in den Besitz der beiden Theater gekommen ist, künstlerische Mittel vorhanden, deren Fehlen früher oft schmerzlich sich fühlbar machte. Die Kunst hat eine Stätte gefunden, die ihrer würdig ist und kein Zweifel kann vorhanden sein, daß wir nun einem neuen Aufschwung in künstlerischer Beziehung entgegengehen. Soll ja doch auch das Deutsche Sinfoniehaus sich hier erheben. Ist es erst so weit, so wird Stuttgart den süddeutschen Rivalinnen, welche bisher unter günstigeren äußeren Bedingungen sich mehr oder weniger rührig zeigten, immer sicherer den Rang ablaufen. Beide neuen Häuser, welche am 14. u. 15. September eingeweiht wurden, zeichnen sich weniger durch Größe als durch Gediegenheit, Schönheit der Einrichtung und höchste Zweckmäßigkeit aus. Bei einer Raumverteilung, welche fast Verschwendung genannt werden kann, blieb z. B. auch Platz für ein Konversationszimmer der Kapellmitglieder, um das die Stuttgarter gewiß von den meisten Kollegen im Reiche beneidet werden. Verschiebbare Schalldeckel über dem Orchesterraum und Vorrichtungen zur Verkleinerung des Orchesterraumes sind auch an anderen neuen Bühnenhäusern angebracht, neu sind jedoch in Stuttgart drei sog. Plafondzüge (Fourniere), welche zur Verbesserung der akustischen Verhältnisse auf der Oberbühne des kleinen Hauses beitragen. Es wird durch diese verhindert, daß der Ton sich nach der Höhe zu verliert. In der Tat ist die Akustik des kleinen, mit feiner Holzvertäfelung versehenen Hauses ganz vorzüglich, ja ideal. Mozart hier zu hören, ist ein Labsal. Der weiche Klangcharakter, die schöne Verschmelzung aller Instrumente läßt sich kaum besser denken. Akustisch wohlgelungen ist auch das Große Haus (es faßt 1450 Plätze, das andere 830), wenn auch nicht in demselben Maße, wie das kleinere Gebäude. Der Orgelspieltisch ist so angebracht (seitlich

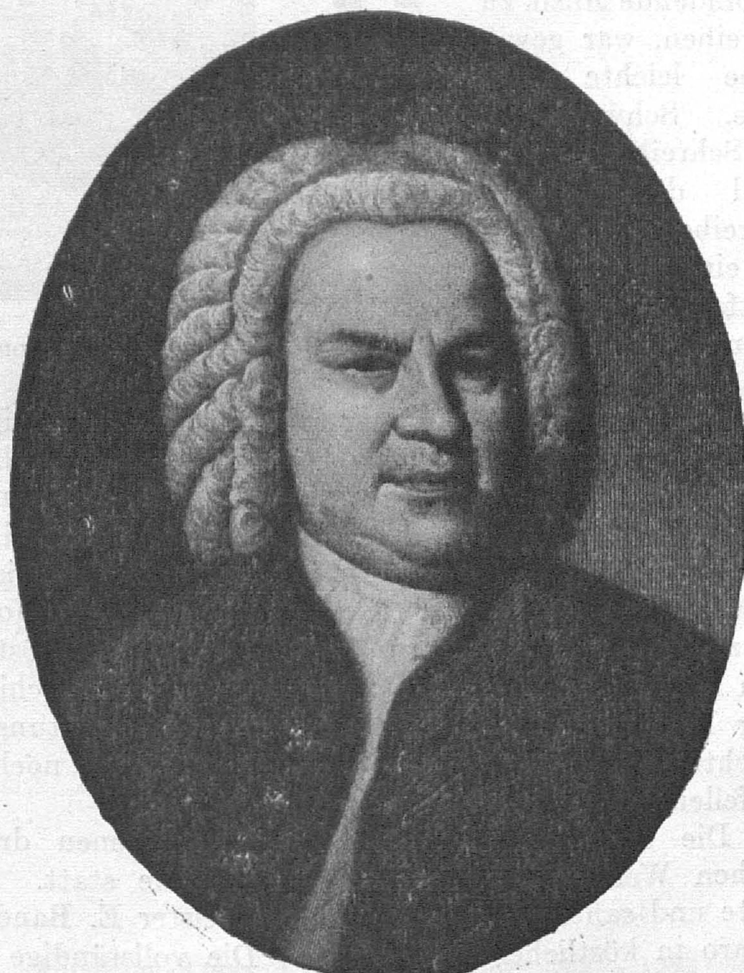


Die Thomasschule bis zum Jahre 1553


Sethus Calvisius, Kantor 1594—1615


Johann Hermann Schein, Kantor 1616—1630


Johann Kuhnau, Kantor 1701—1722


Johann Sebastian Bach, Kantor 1723—1750

vom Kapellmeister), daß der Spieler den Dirigenten sehen kann. Das Werk befindet sich oben im Bühnenraum. Kurze Angaben über die wichtigsten Einrichtungen für die Musiker mögen noch folgen. So befinden sich im Großen Haus ein Chorkonversationszimmer (103 qm) und das Foyer für die Orchestermitglieder (149 qm). Der Chorprobesaal nimmt 266 qm ein, zu dem Ensembleprobezimmer kommen noch 3 Kapellmeisterzimmer. Die Orchesterräume selbst fassen im Maximum 106 bzw. 76 Musiker bei reichlicher Platzausmessung.

Die Eröffnung des Großen Hauses geschah mit einem Festspiel, zu welchem Max Schillings die Musik geschrieben hat. Die Absicht des Dichters war, vom Goetheschen „Vorspiel auf dem Theater" durch direkte Fortführung der Verse den Zuschauer auf Stuttgarter Boden zu versetzen, dort bei historischen Erinnerungen zu verweilen und dann wieder auf die große und edelste Aufgabe des neuen Hauses, auf die Wiedergabe des Wagnerschen Dramas hinzuweisen. So wurden im einzelnen Szenen aus Faust, aus der Jomelli-Oper Vologeso, Schillers Glocke und die letzte Meistersingerszene aufgeführt. Hierzu die verbindende Musik zu schreiben, war gewiß keine leichte Aufgabe. Schwerer als das Schreiben mochte wohl das Nichtschreiben sein, denn von einem freien Sich-entfaltenlassen der Phantasie konnte hier keine Rede sein. Zu einem Stück von selbständiger Haltung konnte Schillings nur die eigentliche Einleitung benützen, welche festlichen Charakter mit Pathos verbindet und eine Art Leitmotiv bringt, welches später dem Komponisten dazu dienen muß, durch geschickte Umformung die großen stilistischen Gegensätze vom schwäbischen Volkslied über Jomelli bis zu Richard Wagner zu überbrücken. Losgelöst von dem Festspiel, welches als aktuelles Stück das Schicksal aller Festspiele teilen wird, wird diese Einleitung ein prächtiges Orchesterstück geben, wozu es nur noch der ausfeilenden Hand des Komponisten bedarf.

Die erste Aufführung eines geschlossenen dramatischen Werks fand im Kleinen Hause statt. Hier hörte und sah man unter Hofkapellmeister E. Band den Figaro in köstlicher Ausführung. Die vollständige neue Ausstattung hat Prof. B. Pankok entworfen, dem wir ja bereits den Don Juan und die Entführung verdanken. Man konnte am Don Juan noch die Diskrepanz zwischen Mozarts leichter Musik und dem steifen spanischen Kostüm bemerken, jetzt im Figaro, wie schon in der Entführung, ist die wohltuendste Übereinstimmung vorhanden. Wenn man bei Mozarts Instrumentierung an Farben denken kann, so kann bei der feinen Farbenverwendung bei Szenerie und Kostümen des Stuttgarter Figaro an die Klangverschmelzung verschiedener Töne zu einem Akkorde denken. Die musikalische Ausführung gelang vorzüglich. Man merkte den Mitwirkenden an, welche Lust sie anwandelte. Und so sollte es immer sein. Verbreitet doch Mozart Freude und Heiterkeit in und um uns.



Die Thomasschule im Jahre 1723

Im Großen Hause erklang in ebenfalls neuer Einstudierung der Lohengrin. Man hatte den großen Aufwand nicht gescheut, die ganze von Wagner verlangte Bühnenmusik (Herolde) aufzustellen. Dabei war zu bemerken, wie diese Oper nicht nur nach vorwärts auf den Ringkomponisten, sondern auch nach rückwärts auf den Schöpfer des Rienzi hinweist. Die neuen plastischen Dekorationen verraten Stilkenntnis des Entwerfenden und sind äußerlich sehr wohlgelungen. Bei den Kostümen ist in der Bevorzugung greller Farben doch wohl zu weit gegangen worden. Als der Schwanenritter trat unser neuer Heldentenor Josef Tyssen auf. Es gibt Sänger mit blendenderen Mitteln, doch besitzt Herr Tyssen Geschmack und sonstige Vorzüge, um auszugleichen, was ihm stimmlich quantitativ abgehen mag. Ein begabter Bühnensänger ist der noch junge Paul Pal, welcher erstmals den Telramund gab. Die Aufführung zeigte, was wir künftighin erwarten dürfen. Darnach werden Max Schillings und Emil Gerhaeuser auch fernerhin besorgt sein, daß wir den Maßstab an die künstlerischen Leistungen unserer Oper immer höher ansetzen dürfen. Alexander Eisenmann

Parsifal für Bayreuth?

XXXVII.

In dem Streit um den Parsifalschutz haben sich bis jetzt meist nur Theaterintendanten, Dirigenten und



Johann Adam Hiller, Kantor 1789—1801



August Eberhard Müller, Kantor 1801—1810



Johann Gottfried Schicht, Kantor 1810—1823



Christian Theodor Weinlig, Kantor 1823—1842

Kritiker geäußert: lauter Leute, die berufsmäßig mit Musik und Theater zu tun haben und die darum von vornherein in einem andern Verhältnis zur Sache stehen, als die Masse des gebildeten Publikums, auf die es in dieser Frage doch auch ankommt. Bekanntlich setzen sich die jetzigen Besucher von Bayreuth in der Hauptsache nicht mehr aus dem internationalen Snob, sondern — man hörte sogar bis zu $^9/_{10}$ — aus Deutschen zusammen. Von diesen aber kommt gewiß ein guter Teil auf den Mittelstand, in dem sich eine ganze Menge von Musikenthusiasten findet, die alles daran setzen, um wenigstens einmal im Leben des vermeintlich höchsten und reinsten künstlerischen Genusses teilhaftig zu werden: den Parsifal in Bayreuth zu sehen. Einen solchen Besucher auf seiner Fahrt zu begleiten, ist für den, der zur Frage des Parsifalschutzes Stellung nehmen will, vielleicht nicht weniger interessant als das, was die Großen im Reiche der Kunst zu verkünden haben.

Um es gleich vorauszusagen: je übertriebener die — gewiß recht naiven — Erwartungen waren, desto größer mußte (in vielen Punkten wenigstens) die Enttäuschung werden. Gerade da, wo man den offenen Himmel vor sich zu haben glaubt, tritt einem ja bekanntlich das Allzumenschliche mit besonderer Bosheit auf Schritt und Tritt in den Weg. So auch hier!

Schon bei der Eisenbahnfahrt: die Züge sind überfüllt. Zuletzt muß man gar noch umsteigen in den Bayreuther Bummelzug und in was für Wagen! .. Eingehüllt in die Tabakswolken qualmender Bauern läuft man endlich in den Bayreuther Bahnhof ein. Das Festspielhaus, das aus luftiger Höhe dem Ankommenden zuwinkt, beachtet man nicht; man muß sich ja gleich auf die Wohnungssuche stürzen! Ist man nach einigen Irrfahrten glücklich unter Dach und Fach gekommen — natürlich ist man dabei am andern Ende der Stadt angelangt —, so möchte man sich schließlich auch einmal von all den Anstrengungen erholen. Man betritt ein recht „gut bürgerlich" aussehendes Restaurant, unglücklicherweise ist es aber gerade die „Sonne", in der — wie man nachträglich erfährt — seinerzeit die Nachfeier der Einweihung des Festspielhauses stattgefunden hat. Das muß man natürlich mit bezahlen! Nun möchte man sich wenigstens ein billigeres Vergnügen leisten; man betrachtet sich die Auslagen der Bayreuther Läden, hauptsächlich der zur Saison besonders reich ausgestatteten „Kunsthandlungen". Aber welche fürchterliche Produkte der „Andenken"-industrie grinsen einem da entgegen: was ist aus den Gestalten Wagners hier geworden! Kaum ein anständiges kunstgewerbliches Stück ist unter all dem Kram zu entdecken!

Entsetzt wendet man sich ab, in dem nahen Hofgarten kann man vielleicht ein halbes Stündchen ungestörten Abendfriedens genießen. Man sucht Wagners Grab, aber der Zugang ist nur mittags von 11 bis 1 Uhr gestattet. Kommt man am nächsten Tag zur vorgeschriebenen Zeit wieder, so kann von Andacht erst recht nicht die Rede sein: der Fremdenstrom staut sich gerade in diesem stillen Winkel — ein ehrsamer Vereinsvorstand, der einen Kranz niederlegen wollte, soll von ihm einmal glatt hinweggeschwemmt worden sein, als er gerade mit „Meine Herren!" eine feierliche Rede eröffnet hatte. ...



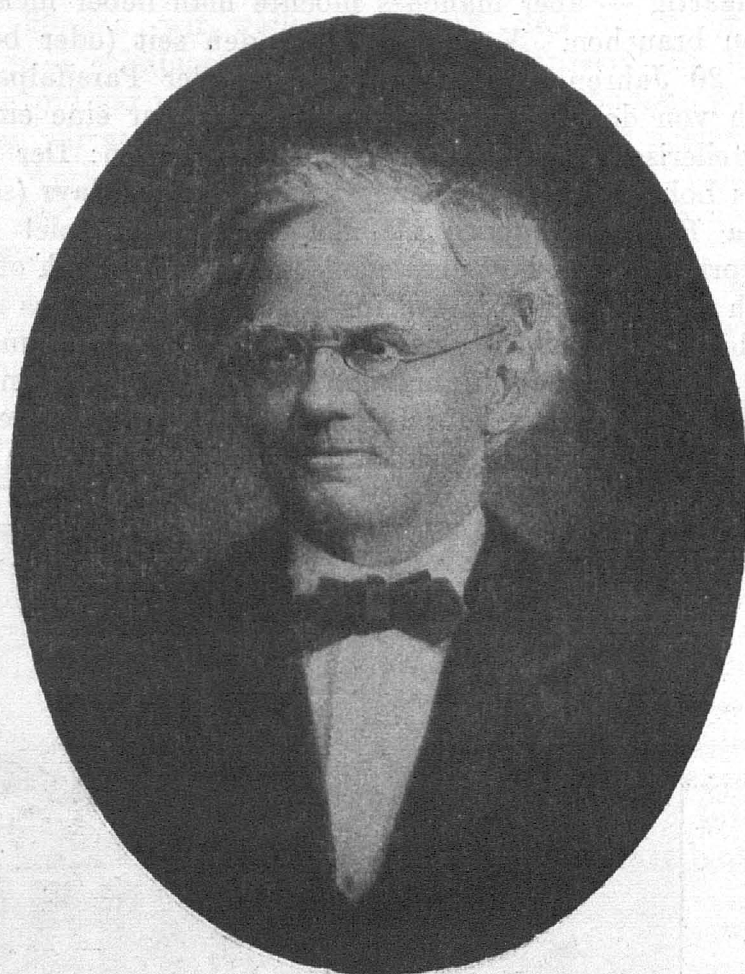
Die Thomasschule im Jahre 1868

Heute regnet's. Regnet's den ganzen Tag. Die berühmte Auffahrt ist bei solchem Wetter auch nicht so glänzend wie sonst. Hat der Himmel sein grauestes Kleid angelegt, so dürfen sich die Leute mit der Festtoilette danach einrichten: manch wackerer „Lodendeutscher" beiderlei Geschlechts pilgert da, wasserdicht vom Kopf bis zum Fuß, den Festspielhügel hinan. Droben drängt sich alles in der Wandelhalle zusammen, um die Anfahrenden einer strengen Musterung zu unterwerfen; der Aussteigende muß sich erst durch einen Wald von Neugierigen durchschlagen, um zum heiligen Gral zu gelangen. ...

Schon verkünden weihevolle Trompetenklänge den nahenden Beginn des Festspieles; man geht ihnen nach und siehe da! — ein halbes Dutzend biederer Musikanten stehen vor allem Volk im Bratenrock und steifen Hut da und blasen sich nach dem mit Würde geschwungenen Taktstock ihres Kapellmeisters aus Leibeskräften die Backen auf! Man ist mit einem Male wieder dem Bezirk des heiligen Grales, dem man sich schon nahefühlte, meilenweit entrückt.



Moritz Hauptmann, Kantor 1842—1868



Ernst Friedrich Eduard Richter, Kantor 1868—1879



Wilhelm Rust, Kantor 1880—1892



Gustav Schreck, Kantor seit 1893
Photographische Aufnahme Atelier Perscheid, Leipzig

Ist man erst drinnen, so geht es einem ähnlich: man möchte nur hören — Chor und Orchester sind gewiß einzigartig — aber manches möchte man lieber nicht zu sehen brauchen. Vor allem nicht den seit (oder besser vor) 20 Jahren berühmten Vertreter der Parsifalpartie. Auch von den übrigen Besetzungen ist nur eine einzige darstellerisch und gesanglich ideal zu nennen: Der über jedes Lob erhabene Gurnemanz von Richard Mayr (selbst Anna Bahr-Mildenburg als Kundry, deren Spiel ganz hervorragend ist, läßt gesanglich manchen Wunsch offen). Doch halt — wir kommen ins Kritisieren, und das steht ja dem Laien nicht zu; darum sei nur kurz vermerkt, daß er mit seinem unmaßgeblichen Geschmack in der Regie gar manches zu schematisch, in der Szenerie das eine und das andere recht unkünstlerisch gefunden hat.

Restaurationsbaracken zugeht, das zeigt wirklich nur das Gegenteil von Weihestimmung.

Das Spiel geht zu Ende — manchem nicht früh genug; denn während der weltentrückten Klänge der letzten Takte wird schon wieder eingepackt, diesmal noch geräuschvoller und hastiger als vorher. Man erobert sich wie anderswo mit Hilfe seiner Ellenbogen die Garderobe und nun wandert man heimwärts. Gerne möchte man sich den — trotz allen Störungen — erlebten großen Eindrücken hingeben, aber da rasselt ein Wagen nach dem anderen auf dem harten Pflaster an einem vorüber: für musikerfüllte Ohren eine Höllenqual, wie sie die Großstadt nicht teuflischer ersinnen kann. Nun geht's in die Post, wo die Künstler sich versammeln sollen. Aber alles ist dort überfüllt; von einem gemütlichen Zusammen-



Die Thomasschule eingeweiht am 5. November 1877

Von der Wirkung auf das Publikum aber kann er schon eher als maßgebender Augenzeuge berichten. Hört man nicht jedesmal schon vor Schluß des Aktes, wie die Operngucker schleunigst eingepackt werden? Und wenn erst der Vorhang gefallen und der Zuschauerraum wieder erleuchtet ist, steht da nicht schon alles wie ein Mann nach rückwärts gerichtet, um in den Logen sich einen Gegenstand der Beobachtung zu suchen? Ist dies Siegfried Wagner oder Hermann Bahr, Thode oder Chamberlain? Nein, heute müssen sie sich schon in die Ehre des Begucktwerdens mit einem besonderen Gaste teilen: der deutschen Kronprinzessin. Man bleibt gebannt stehen, bis sie sich zurückgezogen — dann drängt man dem Ausgang zu. Denn wer nicht, wozu ein besonderer Anschlag auffordert, sein Diner schon in der ersten Pause bestellt hat, der muß sich jetzt verzweifelt in den Kampf ums Dasein stürzen: wie es an den Büfetten der beiden

sein mit gleichgesinnten Freunden kann natürlich keine Rede sein. Weiter in der fremden Stadt zu suchen, hat man keine Lust, man geht also gleich „nach Hause", d. h. in die fremden und unbehaglichen Mietsräume, in denen man auch nichts besseres tun kann, als daß man es dem Schlafe überläßt, all das Störende des Tages auszulöschen und in einem freundlichen Traumbilde das Ideal dessen, was man heute gesehen, einen in verklärter Gestalt schauen zu lassen.

Und für diesen „unvergleichlichen Genuß", den man „an geweihter Stätte" gehabt, muß man sich nun von allen möglichen Bekannten beneiden lassen, die sich das Vergnügen noch nicht haben leisten können! Nun, tröstet Euch, Ihr lieben Freunde, Ihr werdet's übers Jahr, wie wir jetzt hoffen können, in unserem schönen Dresden viel bequemer und billiger bekommen — und schlechter wird's hier gewiß nicht werden!

Ein „Laienbesucher" der Festspiele
(im „Dresdner Anzeiger")

XXXVIII.

Wir Künstler sind unpraktische Leute und darum als Ausbeutungsobjekt vor anderen wie geschaffen. Aber wenn wir es schon ertragen wollen, daß man uns mehr als andere rupft, in dem still-überlegenen Bewußtsein, daß, was wir zu unserer eigenen Beseligung getan haben, uns überhaupt nicht entreißbar ist, so müssen wir doch um so fester und unerbittlicher darauf bestehen, daß wir nicht auch noch um den ideellen Sinn unserer Arbeit, weder von der Mit- noch von der Nachwelt, betrogen werden. Diesen Anspruch hat ein jeder zu stellen, der überhaupt künstlerisch arbeitet. Der Gesetzgeber braucht sich durchaus nicht zu scheuen, unserem Willen hierin nachzugeben. Er darf versichert sein: um ideelle Ansprüche sind nur wirkliche Künstler besorgt. Den anderen, den scheinbaren, ist mit dem Schutze ihrer materiellen Interessen genügend gedient. Umsomehr, als die ideellen Ansprüche der materiellen Nutzanwendung unter hundert Fällen neunundneunzigmal hindernd im Wege stehen werden. Wenn also ein Künstler die tiefe Sorge hegt, daß sein Werk, soweit er nur irgend bestimmen kann, in der von ihm gewünschten Weise gehegt, gepflegt und vorgeführt werden soll, so hat er dabei (ein klein wenig verzeihliche menschliche Eitelkeit abgerechnet) durchaus nur das Beste und Heiligste der Kunst im Sinne. Er weiß aus Erfahrung, wie leicht und schnell, bald aus Eigennutz, bald aus Unbedachtheit, die Welt bereit ist, ein Kunstwerk zu profanieren, die Weihe ihm zu rauben, seine Seele durch den Kot zu ziehen, seinen deutlich offenbarten Sinn umzustellen und zu verkehren. Wenn er hiergegen sich zu schützen sucht und dafür die Beihilfe des Gesetzgebers anruft, so tut er nur, was er im Dienste der von ihm vertretenen Sache, die zugleich die Sache des geläutertesten Teiles der gesamten Menschheit ist, unter allen Umständen tun muß. Wenn Kunst Kunst bleiben soll, dann muß ihre Würde und Bedeutung als etwas für immer Unantastbares dem Schutze der Menschheit übergeben sein, d. h. gesetzlich, in genau ausgearbeiteten Paragraphen, allen Banausen zum Trotz in ihrem Bestand garantiert werden.

So ernst ist diese Sache. Und wir können eigentlich froh sein, daß diese Parsifal-Angelegenheit da ist, um die Materie ins Rollen zu bringen. Die heutigen Verhältnisse sind ein Skandal. Daß sie existieren, das ist etwas, weswegen wir vor unseren Enkeln erröten müssen. Wohl noch niemals ist die Kunst, unter Duldung des Gesetzes, so bequem und so gründlich prostituiert worden wie heute. Und legen wir nicht bald einen Damm, so wird es täglich schlimmer werden. Darum muß der Gesetzgeber uns zu Hilfe kommen.

Es soll sich ja nicht darum handeln, die Kunst vor dem Volke abzusperren. Ganz gewiß nicht, ja im Gegenteil. Bloß vor ruch- und sinnloser Ausbeutung, vor gewissenloser Entstellung soll sie bewahrt werden. Das ist der einzige Haupt- und Kardinalpunkt. Im übrigen wollen wir nicht vergessen, daß ein Kunstwerk nicht auf ewige Zeiten von seinem Urheber abhängig sein kann; daß auch für das Kunstwerk die Zeit kommt, wo es der patria potestas entwachsen ist und für sich selber einstehen muß; ja daß ein Kunstwerk, das für fernere Jahrhunderte Lebenskraft behalten will, einen Teil dieser Lebenskraft jenen Jahrhunderten zu entnehmen haben wird. Es wird also ausdrücklich eingeräumt, daß ein Kunstwerk nicht für ewige Zeiten völlig unveränderlich bleiben kann. Es wäre gewiß schön, wenn sämtliche griechischen Werke unversehrt noch an den Stellen stünden, für die sie geschaffen sind. Aber dies hat nicht sein können, wir wollen froh sein, daß wir wenigstens ein paar schäbige Reste in unseren Museen, für die sie ganz und gar nicht gedacht waren, stehen haben. So verehren wir auch die griechischen Tragiker und wissen, daß ihre Werke, so wie sie einst waren, für uns tot sind und daß wir sie, wenn wir sie benutzen wollen, mit unseren eigenen Adern zu neuem Leben erwecken müssen. Nicht einmal Shakespeare können wir heute so spielen, wie er zu seinen Lebzeiten gespielt wurde, weder in solcher Bühneneinrichtung, noch in völlig ungestrichener Ausdehnung. Wir müssen uns daraus nehmen, was für uns Lebenskraft hat, oder das Ganze bricht für uns zusammen. Und wird nicht bereits jede Beethovensche Sinfonie heute vielfältiger und reicher instrumentiert, als der Meister vorgesehen hatte? Muß sie nicht geradezu so instrumentiert werden? Wird sie nicht dem Sinn ihres Schöpfers hierdurch näher gebracht? Dies ist es: über die Konservierung und Lebendighaltung von Kunstwerken vermag letzten Endes bloß das künstlerische Gewissen und das künstlerische Bedürfnis der jeweiligen, sich wandelnden Epochen zu entscheiden. Nicht bloß das Kunstwerk, auch die Zeiten müssen ihre Freiheit haben, im Interesse und im Sinne der Kunst. Der Staat kann hier bloß hilfreich sekundieren.

Und so wird gewiß auch die Zeit kommen, wo der Parsifal von Bayreuth wird losgelöst werden müssen, weil es einmal jeden Sinn verloren haben wird, ihn an diese eine Stätte festzulegen. Wann dies indes sein wird, kann nur die Zeit entscheiden. Und nur soviel wissen wir, daß heute dieser Zeitpunkt noch nicht da ist. Daß heute noch der Parsifal in Bayreuth bleiben muß, heute und noch manche Jahre. Wenn soweit der künstlerische Wille über die eigene Schöpfung nicht ewig und unbedingt walten darf, so doch jedenfalls auch nicht zu eng begrenzt. Auf ein Jahrhundert, von seinem Ableben ab gerechnet, müßte der Künstler immerhin für sein Geisteskind das volle Verfügungsrecht in ideellen Dingen haben. Sollte auch darüber hinaus sein Wille noch den Umständen angepaßt und lebenskräftig erscheinen, so wird man ihm ja gewiß auch noch weitere Geltung verschaffen können. Aber von einem gewissen Zeitpunkt an jedenfalls wird die Menschheit Erbe und tritt den Besitz des Kunstwerkes an nach den Normen, die die Besten und Kunstverständigsten für jedes Festhalten zu regeln haben werden. Und wenn irgend ein Künstler Scheu getragen haben sollte, sein Werk der Impietät und dem Gelächter der Menge preiszugeben, und darum dessen Verschließung angeordnet haben sollte — der Zeitpunkt wird kommen, wo man vor seinen Werken nicht mehr lachen, sondern gedämpfte Ehrfurcht empfinden wird. Nicht etwa, weil dann die Menschheit besser und kunstverständiger geworden wäre, sondern weil sie dann andere Künstler gefunden haben wird, über die sie lachen, spotten und witzeln kann. Denn der Haß der Menge gilt immer nur den Lebenden.

Franz Servaes

(in der „Rheinisch-Westfälischen-Zeitung")

XXXIX.

Verschiedene Bayreuthanhänger haben, so schreibt die Neue Gesellschaftliche Korrespondenz, in der Parsifalfrage ihre Hoffnungen auf den Reichstag gesetzt. Sie

hoffen, daß sich im Reichshause eine Mehrheit für ein Ausnahmegesetz zugunsten des Parsifal finden werde. Es besteht die Möglichkeit, daß von einem Teil der Rechten ein entsprechender Initiativantrag gestellt wird. Aber schon jetzt steht fest, daß es sich dabei um keine Parteifrage handelt, denn auch die Rechte ist in dieser Parsifalfrage keineswegs geschlossen. Sollte ein besonderer Initiativantrag nicht gestellt werden, so wird die Frage bei der nächsten Lesung des Etats, Anfang Dezember, verhandelt werden. Vom Zentrum wird dann der Bibliothekar der Münchner Hof- und Staatsbibliothek Dr. Pfeiffer sprechen, für die Fortschrittliche Volkspartei Dr. Müller-Meiningen, für die Konservativen wahrscheinlich Freiherr zu Putlitz, dessen Vater Hoftheaterintendant war und dessen Bruder bekanntlich die gleiche Stellung in Stuttgart inne hat, für die Nationalliberalen Dr. Junck und Prinz Schönaich-Carolath, für die Sozialdemokraten Dr. David. Der Vertreter des Wahlkreises Bayreuth ist der Sozialdemokrat Karl Hügel. Schon jetzt steht fest, daß eine Aktion im Reichstage zugunsten des Parsifal aussichtslos ist.

XL.

Leider ist mit dem Artikel der Frau Foerster-Nietzsche zur Parsifalfrage auch die irrige und objektiv unwahre Behauptung, daß die gegenwärtige Bewegung für den Parsifalschutz von Bayreuth (Wahnfried und Verwaltungsrat) ausging, in Ihr gesch. Blatt übergegangen! Es hat darauf schon Herr Prof. Dr. Rich. Sternfeld-Berlin (im „Tag" vom 6. Sept.) berichtigend erwidert, daß diese Bewegung einzig und allein von dem Unterzeichneten und seinen Leipziger wie Dresdner Freunden ausgegangen und organisiert worden ist, und zwar gerade auf der von mir ausdrücklich als Hauptsache angesehenen Grundlage, die Bewegung völlig abseits von „Wahnfried und seinen Getreuen" zu halten. Ich verbürge mit meinem Ehrenworte, daß, als ich jenen Aufsatz schrieb, den Sie in Ihrer geschätzten Zeitschrift im Mai d. J. abdruckten und in welchem ich zu einer solchen Bewegung aufrief, völlig aus eigener Initiative handelte, Wahnfried davon keine Ahnung haben konnte, da ich Zeit meines Lebens mit dem Haus Wahnfried nie in brieflichem Verkehr stand, ja die meisten seiner Mitglieder persönlich gar nicht kenne; daß aber auch indirekt keinerlei Influenzen von dort oder irgend einer anderen Seite dabei geltend waren; wie auch die meisten Namen jener „führenden Geister", die ich zuerst für die Bewegung durch einen Aufruf warb, gegen jeden „Verdacht" gefeit sind, „Wahnfriedkult" zu treiben! Ja, wir gingen hierbei so prinzipiell zu Werke, daß wir Männer wie Hans Richter und Dr. Muck nicht von unserer Bewegung verständigten, um diese als eine völlig wahnfried-unabhängige zu bezeichnen. — Frau Foerster-Nietzsche hat die Berichtigung Dr. Sternfelds in dieser Beziehung (ebenfalls im „Tag" v. 9. ds.) auch bereits quittiert. Ihr völlig ungerechtfertigter ursprünglicher Verdacht möge also nicht noch einmal einen Leserkreis — den wertvollen Ihrer gesch. Zeitschrift — über diese Sache verwirren!

Ihr hochachtungsvoll ergebener
Aug. Püringer

XLI.

Soeben versendet der Hauptausschuß für den Parsifal-Schutz (Leipzig) seinen „Aufruf zu einer einmütigen Willenskundgebung des deutschen Volkes zur Durchführung von Richard Wagners letztem Willen".

Es heißt darin: Richard Wagner schrieb an König Ludwig II. am 28. September 1880: „Ich habe nun alle meine noch so ideal konzipierten Werke an unsere von mir als tief unsittlich erkannte Theater- und Publikum-Praxis ausliefern müssen, daß ich mich nun wohl ernstlich fragen mußte, ob ich nicht wenigstens dieses letzte und heiligste meiner Werke vor dem gleichen Schicksal einer gemeinen Opernkarriere bewahren sollte. Eine entscheidende Nötigung hierfür habe ich endlich in dem reinen Gegenstand, dem Sujet, meines Parsifal nicht mehr verkennen dürfen. In der Tat, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind, auf Theatern wie den unsrigen, neben einem Opernrepertoire und vor einem Publikum, wie dem unsrigen, vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unseren Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen Schaustellungen der geweihtesten Mysterien auf denselben Brettern, auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen sehr berechtigten Einspruch erheben. Im ganz richtigen Gefühle hiervon betitelte ich den Parsifal ein Bühnenweihfestspiel. So muß ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der Parsifal in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden; nie soll der Parsifal auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden: und daß dies geschehe, ist das Einzige, was mich beschäftigt und zur Überlegung dessen bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann."

Richard Wagner, der sein deutsches Volk vor aller Welt und für alle Zeit so hoch geehrt und erhoben hat, hat es wahrlich verdient, daß wir seinen letzten Wunsch und Willen als ein heiliges Vermächtnis auffassen, um so mehr, als dessen Außerachtlassung seinem lebenslangen opfer- und leidensvollen Streben und Trachten den Sinn rauben würde. Keine Zeit erscheint geeigneter, den Dank des deutschen Volkes in würdiger Weise abzustatten, als die herannahende Feier seines hundertsten Geburtstages (22. Mai 1913), der zum Tage der bittersten Kränkung seines Andenkens werden müßte, wenn nicht die berufene Vertretung des deutschen Volkes mit einem von uns erstrebten Gesetz schützend eingriffe. Dieses Gesetz, in allgemeinster Form abgefaßt, soll alle Werke schützen, deren Inhalt ihre Aufführung an einer einzigen hierfür besonders geeigneten Stelle erstrebenswert macht. Natürlich darf mit dem Gesetz ein — übrigens nie genossener oder erstrebter — Sondervorteil der Erben Wagners weder bezweckt noch ermöglicht werden. Dafür sollen die Bayreuther Aufführungen vor allem auch Unbemittelten jeden Standes zugute kommen. Für die Ausführung dieses Gedankens aber soll eine planmäßige Vermehrung der durch die Richard-Wagner-Stipendien-Stiftung verteilten Unterstützungen bürgen.

Wir bitten Sie hiermit, durch Ihre eigenhändige schriftliche Zustimmung auf beiliegender Liste sowohl, als auch durch Werbung solcher Zustimmungserklärungen in Ihrem Bekanntenkreise unsere Bestrebungen zu unterstützen. Halten wir Treue dem, der uns durch den Mund seines Hans Sachs so herrlich erhebend es einprägte: „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister".

Die Jungwiener Schule

(Eine musikalische Zeitfrage)

Von Dr. jur. et phil. (mus.) **Hugo Robert Fleischmann**

In der letzten Zeit ist in musikalischen Kreisen ein Prägewort und Sammelbegriff für eine Reihe einheimischer Komponisten aufgetaucht, der sich mit einer fast unheimlichen Geschwindigkeit und Hartnäckigkeit eingebürgert hat und dessen Existenz-Berechtigung heutzutage von niemanden mehr ernstlich bestritten wird: es handelt sich um die „Jungwiener Schule". Der Name ist — wie dies nun einmal schon bei wichtigen, uns selbst angehenden Erscheinungen der Fall zu sein pflegt, — im Auslande aufgekommen, und hat erst von dort seinen Weg zu uns zurückgefunden; in ausländischen Fachzeitschriften finden wir zum ersten Male die Bezeichnung „Les jeunes Viennois" oder „I giovani Viennesi", deren etwas ungenaue Übersetzung eben mit „Jungwiener Schule" wiedergegeben wird. Mit Rücksicht darauf, daß dieser Begriff immer mehr seine ursprüngliche Harmlosigkeit verliert, daß er zum geflügelten Worte, ja sogar zum Kampfesruf geworden ist, wird es hoch an der Zeit, den Begriff in einem ersten Versuche zu klären, konkret zu fassen und auf seine Bedeutung hin zu prüfen.

Was bedeutet, was besagt die „Jungwiener Schule?" Welche künstlerische Eigenart, welcher Wert kommt ihr zu? Wodurch unterscheidet sie sich von anderen, ähnlichen in- und ausländischen Zusammenfassungen, denen allen jedoch ein charakteristisches Prägewort, wie es eben die „Jungwiener Schule" besitzt, abgeht? Die Fragen sind mit Leichtigkeit aufgeworfen, ihre Beantwortung begegnet aber — wenigstens derzeit — den größten Schwierigkeiten und dürfte erst künftigen Historikern vollkommen gelingen.

Die „Jungwiener Schule" umfaßt dreierlei: im weitesten Sinne genommen, bezieht sie in ihren Kreis alle derzeit noch lebenden, deutsch-österreichischen Tonsetzer, die ihren Wohnsitz dauernd oder wenigstens mehr als vorübergehend, in Wien haben und zählt daher zu ihren Angehörigen in gleicher Weise unsern Altmeister Robert Fuchs und Hermann Grädener, wie unsere Jüngsten, E. W. Korngold und Franz Mittler. Daß es sich dabei nicht um gebürtige Wiener handelt, ersehen wir daraus, daß der Ungar Dr. Wellesz ebenso zu dieser Schule gehört, wie der Dalmatiner J. V. von Wöss; in gleicher Weise müssen jedoch Jos. B. Förster, Max Jentsch, Gustav Grube usw. von unserer Schule ausgeschlossen werden, trotzdem sie Wien zu ihrem ständigen Aufenthalte erkoren haben; ihnen fehlt eben entweder das Charakteristikon „Deutsch" (wie bei Jos. B. Förster) oder „Österreich" (Jentsch, Grube).

Ein zweiter Sinn faßt unsere Schule bereits enger und prägnanter: er legt nicht nur auf „Wien", sondern auch auf „Jung" Gewicht und trifft daher unter den oben zusammengefaßten Komponisten eine Auslese nach ihrem Alter, dessen oberste Grenze ungefähr von unseren Vierzigern gebildet wird, also von Dr. Rich. Stöhr, Alex. von Zemlinsky, Rich. Mandl, Arnold Schönberg, dann weiter herabreicht zu Rudolf Braun, Franz Schretzer, Dr. Karl Weigl, ferner zu Dr. Walter Klein, Friedrich Mayer, Hans Gál und endlich auch unsere Allerjüngsten einschließt.

Sollen wir schließlich den dritten Begriff unserer „Jungwiener Schule" ins Auge fassen, so müssen wir unseren Kreis noch enger als bisher ziehen und wiederum eine Anzahl von Komponisten ausscheiden, so daß nur mehr eine einzige Gruppe, von den übrigen Tonsetzern nach künstlerischen Prinzipien scharf geschieden, an der Spitze ihr hochbegabter Führer, übrig bleibt: wir meinen den Bannerträger modernster Musik, Arnold Schönberg, mit seinen unmittelbaren, gleichen Anschauungen huldigenden Schülern, Anton von Webern, Jalowetz, Horowitz, denen sich eine immer mehr wachsende Zahl von anderen Wiener Tonsetzern anschließt, darunter Dr. Réti, Dr. E. Wellesz, und jüngst auch Zweig.

Für diese letzte Gruppe fehlt es bisher an einem bezeichnenden Namen, der dieselbe von den beiden anderen, namentlich aber von der zweiten, unterscheiden würde, und erklären sich dadurch auch die zahlreichen Irrtümer, die entstehen, wenn man z. B. unsere gewiß noch „Jugendlichen" Franz Mittler, Friedrich Mayer und E. W. Korngold — von anderen ganz zu schweigen — zu der letzten Gruppe schlägt, der namentlich Mittler seiner ganzen künstlerischen Individualität nach vollkommen ferne steht. Es bleibt der Zukunft vorbehalten, dieser Gruppe in der Jungwiener Schule, die man derzeit noch am besten mit dem Schlagworte „Schönbergianer" bezeichnet, den richtigen Namen zu verleihen.

Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, die Persönlichkeiten der Jungwiener Schule und deren künstlerisches Schaffen auch nur im Entferntesten erschöpfend zu würdigen und zu beleuchten; wären doch Studien, ja Bücher — wie es übrigens bei Schönberg tatsächlich bereits geschehen ist — notwendig, um nur einzelne Vertreter der Schule kritisch zu erfassen und zu charakterisieren; im Nachfolgenden wollen wir daher nur den Versuch unternehmen, in kurzen Strichen, mit wenigen, nur der Orientierung dienenden Worten, im Zusammenhange und in alphabetischer Reihenfolge, einige bisher nicht genug gewürdigte Teilnehmer der Jungwiener Schule den Lesern vor Augen zu führen; eine Vollständigkeit kann und mag nicht angestrebt sein; wir wollen im übrigen nur Anregung bieten, eine künstlerische Bewegung, deren Bedeutung und Aktualität bisher nur erst das Ausland — und auch dieses nur teilweise — einzuschätzen wußte, näher ins Auge zu fassen und zu verfolgen.

Rudolf Braun: ein Komponist voll aparter Fantasie und feinem Sinn für Klangschönheit; er schafft ehrliche, sich nicht aufdrängende Musik; seine bisher reichste Arbeit, ein Streichquintett, wurde in der abgelaufenen Saison mit großem Erfolge von Rosé und Genossen zur Aufführung gebracht. Hans Gál: Schüler von Prof. Robert und Guido Adler; Mitglied des musikhistorischen Institutes der k. k. Universität; machte sich durch Kammermusik und moderne Lieder im Wiener Tonkünstler-Verein und an einem Abende der „Allg. Künstler-Zeitung" bekannt. Robert Gound: ein wahrhaft vornehmer, schöpferischer Künstler, dessen reiches Wissen und Können mit einer ansehnlichen Erfindungskraft verbunden ist. An seinem vorjährigen Kompositions-Abend erzielte sein neues Klavier-Quartett und einer Reihe stimmungsvoller Lieder Anerkennung. Paul Gräner: Seit kurzem nach Salzburg als Direktor des Mozarteums berufen. Seine „Sinfonietta" — dem Andenken seines Sohnes gewidmet — gehört zu den sub-

tilsten, tiefsten, edelsten Werken moderner Orchester-Produktion. Sein Streichquartett über ein nordisches Volkslied ist voll Stimmung und Reiz. Seine Dmoll-Sinfonie kam im Konzerte der Wiener Mozart-Gemeinde und in Salzburg zur Aufführung, während seine Opern noch der Aufführung harren. Dr. Robert Konta: in gleicher Weise als produzierender Musiker wie als Fachschriftsteller hervorragend tätig; eine Sinfonie in Amoll wurde 1910 vom Wiener Tonkünstlerorchester mit Erfolg zu Gehör gebracht; der Komponist dirigierte sein lebensstrotzendes Werk mit Energie und Präzision. Erich Wolfgang Korngold: der jugendliche Komponist des „Schneemann"; von seinen weiteren Werken ist die bisher reichste Frucht sein bereits wiederholt aufgeführtes Klavier-Trio; brausendes, musikalisches Vollblut, von drängendem Leben erfüllt; vollkräftige Erfindungsgabe und erstaunliche harmonische und kombinatorische Fähigkeit reichen sich bei ihm zu festem Bunde die Hände. Richard Mandl: eine der liebenswürdigsten und vornehmsten Erscheinungen unter den Wiener Komponisten. Sein Chorwerk „Griseldis" und sein „Hymnus an die aufgehende Sonne" entfesselten wohlverdienten Beifall anläßlich ihrer heurigen Aufführungen. Sein neues Klavier-Quintett ist den besten Erzeugnissen dieser Art beizuzählen. Friedrich Mayer: Seine Lieder sind stimmungsvoll und frisch erfunden. Mayer gehört zu den Mehrern, nicht zu den Umgestaltern der Tonkunst; er ist ein Jungwiener, der sich mit gutem Grunde so nennen darf, mit Lebenslust, Liebenswürdigkeit, Heiterkeit, Fantasie und Farbenfreude; seine Musik ist unvergrübelt, sie entzückt und erquickt; die helle Sonne lacht darüber. Franz Mittler: Wir besitzen von diesem jungen Komponisten, der eben erst seine Gymnasial-Matura hinter sich hat, Orchesterwerke, Kammermusik und Lieder. In letzteren hat sich bisher seine Begabung am reinsten und schönsten geäußert. Ein in der abgelaufenen Saison veranstaltetes Kompositions-Konzert machte auch weitere Kreise auf den begabten, vielversprechenden, jungen Mann aufmerksam. Dr. R. Réti: origineller Pianist, dessen eigenartige Kompositionen Interesse wecken. Arnold Schönberg: der Führer der musikalischen Moderne; seine Werke beweisen die phänomenale Höhe und die Virtuosität seines Könnens; seine Empfindung, von versengender Glut, schafft völlig neue Ausdruckswerte; seine Werke von wunderbarer Klangfülle und bisher ohne jegliches Vorbild. Schönberg schuf: Lieder, Klavierstücke, 2 Streichquartette, Streichsextett „Verklärte Nacht", eine Kammersinfonie, eine sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande", Orchesterstücke, Chorwerke, das Drama mit Musik „Glückliche Hand" und das Monodram „Erwartung". Franz Schretzer: einer der hervorragendsten Vertreter der Jungwiener Schule; verdienstvoller Dirigent des Philharmonischen Chores; Autor der Pantomime „Der Geburtstag der Infantin", von den Wiesenthals in der Kunstschau getanzt, und der dreiaktigen Oper „Der ferne Klang", die nächsten Monat in Frankfurt und in der kommenden Saison an unserer Hofoper zur Aufführung gelangt. Eine große Anzahl von Orchester- und Chorwerken verraten eine starke, individuell gefärbte Begabung. Dr. Richard Stöhr: der bewährte Theorielehrer an der k. k. Akademie für Musik in Wien; als Komponist ein ehrliches, unverbildetes Talent; die Energie seiner Begabung ist von ausgesprochen männlichem Zuschnitt, von einer herben Keuschheit, die doch immer eine wohltuende, dämpfende Anmut, eine fast schalkhafte Liebenswürdigkeit umspielt. Seine Musik ist Weltanschauung, männliche kraftvolle Lebensfreude, durch und durch gesunder Positivismus. In seinen Kammermusik- und Orchesterwerken zeigt sich Stöhr als technisch vollständig gereifter Künstler, der, ganz im Klassizismus wurzelnd, doch seine vollständig eigenen Wege wandelt. Dr. Karl Weigl: ein liebenswürdiges Talent, dessen Sinfonie beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich einen ganz außerordentlichen Erfolg erzielte und seither bereits einigemale zur Aufführung kam. Sein Streichquartett wurde mit dem Beethoven-Preise der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ausgezeichnet. Dr. E. Wellez: der bewährte Musikschriftsteller und Forscher, der uns in einem eigenen Kompositions-Konzerte der abgelaufenen Saison davon überzeugte, daß ihm auch schöpferische Kraft in hohem Grade eigen ist. Josef V. von Wöss: der Autor einer ganz bedeutenden Zahl hervorragender Werke, darunter 5 Sinfonien, 2 Opern, 7 Messen, Requiem, Motette, Männerchöre; sein Streichsextett kam unlängst durch Prill und Genossen in Wien zur Uraufführung.

Die vorstehenden Namen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit; wir haben absichtlich bekanntere Wiener Komponisten, wie Heuberger Fuchs, Grädener, Lafite, Zemlinsky, übergangen, um dadurch die weniger bekannten mehr hervortreten zu lassen. Zweck unserer Zeilen war, zu zeigen, wie die Jungwiener Schule bestrebt ist, auf den mannigfaltigsten Gebieten der Tonkunst, nach jeder Richtung hin Ersprießliches zu leisten. Eine gründliche — meist akademische — Vorbildung, ein klarer, offener Sinn für die oft verschlungenen Phänomen der Kunst ist allen ihren Vertretern eigen; es fehlt nur noch eine entsprechende Förderung der Mitwelt, um diese wundervolle, vielversprechende Saat, auf die stolz zu sein wir alle Veranlassung haben, zur gedeihlichen Entwicklung zu bringen. Und diese Förderung kann nicht genug früh, nicht genug intensiv einsetzen.



Aus der Leipziger Musikpädagogischen Ausstellung

(Fortsetzung)

Weitere hübsche, musikalisch zwar nicht sehr anspruchsvolle, Stücke sind in den folgenden Bispingschen Verlagswerken enthalten: „6 kleine leichte Tonstücke", op. 23, von Jul. Koschka (M. 2.—), „Szenen aus der Ritterzeit", op. 40, von G. Bachrich (6 Nummern zu je M. 1.—; in einem Hefte M. 3.—) und „Novelletten", op. 28, von P. Erdensohn (M. 2.50, besonders auf die Förderung der Technik hin gearbeitet). Alle drei Werke sind noch in der ersten Lage geschrieben, doch beansprucht das zuletzt genannte schon eine ziemliche Geläufigkeit. Auf einer unteren Mittelstufe stehen die beiden Hefte „Singende Weisen" von Heinr. G. Noren, die in demselben Verlag erschienen sind (je M. 1.50). Sie verlangen sehr vernünftige Schüler, doch wird sich dann die Verwendung als sehr lohnend erweisen, da sie musikalischen Leuten viel Vergnügen bereiten werden.

Wieder melodisch und harmonisch anspruchlos gibt sich das sehr brauchbare „Konzertino" op. 5 von M. Scharwenka-Stresow (M. 3.—, Fritz Schuberth jr.), das mit seinen Tonleitern, einfachen Doppelgriffen und Arpeggienläuflein so recht auf den Unterricht hin gearbeitet und deshalb auch mit dem Untertitel „Schülerkonzert" bezeichnet ist. Weitere anständige Unterrichtsmusik für eine mäßige Mittelklasse legt derselbe Verlag mit Ludwig Wambolds op. 11 vor (drei Vortragsstücke: 1. Polonaise, M. 2.—; 2. Cavatine, M. 1.50; 3. Ungarisch, M. 1.80). Besonders sind Nr. 1 und 3 ihres frischen Rhythmus halber der Empfehlung wert.

Auch von Arnolde Clairlie stammt ein Violinstück, über das ich berichten kann. Es heißt „Au Bord du Rhin" (Romanze, op. 28 No. 1; Simrock) und gehört mit der Echtheit seiner Empfindungen zum Besseren, was von dem Komponisten ausliegt. Von Carl Bohm habe ich Einblick in ein paar Nummern aus einer „Suite moderne", die mit „Concert au Salon" überschrieben ist (Nr. 1. Entrée, Nr. 3. Une Fleur, Nr. 5. Air Gavotte [sic!], jede Nr. M. 1.—; ebend.). Von Bohms Wesensart als Komponist habe ich schon genug erzählt, so daß ich mir weiteres zu sagen ersparen darf, als daß die mir vorliegenden Nummern recht gefällig sind. Viel Achtung hat mir von drei Stücken, die mir aus der Feder Bernh. Dessaus vorliegen (Mazurka aus der Suite op. 40, M. 2.; Variationen [im alten Stil] op. 50, M. 3.—; Präludium aus der Suite op. 51, M. 1.50; ebend.), vor allen das ausgezeichnete Präludium abgenötigt. Ein Meisterstückchen im Adel seiner Empfindung und Verarbeitung. Die nächste Stelle nehmen aber gleich die äußerlich so trocken erscheinenden Variationen ein, die aber beim Spielen sehr viel gewinnen und im Stil ausgezeichnet getroffen sind.

An Stücken habe ich noch zu erwähnen eine in Form und Inhalt gleich bedeutende Barcarole von Carl Reinecke (op. 281, M. 2.—; Gebr. Reinecke), ein ebenso gutes Unterrichts- wie Vortrags- und Konzertstück, ferner ein reizvolles Intermezzo von Gustav Holländer (op. 54, M. 2.—; Fr. Schuberth jr.), das nebenbei auch zur Förderung der Leichtigkeit und Geschmeidigkeit des Striches dienen wird, ein fantastisches Scherzo des alten Geigenmeisters A. Bazzini, betitelt „La Ronde des Lutins" (op. 25, M. 2.—; Schott) bedingt schon eine ansehnliche Virtuosität, ist aber nicht gehaltvoll anzusprechen, und endlich ein „Poëme" von Franz Drdla (op. 65, M. 1.50; ebend.), das sich, ohne auf die Tiefe Anspruch machen zu können, durch Zartheit der harmonischen und melodischen Führung auszeichnet.

Ein ganzes Drdla-Album haben Bosworth & Co. im Verlag (M. 2.—). Es enthält fünf Kompositionen ähnlichen vornehmeren Salonstils. Noch legt derselbe Verlag mehrere Sammlungen verschiedener Tonsetzer aus, von denen mir das erste der „Repertoire Albums" (M. 1.50, leichte anspruchslose Stücke der ersten Lage von Rieding, L. Mendelssohn, Ellerton und Jenkinson enthaltend) und ein anderes zur Einsicht vorliegen, das „Morceaux choisis" von wesentlich bekannteren Namen (Drdla, Hubay, Sitt, Wilhelmy u. a.) enthält und auch wieder die Anforderungen einer mittleren Reife an den Schüler stellt.

Die Violinmusik abschließend, möchte ich drei gehaltvolle Suiten nicht unerwähnt lassen. Da hat Fr. Schuberth jr. ein wertvolles fünfsätziges Werk von Harry Schloming op. 8, (G dur, Marsch ,Barcarole, Scherzo, Cavatine, Perpetuum mobile, M. 4.50) ausgelegt, das bloß meine Verwunderung darüber erregt, daß der Tonsetzer nicht einen bekannteren Namen erlangt hat. Unausgeklügelt und doch selbständig genug, wie sie sich gibt, ist die Suite noch heute ein sehr beachtenswertes Werk. Das feinsinnigste und der Form nach abgerundetste Stück daraus, die Barcarole, ist auch einzeln zum Preise von M. 1.— käuflich. An einen Komponisten, den die gleiche Echtheit der Erfindung ziert, erinnern Schotts Söhne mit der Suite op. 11 von Carl Goldmark (E dur, M. 5.—), ein kraftvolles von romantischen Stimmungen überflutetes, knapp zusammengefaßtes Werk, das aus fünf titellosen aber innerlich genug sagenden Sätzen aufgebaut ist. Als dritte Suite habe ich endlich eine neue Veröffentlichung von M. Enrico Bossi, „Vier Stücke in Form einer Suite" (op. 99, Romanze, Auf dem Rasen, Wiegenlied, Bacchische Szene, M. 3.—; Breitkopf & Härtel) zu nennen. Man freut sich immer wieder, Bossi in solchen kleinen Formen arbeiten zu sehen, wo von neuem italienische Melodienfreudigkeit mit deutscher Sinnigkeit einen glücklichen Bund eingehen. Der Zusatz „in Form einer Suite" paßt allerdings nicht: Jeglicher innere Zusammenhang fehlt den Stücken untereinander, wozu auch das noch kommt, daß der Schluß dieser „Suite" nicht in der Anfangstonart steht.

Von der Literatur für Violoncello und von der Trioliteratur kann ich nur einiges anführen; von Werken für die Bratsche liegt mir überhaupt nur ein einziges vor, dafür aber auch eins, das sich sehen, oder besser, hören lassen kann. Es ist Max Bruchs Romanze für Bratsche mit Orchester (op. 85, Ausgabe mit Klavier, M. 2.—, Schott). Als eine Komposition, wie sie mit ihrer etwas romantisch verhaltenen Herzenswärme für das genannte Instrument wohl selten geschrieben worden ist, ist sie wahrscheinlich schon Allgemeinbesitz der in Frage kommenden Spieler.

Ein sehr verdienstvolles Unternehmen ist die von Alfred Moffat herausgegebene Meisterschule der alten Zeit, die, bei Simrock verlegt, 12 klassische Cellosonaten enthält. Die mir vorliegenden (G dur von Boccherini, M. 1.80; F dur von Joh. Ernst Galliard, M. 1.80; F dur von W. de Fesch, M. 2. 50; von den letzten beiden scheint mir jener am meisten von Händel, dieser von Bach abhängig zu sein) werden bis auf ein paar Aussetzungen an der Phrasierung kaum einen Einwand vertragen. Auch sind sie vortrefflich ausgewählt.

Zur Unterhaltungsmusik, allerdings zur besseren, sind zu zählen „Drei Stücke" für Violoncell, op. 7, von C. Faißt, von denen ich die mir vorliegenden beiden ersten (Adagio consolante, M. 1.—, und Allegretto grazioso, M. —.80; Simrock) ihrer gediegenen Arbeit halber auch für den Unterricht auf einer mittleren Stufe empfehlen kann. Ihnen schließt sich gleichwertig eine stimmungsvolle und dabei schlichte „Melodie" desselben Tonsetzers nach einer alten Ballade „Es waren zwei Königskinder" (op. 5, M. 1.50; Gebr. Reinecke) an, zu deren vorteilhaftem Eindruck auch ein hübsches Gewand (von Fr. Hein in Holzschnittmanier) das Seine tut. Aus vier Tanzstücken von Fr. E. Koch (op. 11, Gavotte, Menuett, Walzer, Mazurka; je M. 1.—; Simrock), die ebenfalls gute Unterhaltungsmusik sein wollen, spricht mich vor allen andern die überaus reizvolle, mit guten Einfällen durchsetzte Gavotte an.

Musikalisch bedeutend höher einzuschätzen als solche gute Salonmusik ist Carl Reineckes „Romanzero" (in Form eines Konzertstückes für Violoncell und Orchester, op. 263, mit Begleitung des Pianofortes, M. 4.20; Gebr. Reinecke), ein anspruchsvolles Werk, das, von seinem hohen musikalischen Wert ganz abgesehen, auch deshalb als ein treffliches Studienstück warme Empfehlung verdient, weil es des Tonsetzers ausgezeichnete Kenntnis des Soloinstrumentes kundtut. Für reife Schüler und Solisten ein sehr dankbares Werk.

Von Sammlungen alter Kammermusik habe ich zweier zu gedenken. Breitkopf & Härtels „Collegium musicum", wofür schon seit langem Hugo Riemann als gewissenhafter Herausgeber zeichnet, brauche ich nur zu erwähnen, wobei gleich mit gesagt sei, daß die Einführung dieser Sammlung — wie auch der folgenden — besonders in Konservatorien von bester Wirkung für die musikalisch-geschichtliche Erziehung sein könnte. Die andere dieser Sammlungen gehört der „Meisterschule" von Alfred Moffat an, die bei Simrock erscheint (Triosonaten alter Meister). Von den darin berücksichtigten alten Tonsetzern erwähne ich vor allem den mit Recht häufig vertretenen Corelli, dann Locatelli, Telemann, Vivaldi, Gluck, Sammartini, Boccherini und Händel. Auch diese Ausgabe ist nach drei Triosonaten von Corelli, in die ich Einblick erhalten habe, als in ihrer Art sorgfältig zu bezeichnen.

Nunmehr sei noch an ein paar Werke ausschließlich erziehlicher Art gedacht, die auf das Kammermusikspiel vorbereiten sollen. Da sind erst einige anregende Studien zur Pflege des Zusammenspiels zu nennen, die W. Kupfer für 3 Violinen und Violoncell bearbeitet hat: Ein Andante (Partitur M. 1.50, Stimmen M. 1.—) und ein Adagio (Part. M. 1.—, St. M. 1.—) von G. Pokorny und ein „Jagdstück" eigener Komposition (Ders. Preis), sodann eine Sammlung Weihnachtslieder (Part. M. 2.—, St. M. 3.—; Simrock), alles leichte, anspruchslose Musik die sich bei der Erziehung zum Zusammenspiel als sehr förderlich erweisen wird.

Endlich sei es gestattet, zu einem Blick in die verschiedenen gefälligen bei Breitkopf & Härtel erschienenen Kindertrios für Klavier, Violine und Cello von J. Klengel zu raten, die zwar schon (was immerhin nicht viel besagen will) schwerer als jene Musik sind, die aber im Grunde dasselbe bloß mit einigermaßen reiferen Schülern beabsichtigen.

Dr. Max Unger

Rundschau

Oper

Braunschweig Die Spielzeit wurde mit „Carmen„ am 25. August eröffnet, eine kleine Störung scheint einstweilen von ungünstiger Vorbedeutung zu sein; Marg. Elb erkrankte kurz vorher, so daß eine Volontärin Gertr. Diedel-Land als Micaëla einspringen mußte, natürlich ohne die gewohnte Vertreterin auch nur annähernd zu ersetzen. Auch Hofmusikdirektor M. Clarus mußte vertreten werden, beide konnten ihre Tätigkeit noch nicht aufnehmen, der aufgestellte Spielplan ließ sich also nicht durchführen. Die ganze Last trug Hofkapellmeister Hagel, der nur in 2 Spielopern vom

Chordirektor Hohlfeld und Solorepetitor E. Kaselitz, die sich beide als Dirigenten günstig einführten, entlastet wurde. W. von Bülow vertauschte den Dienst Apollos mit dem des Mars; er wird erst nach dem Manöver zurückkehren. Die vielen neuen Kräfte haben sich nunmehr dem Publikum vorgestellt, aber noch nicht an die hiesige künstlerische Atmosphäre gewöhnt, namentlich den Tenören fällt es schwer, daß Andenken ihrer trefflichen Vorgänger O. Hagen, W. Cronberger und W. Favre zu verwischen; ob ihnen dies überhaupt gelingen wird, ist mehr als fraglich. Einen recht günstigen Eindruck machte der Volontär Sengstock (lyr. Tenor) als Chateauneuf („Zar und Zimmermann"), der einer schönen Zukunft entgegen geht, wenn er die blutige Anfängerschaft der Darstellung überwindet. Als Volontärinnen traten ein: Gertr. Diedel-Lans, Meta Ghinök, Anni Kley und Käthe Feuer, über die übrigen Kräfte habe ich in No. 28 schon berichtet. Singchor und Hofkapelle wurden durch verschiedene Kräfte verjüngt. Irene Klinder von der Duncan-Schule in Darmstadt unterrichtet einen Teil des Balletts in den Grundsätzen ihrer Lehrerin mit gutem Erfolge, wie der erste Abend bewies. Derselbe erinnerte in seiner Zusammensetzung an das ursprüngliche französische Ballett, aus dem sich die Schäferspiele und das Drama entwickelten. Die weißen, griechischen Gewänder mit ihren einfachen, ruhigen Linien, die jeden Zwang des Körpers ausschließen, den Eindruck der Einfachheit und Natürlichkeit begünstigten, enthüllten die nackten Beine und stellten die vollkommene Frauenschönheit, wie sie Cortot und Wattenau verherrlichten, ins rechte Licht. Die getanzte Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" vermittelte ein anschauliches Bild der phantastischen Märchenwelt, die „Bilder aus Osten" von Schumann verstand aber nicht einmal der Kenner von Rückerts „Makemen", der 4. dichterischen Unterlage der bekannten Klavierstücke: diese Grenze kann weder Musik, noch Tanzkunst überschreiten. „Das Buch Hiob" von Willi Schäffer, einem Geiger der Wiesbadener Hofkapelle, ist als Erstaufführung vorgesehen, als weitere Neuheiten folgen: Ariadne auf Naxos" von R. Strauß, „Die vernarrte Prinzessin" von O. v. Chelius, „Der Corregidor" von H. Wolf und die Operette „Des Löwen Erwachen" von Brandt. Für Neueinstudierung ist eine große Zahl wichtiger Opern von Gluck bis auf die Gegenwart in Aussicht genommen, für die 8 Sinfoniekonzerte der Hofkapelle unter Hofkapellmeister Rich. Hagel verpflichtete die Intendantur eine Reihe bekannter Künstler als Gäste: Frl. Isori, die Schwestern Harrison, Dr. L. Wüllner, W. Burmester, C. Ansorge, T. Lambrino u. a. Das Volk erhält wieder eine Vorstellung („Die Meistersinger") und ein Konzert mit ausgewähltem Programm zu billigen Preisen. Der nächste literarische Abend ist „Mozart" gewidmet. Der Winter verheißt also Anregung und Genuß in Hülle und Fülle.

Ernst Stier

Dresden Herr Fritz Vogelstrom, unser neuer Tenor, kam endlich aus Mannheim nach Dresden, trat als Turiddu und Bajazzo auf und siegte bei ausverkauftem Hause auf der ganzen Linie. Seine Stimme ist ebenmäßig schön, kräftig, leuchtend und ausdauernd; sie steht auch im Dienste guten Geschmacks. War der Turiddu freilich darstellerisch ziemlich oberflächlich, so brachte der Sänger als Canio eine fleißig durchdachte Leistung zustande, die echte Gefühlstöne hören ließ. Sein Zusammenspiel mit Frl. Seebe als Nedda und Herrn Soomer als tragisch ergreifendem Tonio riß den Zuhörer unwillkürlich in Bann. Weniger gut geriet ihm hingegen der Fra Diavolo, der viel mehr leichte Beweglichkeit und sattes Parlando verlangt; auch darf diese interessante Lustspielfigur keineswegs heldischer, balladenhafter Töne ermangeln; und mit einem sogenannten „flotten Spiel" allein ist hier wenig getan. Die Vorstellung des Auberschen, mehrere Jahre bei uns vermißten Werkes ließ überhaupt zu wünschen übrig; auf die mehrfachen Fehlbesetzungen der von Kutzschbach dirigierten Aufführung wollen wir hier gar nicht näher eingehen. Von den neuen Rittern vom hohen C erweisen sich die jungen Herren Enderlein und Lange als hoffnungsvolle Akquisition; da ist der erstgenannte im Besitze einer ausdrucksfähigen, echt lyrischen Stimme, die er als Fenton und Walter von der Vogelweide ins Treffen führen konnte, so zeichnet den letztgenannten ein selten lebhaftes Spielgeschick aus, das bei der Darstellung des Barons Friedrich („Mignon") und des Bauernburschen Hans („Evangelimann") überzeugend zur Geltung gelangte. Frl. Seebe zeigte in zwei für sie neuen Partien, der Venus und der Giulietta („Hoffmanns Erzählungen") wiederum neben schöner Stimme bemerkenswertes Darstellungstalent. Ein glücklicherweise von nicht schweren Folgen begleiteter, in der Garderobe beim Andrehen des Lichtes erhaltener elektrischer Schlag, dem Frl. Seebe vor Beginn der Aufführung des „Evangelimann" ausgesetzt war, muß ebenso in der Chronik verzeichnet werden, wie der Umstand, daß nämlich während einer Vorstellung ein Opernglas aus der Höhe herabfiel und einen alten Herrn im Parket auf den Kopf traf. Auch dieser Fall ging ohne böse Folgen vorbei; es zeigte sich aber, daß die Schutzvorrichtungen gegen das Herabfallen von Gläsern usw. im Schauspielhause zu wünschen übrig lassen. — Kaisers „Stella maris" hat nun auch eine zweite Besetzung erhalten: Frau Plaschke v. d. Osten kann sich in der Rolle der Marga aber nicht mit Frl. Forti messen, und Herr Wily Bruckhoff bereitete in der Tenorpartie mit seinen ungefügigen Mitteln keinen unbedingten Genuß.

Dr. Georg Kaiser

Hamburg Der 30. August brachte die Eröffnung der diesjährigen Opernsaison unter der neuen Direktion Dr. Löwenfeld mit Verdis „Aida", der man mit der größten Spannung und Erwartung entgegengesehen hatte. Man gab das Verdische Meisterwerk in neuer, prachtvoller, durchaus dem Wesen der Schöpfung künstlerisch gerecht werdenden Inszenierung, eine Schöpfung des auf dem Gebiete der Opernregie hervorragenden Direktors. Die Bedeutung Löwenfelds, von der seine Wirksamkeit in Stuttgart und Leipzig vollgültige Beweise gegeben, konzentrierte sich bei dieser ersten Aufführung, die vor einem geladenen Auditorium des Senats, der Bürgerschaft und den Spitzen der Kunst und Wissenschaft stattfand, in rühmenswerter Weise, sie hinterließ einen durchaus künstlerisch erhebenden Eindruck. Der musikalisch artistische Teil stand unter Felix von Weingartner, einem sich nicht vor, sondern hinter das Kunstwerk stellenden Künstler, der als neue leitende Kraft nun andauernd den hiesigen Theaterverhältnissen angehört. Von den Vertretern der Hauptpartien gebührt dem Ehepaar Metzger-Lattermann (Amneris und Ramphis) das erste Wort. Auch der Radames des neuen Opernmitgliedes Hensel und die Vertreterin der Titelrolle (Frl. Marcel) standen auf gleich künstlerischer Höhe. Gleich vorzügliches gaben Herr Lohfing (König), Herr Armster (Amonasro) und Frl. Perak als Priesterin. Mit souveräner Gewalt beherrschte Weingartner das Ensemble in Chor und Orchester und erzielte überall erschütternde Gesamtwirkungen. Nach Beendiguug dieser enthusiastisch aufgenommenen Festvorstellung dankte Herr Direktor Löwenfeld in warmen Worten für das ihm dargebrachte Entgegenkommen aller Kunstkreise und sprach in beredter Weise im Sinne Aller die Hoffnung für ein Erblühen der weiteren Opernereignisse aus.

Prof. Emil Krause

Konzerte

Eisleben Hier veranstaltete Dr. Herm. Stephani, der Dirigent des Städt. Singvereins, einen Max Schillings-Abend. Er entwarf in knapper Rede ein Bild vom künstlerischen Schaffen des Meisters und würdigte namentlich die Bühnenwerke Schillings! Über den „Moloch" konnte Stephani auf Grund von Aussprachen und Korrespondenzen höchst interessante Mitteilungen machen. Im musikalischen Teile kamen drei Melodramen und ein aus der frühesten Kompositionszeit Schillings stammendes Klavierlied zum Vortrag.

P. Kl.

Halle a. S. Die studentische Sängerschaft Fridericiana brachte in ihrem Sommerkonzerte unter Leitung von Friedrich Brandes zum erstenmale das eigenartige Chorwerk „Im Nachtzug" (Dichtung von Gerhart Hauptmann) für Baritonsolo, Männerchor und Klavierbegleitung, komponiert von Willy von Moellendorf, mit Erfolg zu Gehör. Auf dem Programm standen noch Chöre von Bruch, Mendelssohn, Mozart, Reißiger, Rietsch, Jakobi („Der Türmer") und solistisch wirkte der ausgezeichnete Baritonist Friedrich Strathmann von der Hofoper Weimar mit. — Der neue Opernleiter des Stadttheaters, erster Kapellmeister Carl Ohnesorg aus Breslau, stellte sich den Halleschen Musikkreisen in einem Benefizkonzert vor. Halle hat in dem Künstler eine tüchtige Kraft gewonnen. Ohnesorg besitzt viel Routine und verbindet damit rhythmische Bestimmtheit, feines Empfinden und großen Schwung, wie in Sonderheit seine Auslegung der Leonoren-Ouvertüre No. 3 von Beethoven und des Lisztschen Tasso offenbar werden ließen. Als interessante Neuheiten für Halle brachte das Programm sinfonische Stücke von Sibelius, Rimsky-Korsakoff, Glinka, Tschaikowsky und Massenet. Die Bevorzugung russischer Musik ist auf Ohnesorgs frühere Wirksamkeit in Riga zurückzuführen. Freundlichen Erfolg fand der neue Kapellmeister

auch mit eigenen Kompositionen, von denen namentlich ein Bruchstück aus der Oper „Die Gauklerin" Anspruch auf Beachtung verdient. Der sehr beliebte und hochbegabte Kammersänger Franz Schwarz von der hiesigen Oper steuerte zum Programm bekannte Stücke aus Wagneropern bei. — Ein Konzert der Kapellen des IV. Armeekorps fand eine nach Tausenden zählende Zuhörerschaft, nicht nur aus Halle, sondern auch aus der näheren und weiteren Umgebung. Zunächst spielten kleinere Gruppen von 3 Orchestern unter Leitung der einzelnen Dirigenten, wobei zum Teil außerordentlich tüchtige Leistungen zuwege kamen, und schließlich einte sich das Groß — es waren 18 Kapellen mit über 500 Musikern — unter dem Dirigentenstabe von Prof. Grawert-Berlin. Wenn einem anfangs Bedenken aufsteigen mochten, wird dieser große Apparat für so diffizile Stücke wie die Ouvertüre „Die lustigen Weiber von Windsor" oder die Polonaise von Liszt nicht zu schwerfällig sein, so wurden diese völlig zerstreut. Das Orchester zeigte sich als ein ungemein elastischer Klangkörper, der kolossale Fülle und mächtigen Glanz entfaltete. Prof. Grawert, ein ebenso energievoller wie ruhig-sicherer Dirigent, erreichte mit seinen Vorträgen (Liszt, Nikolai, Grieg, Nikordi) große Wirkungen.

Paul Klanert

Leipzig Mit einem Lautenabend leitete der bekannte Münchner Lautenmeister Heinrich Scherrer den Leipziger Konzertwinter vor zahlreicher Zuhörerschaft ein. Er plauderte in interessanter Weise über sein Verhältnis zur Laute, deren Wiedererweckung zum grossen Teile ihm zu danken ist, und erfreute mit alten und eigenen Kompositionen. Für seine Lieder hatte er freilich eine Sängerin mitgebracht, die ihrer Aufgabe nicht gewachsen war. ♯

Pyrmont Das Musikfest, das am 14. und 15. August in dem Bad Pyrmont stattgefunden hat, galt dem Andenken eines zu Unrecht vernachlässigten Komponisten, dem Slaven Anton Dvořák. Da der Besuch von auswärts recht zu wünschen übrig ließ, entsteht erneut die Frage, ob es klug ist, gerade solche propagandistischen Veranstaltungen in kleinere, als Musikzentren nie zur Geltung kommende Orte zu verlegen. Das mangelnde Interesse an dem Dvořákfest war um so mehr zu bedauern, als die gute Auswahl typischer Werke und ihre Ausführung in bestem Einklang standen. Das wird man vor allem dem umsichtigen Leiter der Fürstlichen Kapelle zu danken haben, dem jungen tüchtigen Kapellmeister Adolf Busch. Er dirigierte die brillante Husitská-Ouvertüre mit dem Feuer, das der Komponist in diese außerordentlich dramatische wirkungsvolle Schilderung der Hussitenkämpfe hineingelegt hat. Er brachte auch mit dem willig folgenden Orchester die zweite (D moll) Sinfonie und die sinfonische Dichtung Heldenlied sowie die zwei Legenden für Orchester in einer Art zur Aufführung, die von eigenem Denken und Verarbeitung zeugte, ohne jedoch die Schwächen zu verdecken die diesen Werken anhaften und so recht beweisen, daß des Meisters Stärke in Kompositionen für Streichinstrumente lag. Von diesen in der musikalischen Weltliteratur in allererster Stelle stehenden Werken spielte Gustav Havemann hervorragend gut das Amoll-Konzert, das auch Marteau mit Vorliebe spielt als ein wirklich geigenmäßig, geschriebenes, gehaltvolles und dabei dankbares Violinkonzert. An Schönheit steht ihm das Cello-Konzert Op. 104 nicht nach, für das Professor Grümmer seine reife Kunst einsetzte. Wundervoll ist auch das Quartett für Pianopforte, Violine Bratsche und Violoncello in Esdur, in dem Busch den Klavierpart, Karl Reitz die Bratsche spielte. Ein Werk, das überall einer guten Aufnahme sicher wäre, ist das Terzett für zwei Violinen und Viola, in dem sich zu den schon genannten Solisten noch Herr Szanto am Pult der zweiten Violine gesellte. Dvořák in seiner tiefen Religiosität zeigten die Sechs biblischen Lieder, deren Vortrag durch die Altistin Frl. Emmi Leisner Herr Busch am Klavier begleitete. Im ganzen war das Fest ein so starker Erfolg für den Komponisten, daß man nur wünschen kann, ihm endlich im Konzertsaal häufiger als bisher zu begegnen.

Franz E. Willmann

Noten am Rande

„Tannhäuser" 1861. In Paris ist der dritte Band einer Sammlung der zwischen dem Herzog von Aumale und seinem früheren Lehrer Cuvillier-Fleury gewechselten Briefe erschienen; der Briefwechsel umfaßt die Zeit vom August 1859 bis zum Dezember 1864. Einer im „Gaulois" veröffentlichten Auswahl von Briefstellen entnehmen wir eine originelle Beurteilung Richard Wagners. Cuvillier-Fleury, der damals Redakteur am „Journal des Débats" war, schrieb unter dem 14. März 1861 an den Herzog: „Wir hatten gestern in der Oper die erste Aufführung von „Tannhäuser"; der Komponist dieser Oper, Richard Wagner, ist bekannt als Erfinder einer Musik, die er Zukunftsmusik nennt. Je größere Mühe dieser erleuchtete Mann sich gab, die Zuhörer mit seinem unerträglichen Singsang, der jeder Idee, jeder Originalität, jeder Melodie bar ist, zu töten, desto mehr kam auf seine Kosten die französische Lustigkeit zum Durchbruch". Auf diesen Brief antwortete zwei Tage später der Herzog: Über die Aufnahme des „Tannhäuser" bin ich durchaus nicht überrascht; ich habe schon in Wien eine Oper des Herrn Wagner gehört und sie schien mir das verschrobenste und langweiligste Stück von der Welt zu sein . . ."

Ein Brief Mozarts aus München, der noch nicht veröffentlicht wurde, bringt ein süddeutsches Blatt in einer Serie von Briefen berühmter Komponisten:

München den 14ten Jenner 1775.

Mein lieber Freund!

Gott Lob! Meine opera ist gestern als den 13ten in scena gegangen, und so gut ausgefallen, daß ich Dir den Lärmen ohnmöglich beschreiben kann. Nach einer jeden Aria war alzeit ein erschröckliches Getös mit Glatschen. Wie die opera aus war, so ist unter der Zeit wo man still ist, bis das Ballet anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschryen worden.

Ich hab den Churfürst und den Hoheiten die Händ geküst, welche alle sehr gnädig waren.

Heunt in aller frühe schickt S. Fürstlichgenaden Bischof in Chiemsee her, und löst mir gratulieren.

Am künftigen Freytag wird die opera abermahl geben wern, und ich bin sehr nothwendig bei der Production.

Meine Emfehlung an alle gute Freund und Freundinnen.

Addieu Wolfgang.

Die im Brief erwähnte Oper ist „La finta giardiniera", die Mozart für den Münchner Karneval in Salzburg im Auftrage des Kurfürsten komponierte. Im Dezember 1774 begab er sich nach München mit dem vollendeten Werk, das am 13. Januar 1775 mit großem Erfolge aufgeführt wurde.

Scherze von Brahms. Dieser Tage ist, wie andernorts bereits erwähnt, eine deutsche Ausgabe der Fuller-Maitlandschen Brahms-Biographie bei Schuster & Loeffler (Berlin und Leipzig) erschienen. Neben der Schilderung des äußeren Lebensganges des Komponisten und einer Analyse aller seiner Tonwerke enthält das Buch einen Abschnitt, der Brahms in seinen Beziehungen zu seinen Zeitgenossen schildert u. a. auch einige hübsche Anekdoten enthält. Brahms war als echter Norddeutscher sehr zurückhaltend. Dennoch hatte er den Schelm im Nacken, wie folgende Scherze beweisen: Einmal ruhte der Komponist in seinem Garten unter einem Baume aus, als sich ihm ein Fremder näherte und ihm in wohlgesetzter Rede seine Bewunderung für die Erzeugnisse der Brahmsschen Muse zum Ausdruck brachte. Der berufsmäßige Interviewer war gar zu erkenntlich, und Brahms konnte der Versuchung nicht widerstehen, ihm einen Streich zu spielen. Er unterbrach den Redefluß mit den Worten: „Lieber Herr, hier muß ein Irrtum vorliegen. Wahrscheinlich suchen Sie meinen Bruder, den Komponisten. Der ist leider gerade ausgegangen. Wenn Sie sich aber beeilen und den Pfad entlang durch den Wald auf den Hügel laufen, können Sie ihn vielleicht noch einholen." — In seiner Hamburger Zeit hatte Brahms die Dirigentenstelle eines Damenchors übernommen. Für diesen Chor hat er eine ganze Reihe Gesänge komponiert, er hat aber auch Vereinssatzungen aufgestellt, die der gezierten Sprache des 18. Jahrhunderts aufs drolligste nachgebildet sind. Im Anfange heißt es: „Avertimento. Sonder weilen es absolute dem Plaisire fördersam ist, wenn es fein ordentlich dabei einhergeht, als wird denen curieusen Gemüthern, so Mitglieder des sehr nutz- und lieblichen Frauenchors wünschen zu werden und zu bleiben, jetzund kund und offenbar gethan, daß sie partout die Clausuln und Puncte hiefolgenden Geschreibsels unter zu zeichnen haben, ehe sie sich obgenannten Tituls erfreuen und an der musikalischen Erlustigung und Divertierung parte nehmen können." Weiter unten in diesen scherzhaften Satzungen wurden Strafgelder für Zuspätkommen festgesetzt, und dann folgte eine kleine Bosheit gegen eine Sängerin des Chores: „Ihrer großen Meriten um den Frauenchor wegen und in Betracht ihrer vermuthlich höchst mangelhaften und unglücklichen Complexion, soll nun hier für die nicht genug zu favorirende und

adorirende Demoiselle Laura Garbe ein Abonnement hergestellt werden, wesmaßen sie nicht jedesmal zu bezahlen braucht, sondern aber ihro am Schluß des Quartals eine moderirte Rechnung praesentiret wird." Unterzeichnet waren diese merkwürdigen Satzungen: Johannes Kreisler, jun., — alias: — Brahms. — Gegeben auf Montag, — den 30ten des Monats Aprili. — A. D. 1860." — Komplimente von Leuten, die ihm keine zu machen hatten, wußte Brahms auf merkwürdige Weise abzulehnen. Einmal saß er z. B. in heiterer Gesellschaft an der Tafel eines Wirtshauses. Er bestellte den besten Wein, den der Wirt hatte. „Hier ist ein Wein," sagte der Wirt, der alle anderen ebenso übertrifft wie Brahmssche Musik alle andere." — „Na, dann nehmen Sie ihn nur wieder mit," sagte Brahms trocken, „und bringen Sie uns eine Flasche Bach." — Eine Geschichte von Brahms ist zu bezeichnend für seine Geistesart, als daß sie hier weggelassen werden dürfte. Brahms war bei seinen Eltern zu Besuch gewesen und sagte beim Abschiede zu seinem Vater: „Du, Vater, wenn es Dir einmal schlecht gehen sollte, der beste Trost ist immer die Musik. Lies nur fleißig in meinem alten „Saul", da wirst Du finden, was Du brauchen kannst." Brahms hatte nämlich heimlich zwischen die Seiten vor Händels „Saul" ein Bündel Banknoten verteilt!

Kreuz und Quer

Berlin. Unter dem Namen: Neues Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester haben sich 32 Berliner Berufsmusikerinnen zusammengeschlossen, um zu zeigen, daß den Frauen der Erwerb eines Lebensunterhalts durch Mitwirkung in einem Orchester mit Unrecht vorenthalten wird. Dieses Orchester, das bis jetzt nur über Streichinstrumente verfügt, wird sich zunächst der umfangreichen Original-Streichliteratur, der Begleitung älterer Arien und Solokantaten, soweit sie keine Blasinstrumente verlangen, sowie der größer besetzten Kammermusik widmen. Leiter ist Kapellmeister Iwan Fröbe. Die Konzerte werden im Saale der Königlichen Hochschule stattfinden.

— Der Erste Internationale Musikpädagogische Kongress findet 1913 unmittelbar nach den Osterfeiertagen in Berlin statt. Die Arbeiten des Kongresses werden sich in folgende Abteilungen gliedern: I. Allgemeine Erziehungs- und Bildungsfragen. II. Soziale und Standesfragen. III. Beratung über Reorganisation der Musikbildungsanstalten. IV. Neue Forschungen und Ergebnisse auf dem wissenschaftlichen und praktischen Gebiete des Kunstgesanges. V. Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges in den höheren und den Volksschulen. Der Musikunterricht auf den Präparandenanstalten und den Lehrerseminaren. VI. Spezialfragen aus dem Gebiete der Technik und Methodik des Klaviers und der Streichinstrumente. Anfragen bezüglich Anmeldungen von Vorträgen sind möglichst bald, spätestens bis zum 1. November, an die Geschäftsstelle des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W. 62, Lutherstr. 5, zu richten.

— Professor Henri Marteau hat ein neues Quartett gegründet, welches unter dem Namen Marteau-Quartett drei Kammermusikabende in der Singakademie veranstalten wird. Die Mitglieder des Quartetts sind Marteau, Licco Amar, Edward Kreiner und Carlo Guaita.

— Arnold Schönbergs neuestes Werk, eine Vertonung der „Pierrot Cunaire"-Gedichte von Hartleben - A. Giraud für Sprechstimme und kleines Kammerorchester, gelangt am 9. Oktober für die Kritik und am 16. Oktober öffentlich zur ersten Aufführung. Die Sprechpartie des Pierrot hat Frau Zehme übernommen.

— Robert Zeiler, der Konzertmeister der Berliner königl. Kapelle, wurde von der französischen Regierung durch die Verleihung der Palmen eines „officier d'académie" ausgezeichnet.

— Die Altistin Emmi Leisner wurde vom Herbst 1913 ab auf fünf Jahre für die Berliner Hofoper verpflichtet.

— Zum Semesterschluß, wo die Frage der Berufswahl in den Vordergrund tritt, sei an die Auskunftstelle für musikstudierende Frauen erinnert, die die Musikgruppe Berlin E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) eingerichtet hat. Die Auskunftstelle ist dem Kartell der Auskunftstellen für Frauenberufe angeschlossen und erteilt Musikbeflissenen, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienwege und Wohnungen in allen größeren Städten Deutschlands, sowie über sonstige Fragen des Musiklehrerinnenberufs. Sprechzeit: Sonnabend 3—4 Uhr im Büro der Musikgruppe, Pallasstr. 12. Schriftliche Anfragen sind (unter Beifügung von 0.30 M. in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57".

— Eine Bach-Beethoven-Brahms-Woche in Berlin wird aus Anlaß des bevorstehenden Regierungsjubiläums des Kaisers von der Konzertdirektion Hermann Wolff im April nächsten Jahres veranstaltet werden. Dirigenten dieser Festwoche sind Arthur Nikisch und Siegfried Ochs, ausführende Körperschaften das Philharmonische Orchester und der Philharmonische Chor.

Brüssel. Zum Nachfolger von Jan Blockx als Direktor des vlämischen Konservatoriums der Musik ist jetzt der belgische Tonsetzer Emile Wambach ernannt worden.

Budapest. Am 13. d. M. beging der ungarische Komponist v. Mihalovich in Budapest seinen 70. Geburtstag. Er ist ein Schüler von M. Hauptmann und Bülow und leitet seit 1887 die ungarische Landes-Musik-Akademie. Er hat Orchester-Balladen, Ouvertüren, Sinfonien, ein Klavierkonzert und mehrere Opern komponiert.

— Der böhmische Violinvirtuose Jan Kubelik hat sich mit Bewilligung des Ministeriums des Innern magyarisieren lassen und nennt sich nun Volgar Janos. Er hat sich vor einigen Jahren mit einer Ungarin verheiratet und besitzt die ungarische Staatsbürgerschaft.

Chemnitz. Der städt. Konzertmeister Arthur Schreiber in Chemnitz wurde zum Lehrer an der Musikschule in Würzburg berufen.

Dessau. Die Dessauer Hofoper, die am 1. Oktober ihre dieswinterliche Spielzeit beginnt, plant als Erstaufführungen Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos", Glucks „Maienkönigin", Berlioz' „Benvenuto Cellini", Cornelius' „Cid", „Das Nothemd" von R. von Woikowsky Biedau (Uraufführung), „Barbarina" von O. Neitzel und „Brüderlein fein" von Leo Fall. H.

Dresden. Die Uraufführung von Eugen d' Alberts Oper Liebesketten findet am 15. Oktober in Dresden und Wien gleichzeitig statt. Ferner hat der Komponist die Begleitmusik zu einem Lustspiel Die Sklavin aus Rhodus geschrieben, Text von Roda Roda und Gustav Meyrink, Ausstattung von Olaf Gulbransson. Die Sklavin aus Rhodus wird im Oktober im Münchner Schauspielhaus zum ersten Male aufgeführt.

— Der bekannte Musikschriftsteller Kurt Mey ist am 21. September im Alter von 48 Jahren gestorben. Von seinen Büchern sind hervorzuheben: „Die Musik als tönende Weltidee" und „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst".

— Hofkapellmeister Kutzschbach, erhielt die Lippesche Rose für Kunst und Wissenschaft.

— Der Dresdner Lehrergesangverein unternimmt unter Führung von Friedrich Brandes in der letzten Septemberwoche eine Konzertreise nach Hannover, Bremen, Hamburg und Kiel. Frau Kammersängerin Minnie Nast von der Dresdner Hofoper begleitet den Verein als Solistin.

Erfurt. Der 9. Delegiertentag des Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine fand am 14. und 15. September in Erfurt statt und war außerordentlich stark beschickt. Den Hauptvortrag (über den wir an andrer Stelle berichten) hielt Assessor Dr. Jakobi über die Versicherungspflicht der Tonkünstler nach dem am 1. Januar 1913 in Kraft tretenden Reichsgesetz über die Privatversicherung. Aus den weiteren zweitägigen Verhandlungen ist hervorzuheben, daß der Zentralverband sich ebenfalls gleich dem Allgemeinen Deutschen Musikverein für die Schaffung von Musikkammern ausgesprochen hat und bei der Berliner Konferenz vertreten war. Von besonderem Interesse ist ferner der nach längerer Debatte einstimmig angenommene Antrag des Düsseldorfer Musikschriftstellers Eccarius-Sieber: „Der Zentralverband wird ersucht, einen Beschluß zu fassen, dahingehend, daß der Verband an den Vorstand der Rheinisch-Westfälischen Presse sowie an den Vorstand des Reichsverbandes der Deutschen Presse mit dem Ersuchen herantritt, zu erwirken, daß künftig öffentliche Konzerte, in denen Dilettanten solistisch oder als Dirigenten mitwirken, nicht kritisiert werden". Der bisherige Vorstand wurde wiedergewählt und besteht aus den in Berlin ansässigen Herren Göttmann, Eichberg und Ed. Behm.

Fr. E. W.

— Der Erfurter Musik-Verein (Dirigent: Richard Wetz) hat für seine Konzerte folgende Programme aufgestellt. Das

erste Konzert ist ein Beethoven-Abend. Hierzu ist das Winderstein-Orchester aus Leipzig engagiert worden. Die Pastoral-Sinfonie bildet das Hauptwerk des Programms. Im zweiten Konzert gelangen Chöre von Schubert, und zwar Mirjams Siegesgesang in der Instrumentation von Mottl „Ellens zweiter Gesang" in der Verarbeitung von Brahms, sowie drei Chorwerke von Richard Wetz — Oedipus „Traumsommernacht" und „Hyperion" zur Aufführung. Solisten des Abends sind Frau E. Götte und Herr C. Scheidemantel. Im dritten Konzert kommen Werke von Mozart, Schillings und Berlioz zu Gehör. Solistin: Frl. Winifried Purnell). Das 4. Konzert ist ein Bruckner-Wagner-Abend. Haydns „Jahreszeiten" stehen auf dem Programm des 5. Konzertes. Ein Kirchenkonzert mit a cappella-Chören bildet den Abschluß der Veranstaltungen.

Frankfurt a. M. Der Deutsche Kirchengesang-verein, wird seine 24. Hauptversammlung vom 21. bis 24. Oktober in Frankfurt abhalten. Ungefähr 100000 Sänger und Sängerinnen gehören zurzeit dem deutschen Verbande in 2400 Ortskirchenchören an. Seit 2 Jahren hat eine Zunahme von 200 Ortskirchenchören stattgefunden. Ein Beweis, daß überall in deutschen Landen mehr denn je die Bestrebungen und Bedeutung der Kirchenchöre höher eingeschätzt werden. Folgendes Programm ist für die Frankfurter Tagung aufgestellt worden: Montag, den 21. Oktober Festkonzert in der Dreikönigkirche und Kantatenabend in der St. Nikolaikirche. Dienstag, den 22. Oktober: Öffentliche Sitzung des Zentralausschusses, u. a. Vortrag des Pfarrers Herold, Herausgebers der „Siona" über das Thema: „Unsre Kirchenkonzerte und die gottesdienstliche Aufgabe unsrer Kirchenchöre". Nachmittag 5 Uhr Festgottesdienst in der St. Katharinenkirche, abends $^1/_4$9 Uhr Festkonzerte in der Paulskirche und in der Lutherkirche. Mittwoch, vormittag 9 Uhr Hauptversammlung mit Vortrag des Professors D. Spitta-Straßburg über: „Kirchenbau und Kirchenmusik". Nachmittag 4 Uhr Kirchenmusik in der Peterskirche, abends 6 Uhr liturgischer Gottesdienst in der Matthäuskirche (Bachgemeinde). Abends $^1/_4$9 Uhr Festversammlung im „Saalbau". Donnerstag: Besichtigung der Stadt (Römer, Goethehaus, Museum), Ausflug nach Bad Homburg, der Saalburg und der Erlöserkirche. Dem Vorstand gehören zurzeit Prälat D. Flöring (Darmstadt), Prof. Arnold Mendelssohn (Darmstadt), Superintendent D. Nelle (Hamm i. W.) und Professor D. Smend (Straßburg) an.

— Der Frankfurter Komponist Bernhard Sekles hat die Musik zu einem Ballett vollendet, dem ein Märchen von Oskar Wilde zugrunde liegt.

Freiburg i. Br. Eine interessante „Geschichte des städtischen Orchesters Freiburg im Breisgau" hat zu dessen 25jährigem Jubiläum Richard Birnschein, Mitglied des Orchesters, geschrieben (Verlag des Musikhauses Karl Ruckmich, Freiburg).

Görlitz. Das 18. schlesische Musikfest findet hier vom 20. bis 24. Juni 1913 statt. Festdirigent ist Generalmusikdirektor Steinbach-Köln, Leiter der Chöre ist Professor Ruedel-Berlin, das Orchester die Berliner königliche Kapelle.

Hamburg. Zu den Unterzeichnern des Aufrufes für den Plan der Erbauung eines neuen Operntheaters gehören auch Generaldirektor Ballin, der Syndikus der Hamburg-Amerika-Linie Dr. Hopf, der neu gewählte Senator Dr. Schramm, Otto Traun und andere bekannte Persönlichkeiten. Das neue Theater, das als Filiale des Stadttheaters zu gelten hätte, ist als elegantes Gesellschaftstheater gedacht. Es soll neben dem Stadttheater geführt werden, diesem aber keinen Wettbewerb machen.

Mailand. Die italienischen Komponisten sind recht fleißig an der Arbeit, um der Theaterwelt wieder ein paar neue Opern bescheren zu können. Mascagni, der seine „Parisina" nach einem Buche von Gabriele d'Annunzio fast fertiggestellt hat, arbeitet außerdem noch an drei anderen Opern, an der „Rose von Cypern" und „Kleopatra", die dritte hat noch keinen Namen, ihre Handlung spielt am Fuße des Vesuvs. Puccini ist aus Spanien zurückgekehrt, wo er sich einige Zeit aufgehalten hat, um Eindrücke für seine Oper „Frohsinn" zu sammeln, mit der er sich jetzt beschäftigt. Leoncavallo, der die Oper „Der murmelnde Wald" vollendet hat, komponiert eine einaktige Oper „Prometheus". Franchetti vertont ein Werk „Macboulé" das in Persien spielt. Arrigo Boito, der Schöpfer des „Mephistopheles", soll seine Oper „Nero" fertiggestellt haben; Umberto Giordano hat versprochen, Sardous „Madame sans Gêne" in Musik zu setzen.

Paris. Hier hat sich eine Gruppe von Finanzleuten und Kunstfreunden zusammengeschlossen, um eine Volksoper zu gründen, für die die Stadt Paris eine jährliche Subvention von 150000 Fr. 50 Jahre lang zahlen will. Der Preis der Plätze

soll zwischen 50 Cts. und 3 Fr. variieren. Man empfindet es seit langem als ein dringendes Bedürfnis, daß auch den weniger bemittelten Bewohnern von Paris gute Opernaufführungen geboten werden, deshalb wird das Unternehmen, dessen Verwirklichung nunmehr außer Zweifel steht, mit großem Beifall begrüßt.

— „Halka" eine dreiaktige Oper des polnischen Komponisten Moniuszko, wird in einer Neubearbeitung von W. Kleefeld im Laufe dieses Winters in Paris zur Aufführung kommen.

Venedig. Eine italienische Musteroper will man auf der Inselgruppe bei Venedig erbauen. Sie soll den Namen Lido Theater führen und der Veranstaltung von Musikaufführungen dienen, deren Programm sich aus den besten Werken der klassischen und modernen italienischen Opernliteratur zusammensetzen wird. Alle Jahre will man eine Spielzeit von drei Monaten abhalten. An der Spitze des Organisationskomitees steht der frühere Direktor des Constanzi-Theaters in Rom, Rossetti; unter den Komponisten, deren Unterstützung dem Unternehmen gesichert ist, befinden sich Puccini, Mascagni und Leoncavallo. Für die solistische Mitwirkung sind die Damen Pasini-Vitale, Cavrile und Darclès, sowie die Herren Titta Ruffo, Garbin und Palet verpflichtet worden sind. Das Theater, das 2000 Sitzplätze enthalten soll, wird in venetianischem Stil erbaut.

Weimar. Ein neues Liszt-Werk wird im Laufe des Winters im Großherzoglichen Hoftheater in Weimar seine Uraufführung erleben. Hofkapellmeister Raabe hat gelegentlich seiner Tätigkeit als Kustos des Liszt-Museums in Weimar eine Anzahl bisher völlig unbekannter Originalarbeiten Liszts ans Licht gefördert, die, wenn auch vom Meister vielleicht nicht zur Veröffentlichung und Aufführung für geeignet erachtet, doch für die musikalische Welt einen hohen Wert besitzen, schon insofern, als aus den zurückgelegten Arbeiten für die Liszt-Biographen und -Kritiker neues Material für Liszts Anschauung über den Wert und Unwert eigener Werke hervorgeht. Das dieses Jahr zur Aufführung gelangende Werk ist „Titan" betitelt und für Bariton und Orchester geschrieben. Der Text ist wiederum von dem Liederdichter des nachklassischen Weimar, dem Legationsrat Franz von Schober. Dieser war ein Freund Schuberts, lebte in Weimar und hatte hier den Titel Legationsrat erhalten; er verkehrte viel mit Goethe, Maltitz und dem Weimarer Gelehrtenkreis. Auch mit Liszt war er befreundet, schon ehe dieser nach Weimar kam. Schober starb 1882 in Dresden. Der Orchesterpart sowie die Singstimme des Werkes, das die Prometheussage zur Grundlage hat, tragen den Charakter des Pompösen. Die Gesangspartie hat der Großherzogl. Kammersänger Strathmann übernommen.

Verlagsnachrichten

Die Autobiographie Richard Wagners. Rechtzeitig vor Beginn des Jahres, in welchem die gesamte gebildete Welt die 100. Wiederkehr von Richard Wagners Geburtstag feiern wird; in einer Zeit, wo die Frage „Parsifal für Bayreuth?" schärfer denn je umstritten wird, bringt die Verlagshandlung Louis Oertel (Hannover) von „Richard Wagners Lebensbericht" (deutsche Originalausgabe von „The work and mission of my life" by Richard Wagner) eine Volksausgabe zu M. 1.— in guter Ausstattung heraus. Dieser Selbstbericht gibt eine übersichtliche Zusammenstellung der mannigfachen Mitteilungen Richard Wagners über sein eigenes Leben, sein künstlerisches Ideal und seine Bestrebungen, wie sie in seinen gesammelten Schriften überallhin verstreut sich finden; ein reicher Stoff authentischen Ursprungs in knapper Fassung.

Neue Bücher

Oehlerking, H. Liederbuch für höhere und mittlere Mädchenschulen, Lyceen Studienanstalten und Lehrerinnenseminare (Unterstufe [Klasse 10—8], kartoniert M. —.80; Mittelstufe [7—5], gebd. M. 1.40; Oberstufe [Kl. 4—1], gebd. M. 2.—) Leipzig 1911 und 1912, Max Hesses Verlag.

Palme, R. Sang und Klang. Auswahl geistlicher und weltlicher Gesänge für Gymnasien, Realgymnasien usw., vierstimmig neu bearbeitet und herausgegeben von H. Oehlerking. 6. Aufl. (Brosch. M. 1.20; gebd. M. 1.60). 1911, ebend.

Das an erster Stelle genannte dreiteilige „Liederbuch für höhere und mittlere Mädchenschulen" erscheint nunmehr, wenigstens was den dritten Teil betrifft, in fünfter und zwar wesentlich veränderten Auflage, da die neuen preußischen und sächsischen Lehrpläne einen bestimmten neuen Stoff vorschreiben. Hierauf einzugehen, ist nicht meine Sache; denn daß der Verfasser den neuen Vorschriften in vollem Maße gerecht geworden ist, versteht sich von selbst. In erster Linie wird er also für die Auswahl des Inhaltes verantwortlich zeichnen, wohl auch für den Satz einzelner Lieder. Dieser ist in jeder Beziehung musterhaft zu nennen, und was die Auswahl anbelangt, so hat Oehlerking auch hier eine sehr glückliche Hand gehabt: Nur wenige Lieder sind in den drei Teilen enthalten, die ich ihres mäßigen Gehaltes halber getilgt sehen möchte, dagegen eine ganze Reihe solcher, die zeigen, daß der Verfasser dem üblichen Schlendrian der Liederbuchschreiberei aus dem Wege gegangen ist. Ich weise nur auf die zwar noch kleine Zahl neuerer und auf die immerhin ansehnliche Reihe vortrefflicher unbekannterer Lieder wackerer älterer Herren hin, sowie darauf, daß zur Förderung des fremdsprachigen Unterrichts auch einiger lateinischen, französischen und englischen Gesänge nicht vergessen worden ist. Die jedem Teile angefügte, der jeweiligen Stufe trefflich angepaßte allgemeine Musiklehre ist aufs klarste entwickelt und ganz knapp nur in den Hauptpunkten festgelegt. Sache des Lehrers wird es natürlich sein, den Stoff hier durch fesselnde Erläuterungen lebendig zu gestalten. Nur einen Einwand, der die Unterstufe angeht, habe ich vorzubringen. Oehlerking zeichnet da viele Melodien in Cdur auf, die er in anderen Tonarten gesungen wissen will. Ich halte das, als dem Erwerb des absoluten Tonbewußtseins hinderlich, für unzweckmäßig; denn wenn mir auch das relative Gehör wichtiger als das absolute zu sein scheint, so sollte doch schon in frühester Jugend nichts versäumt werden, sich auch dieses anzueignen. —

Bei der Besprechung des von Oehlerking neu bearbeiteten Palmeschen Liederbuches „Sang und Klang", das für höhere Lehranstalten bestimmt ist, die auch von erwachsenen Schülern besucht werden, kann ich mich kurz fassen, da es dieselben Vorzüge wie die genannten Hefte aufweist. Man hat es hier natürlich ausschließlich mit Gesängen im Originalsatz zu tun. Nur hier und da hat der Bearbeiter mit Rücksicht auf den Umfang jugendlicher Stimmen daran geändert, wobei er allerdings zugleich auch die ursprüngliche Satzweise durch kleine Noten mit kenntlich machte. Verdienstlich ist, daß er den Stoff durch Streichung alles Minderwertigen und Einfügung guter Gesänge trefflich gesichtet hat. Dr. Max Unger

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend, den 28. September:
Motetten, Soli und Instrumentalstücke von Andreas Hammerschmidt.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma **Julius Heinr. Zimmermann in Leipzig, St. Petersburg, Moskau, Riga** über neue Orchester- und Chorwerke namhafter Tonsetzer bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 3. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 30. Sept. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 40

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 3. Okt. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Das Leipziger Gewandhausquartett

Über das Leipziger Gewandhausquartett, bestehend aus den Herren Konzertmeister Edgar Wollgandt, Karl Wolschke, Karl Herrmann und Prof. Julius Klengel noch rühmend Worte zu sagen, ist wohl kaum nötig. Diese um Reklame gänzlich unbekümmerte Künstlervereinigung hat nicht nur ihren festen Platz in Leipzig und Dresden, wo sie im Winter eine Reihe von Kammermusikabenden regelmäßig mit großem Erfolg veranstaltet, sondern sie ist auch in allen größeren Kunststädten wie Berlin, München, Prag, Köln, Bonn usw. in einmütiger Anerkennung gefeiert worden.



Die Personalien geben wir kurz: Konzertmeister E. Wollgandt, geboren 1880 in Wiesbaden, studierte bei Prof. H. Hermann in Frankfurt a. M., war dann in der Kgl. Kapelle zu Hannover tätig und wurde 1903 an das Gewandhausorchester in Leipzig berufen. Seit 1909 steht er ständig als erster Konzertmeister an der Spitze des Festspielorchesters in Bayreuth.

Karl Wolschke entstammt einer bekannten Musikerfamilie, geb. 1884 in Crimmitschau als Sohn des Stadtmusikdirektors; er studierte auf dem Konservatorium in Hamburg und in Leipzig dann weiter. 1905 wurde er Mitglied des Gewandhausorchesters; seit 1908 gehört er dem Gewandhausquartett an.

Karl Herrmann, 1876 in Mainz geboren, ging, nachdem er in Leipzig studiert hatte, nach Dortmund als Lehrer am Konservatorium. 1904 trat er in das Gewandhausquartett ein.

Prof. J. Klengel, der weltbekannte Violincellist, stammt aus Leipzig (geboren 1859) und ist seiner Vaterstadt treu geblieben. Als Meister seines Instrumentes, als Lehrer am Konservatorium, als erster Cellist des Gewandhausorchesters und als Komponist besonders für sein Instrument steht er in höchstem Ansehen.

—n—

Parsifal für Bayreuth?

XLII.

Zum ersten Male hatte ich in diesem Jahre Bayreuther Boden unter den Füßen. Zum ersten Male begrüßte ich die liebliche Stadt mit ihrer Fülle von schönen Gebäuden, genoß ich langsam wandelnd die Schönheiten des Hofgartens und betrat in stummer Andacht die Kastanienallee vor Wahnfried. Zum ersten Male auch wanderte ich hinaus auf den lieblichen grünen Hügel zum roten Haus der einzigen Kunst unseres Meisters, zum ersten Male begrüßte mein Blick von der waldigen Höhe hinter dem Festspielhause die oberfränkischen Auen und umfaßte er bewundernd und liebkosend die ganze, große, bunte Pracht des welligen Geländes — und ein dankbarer Seufzer des Beglücktseins entrang sich meiner Brust.

Zum ersten Male! .... — und doch kannte ich Dich von je, mein Bayreuth! Das heißt, ich kannte Dich, seitdem ich von einer lieben, lieben Hand Dir langsam aber sicher zugeführt wurde. Seit der Zeit gingst Du mir auf, immer mehr, immer heller, immer leuchtender, immer

innerlicher, bis mir jetzt schon seit einigen Jahren der Gral in seiner reinsten Herrlichkeit ohne Unterbrechung geleuchtet hat. Das danke ich Dir, liebe Hand, die mich leise geführt hat; und ich will es Dir immer danken und Dich festhalten.

Dich, mein Bayreuth, kannte ich also, ich wußte alles, ich fühlte Dich, Du warst in mir, bei mir, überall und immer; ich hatte das ganz sichere wissende Gefühl von Deinem Wesen .... Und jetzt bin ich bei Dir gewesen; jetzt habe ich alles gefunden, wie ich wußte, daß es sein mußte, aber noch schöner, noch vollkommener. Nein, nicht vollkommener; hier gibt es keine Komparative; hier gilt nur der eine Superlativ: vollendet.

Vollendet die Kunst auf dem grünen Hügel, sofern menschlich überhaupt etwas vollendet sein kann; groß und rein der Geist, der alle und alles beseelt. Vom untersten Bühnenarbeiter bis hinauf zu den obersten Spitzen der Leitung: derselbe wundervolle Zug, der freudig und schweigend Großes schafft, nicht um Lohn, nicht um Anerkennung, nicht aus eitlem Wahn, sondern ... aus Liebe, aus Begeisterung, als Lohn für treue Gesinnung.

Es widerstrebt mir, hier meine inneren Erlebnisse zu sezieren; ebenso ist es nicht angebracht, das Vollendete in der Kunst in Einzelheiten zu loben. Denn auch das Lob wäre hier eine Kritik; und über die wahre Kunst gibt es keine Kritik. Ich will nur erinnern an die letzte Bayreuther Aufführung des „Parsifal" vor dem sogenannten Freiwerden von Wagners Werken. Also an die Aufführung vom 20. August 1912. Ich hörte das Weihfestspiel zum ersten Male; da von Ergriffenheit, von Zerknirschtsein zu reden, ist unschicklich. „Wer ist der Gral?" „Das sagt sich nicht." Ich habe den Parsifal zum ersten Male gehört; damit ist alles gesagt. Ich verbiete jedem Menschen, mit mir weiter darüber zu reden.

Aber nun Folgendes: Ich saß zusammen mit Menschen, deren einige seit 1876, andere seit den 80er Jahren nach Bayreuth kommen, „Parsifal" also bereits 100 und mehr Male erlebt haben. Nicht ein einziger war unter ihnen, der das Werk weniger stark empfand als ich, der ich es zum ersten Male hörte; nicht ein einziger, auf dessen Zügen nicht dieselbe tief leidenschaftliche Ergriffenheit sich abspiegelte. Das ist die Wirkung des Bühnenweihfestspiels auf alte Bayreuther, ja, auf diejenigen, die jahrein, jahraus mit dem Einstudieren, mit der Inszenierung, mit allen technischen und künstlerischen kleinen und großen Schwierigkeiten zu tun haben. Und doch — immer die gleiche Wirkung. Immer das tiefe Empfinden der Weihe, des Heiligen, der reinen Religion.

Und nun bildet man sich wirklich ein, daß dies möglich wäre im Alltagstheaterbetriebe? Man spricht von Weihe in einem Berliner Theater? ... Die kalten Schauer des Entsetzens laufen einem über den Rücken. Schon einem gewöhnlichen Schauspiel in Berlin anzuwohnen wird mir zur größten Qual; so widert mich dort das Publikum an. Und dann zu denken, daß der „Parsifal" ... —, nein: es ist nicht zu denken. Es kann nicht sein. Dann ist es eben nicht mehr der „Parsifal". Die Welt kann eine Partitur rauben, sie kann Gedanken stehlen, Technik übernehmen, aber des „Parsifal" kann sie sich nie bemächtigen.

Wir denken an die zwei Strophen des wundervollen Gedichtes unseres Hans von Wolzogen:

„Der heil'ge Gral wird nie geraubt,
Wenn wir ihn heilig halten;
Was draußen flimmert, ungeglaubt,
Verlöschen wird's, erkalten!

Doch sagen wir nicht: geh's, wie's geh'!
Wir bleiben Protestanten,
So wahr Johannisfeuer je
Nur auf der Höhe brannten."

Wir sehen mit der lächelnden Resignation eines Hans Sachs auf das Weltgetriebe herab und vereinigen uns zu dem Ausruf: Von jetzt ab wird Bayreuth nötiger sein denn je; aber auch stärker denn je! Das sehen und erleben wir jeden Tag aufs Neue.

Armand Crommelin

XLIII.

„Der Regel Güte man daraus erwägt, daß sie auch mal 'ne Ausnahm' verträgt", sagt Hans Sachs in Wagners „Meistersingern". Unsere Zeit hat eine Richtung eingeschlagen, welche ins Ausnahmslose führen soll. Ausnahmen sollen nicht mehr gelten, alles soll möglichst gleichgemacht werden, was an Besonderheit und an Adel erinnert, wird angefeindet, und vor allem empört sich der parlamentarisch-politische Sinn dieser Zeit gegen „Ausnahmegesetze". Obwohl es zweifellos noch immer „Ausnahmen" unter den Dingen und Erscheinungen dieser Welt gibt, die sogar ihre eigenen Gesetze mitbringen, werden alle Gesetze grundsätzlich verworfen, die den Ausnahmen gerecht werden sollen. Dabei aber ist doch noch zu unterscheiden zwischen den Gesetzen, die gegen etwas gerichtet sind, und denen, welche für etwas gegeben werden. Solche Gesetze, die gegen gewisse, als dem Gemeinwohl schädlich erkannte Gruppen, wie Sozialdemokraten oder Jesuiten, aufgerichtet werden sollen oder worden sind, werden naturgemäß von den Betroffenen als feindselig und ungerecht empfunden. Dagegen läßt man sich auch verschiedene „Ausnahmegesetze" gefallen, wenn sie als Schutzgesetze für gewisse, allgemeiner Berücksichtigung sich empfehlende, sozusagen „inaggressive" Dinge gegeben werden: wozu aller Naturschutz, Wildschutz, Schutz für geschichtliche Denkmale und Kunstwerke, ja selbst die Sonntagsheiligung gehört. Im Grunde sind ja auch jene „Gesetze gegen" nur Schutzgesetze, indem sie den Schutz völkischer Wohlfahrt oder staatlicher Einrichtungen bezwecken; und andererseits treffen auch die „Gesetze für", diese eigentlichen Schutzgesetze, meist noch einzelne interessierte Gruppen oder Personen als Beeinträchtigung oder Unbequemlichkeit, die übel empfunden werden. Der Naturschutz für die Laufenburger Rheinschnellen z. B. hat doch nicht durchgesetzt werden können, und ob das Walchensee-Projekt nicht doch noch zur Ausführung kommt, wird von der Abschätzung des größeren materiellen Nutzens oder Schadens abhängen. Der Unterschied besteht darin, daß jene Ausnahmegesetze gegen politisch-intellektuelle Gruppen, wie Sozialisten und Jesuiten, aber mehr geistige Interessen, ideelle Tendenzen, Weltanschauungen und Glaubensangelegenheiten treffen, die Schutzgesetze im engeren Sinne aber wirtschaftliche und Handelsbelangen. Es ist nicht unbedeutsam, daß schließlich doch noch die letzteren sich leichter als die ersteren durch Ausnahmegesetze verletzen lassen. Darin liegt wohl etwas Tröstliches. Jedenfalls sollte gerade der Schutz für ideelle und ideale völkische

Dinge und Erscheinungen niemals versäumt werden, auch wenn es sich dabei um unvermeidliche „Ausnahmegesetze" handeln müßte! —

Diese Fragen sind neuerdings wieder lebhaft angeregt worden durch die vielbesprochene Angelegenheit des sog. „Parsifal-Schutzes". Wie schon der Name besagt, käme dabei, wenn überhaupt ein Gesetz, ein Schutzgesetz in Frage, ganz wie alle jene, welche sonst für Naturdinge und Kunstwerke verschiedener Art bereits unangefochten bestehen, wenngleich allerlei materielle Sonderinteressen dadurch beeinträchtigt wurden. Würde also wirklich etwas wie ein „Ausnahmegesetz" für das Ausnahme-Kunstwerk Wagners nötig, so wäre dies eben ein Ausnahmegesetz für, und der ganze erbitterte Kampf, der — von wirtschaftlichen Belängen geschürt — unter dem Zeichen des parlamentarisch-politischen Standpunktes geführt wird, als gelte es ein „Ausnahmegesetz gegen" zu verwerfen, ist demgemäß von vornherein verfehlt, auch wenn er siegen sollte. Ich werde mich wohl hüten, schon weil ich ohne weiteres als „Partei" angesehen werden würde, in diesen entbrannten Kampf jetzt auch noch mit Worten einzugreifen, die auf beiden Seiten nur aus Wiederholungen bestehen können. Das aber möchte ich allerdings noch einmal betonen, daß auf dem Grunde dieser ganzen Sache der alte grundsätzliche Kampf zwischen Idealismus und Merkantilismus ausgefochten wird. Wer dies einmal begriffen hat, und sich nicht mehr durch Phrasen täuschen läßt, der weiß Bescheid und hat sein Urteil sicher.

Eigentümlich komisch berührt übrigens die Erregung der Gegner eines „Ausnahmegesetzes" für den Parsifal insofern, als ja diese Selben dabei nur für ein ganz schroffes Ausnahmegesetz eintreten. Denn gibt es wohl eine seltsamere Ausnahme von der Regel des — Eigentumsrechtes, als die Bestimmung, daß es allein für geistige Eigentümer nach einer gesetzlich festgesetzten Frist völlig erlischt? Ist das etwa kein Ausnahmegesetz? Und zwar eines „gegen"! Um dieses zu retten, bekämpfen sie das „Ausnahmegesetz für", welches gar nicht einmal als ein solches gewünscht wird, sondern als ein würdiger Nationaldank für den deutschen Meister, dessen 100. Geburtstag 1913 gefeiert wird, in der denkbar schönsten und vornehmsten Form: der Erfüllung seines letzten Willens.

Dem „Zentrum", welches dafür ein feines Empfinden hat, möchte man gern einreden, es schneide sich ins eigene Fleisch, wenn es ein „Ausnahmegesetz für" unterstützte, während es an der Aufhebung eines „Ausnahmegesetzes gegen" (die Jesuiten) arbeite. Aber wird auch nur ein einziger Zentrumsmann je daran denken, deshalb z. B. das Ausnahmegesetz für die katholischen Geistlichen inbetreff der allgemeinen Wehrpflicht aufgehoben zu wünschen? — Erst recht aber werden die Konservativen, wenn sie einer ernsten Kulturfrage mit Aufmerksamkeit sich zuwenden, nicht daran zweifeln, daß die Erhaltung des „Parsifal" in Bayreuth eine echt konservative Tat ist. In unserer gleichmachenden und auflösenden Zeit ist es eben die Ausnahme, welche zu „konservieren" ist, und Adel verpflichtet für adelige Dinge. Inwiefern aber dieser einzigartige „Parsifal in Bayreuth" ein „adeliges Ding" sei, das „sagt sich nicht" — wie Gurnemanz im Parsifal vom Grale spricht; das muß erlebt werden. Und viele Tausende haben es vor kurzem erst wieder im Bayreuther Festspielhause erlebt! Wohl wird niemand nach diesem seinem Erlebnisse heimgegangen sein, ohne die sichere Gefühlsüberzeugung, daß „Parsifal in Bayreuth" ein untrennbarer Begriff in lebendigster idealer Verwirklichung sei. Dies drückte sich mit unvergeßlicher Bestimmtheit mächtig ergreifend in jenem wahrhaft erhabenen Augenblicke aus, als nach dem Schließen des Vorhanges vor der letzten „Grals-Feier" dieses Sommers, nach einer der wundervollsten Darstellungen des „Parsifal", die wir in diesen 30 Jahren erleben durften, das ganze große Publikum in tiefstem Schweigen still und stumm sich erhob und so das dunkelnde Haus feierlich verließ. Da war keiner „im Theater" gewesen; da hatten sie alle ein „Erlebnis" gehabt. Ein solches Erlebnis und eine solche Erquickung ist eine Ausnahme, wie sie eben möglich und wirklich wird allein in der Ausnahmestätte des „Parsifal" zu Bayreuth.

Hans v. Wolzogen
(in der „Deutschen Tageszeitung")

XLIV.

Bayreuth soll eine Geschäftsspekulation sein, weil es mit Ausgaben und Einnahmen zu rechnen hat. Daß diese Folgerung jeder Logik entbehrt, erhellt daraus, daß eine Geschäftsspekulation immer darauf ausgeht, einen möglichst hohen materiellen Gewinn zu erzielen. In Bayreuth ist dies aber nicht der Fall, und daß es der Familie Wagner gar nie in den Sinn gekommen ist, in Bayreuth zu verdienen, das ist schon so oft gesagt worden, daß man sich wundern muß, wenn immer wieder das Gegenteil behauptet wird. In Bayreuth wird die Kunst um ihrer selbst willen und nicht um des materiellen Vorteils willen gepflegt. Hierin liegt das Hauptgewicht bei der Beurteilung des Bayreuther Gedankens und nicht auf den Einnahmen und Ausgaben. Denn selbst, wenn es dem Meister geglückt wäre, sein Bayreuther Werk so durchzuführen, wie es ihm vorschwebte, so wäre auch dann noch mit denselben Momenten zu rechnen, nur daß in diesem Falle die Patrone oder der Staat die Ausgaben zu decken hätten.

Kann man einen Beweis für die „Agenten Bayreuths im Ausland" bringen? Bayreuth braucht keine Agenten, wie man ja irgend welche reklamehaften Anpreisungen der Festspiele auch in Deutschland nirgends findet.

Jeder, der mit Bayreuth nur einigermaßen bekannt ist, weiß, daß die Festspielleitung alle Kräfte daran setzt, um den Zwischenhandel zu unterdrücken. Man bekommt heute nur eine Eintrittskarte, wenn man sich gegen eine Konventionalstrafe von 50 M. für jede Karte verpflichtet, das Billett nie in andere Hände zu geben. Es ist ja traurig, daß der Billetthandel trotz dieser Bestimmungen nicht auszurotten ist, aber dank der strikten Durchführung der von der Verwaltung getroffenen Maßnahmen, ist er ganz bedeutend zurückgegangen.

H. W. Draber führt Mitteilungen des Bayreuther Oberbürgermeisters Dr. Casselmann an. Ich finde aber gerade dabei die treffenden Worte nicht, die beweisen, welche Mühe sich die Leitung der Festspiele gibt, den Zwischenhandel unmöglich zu machen, und die andererseits zu erkennen geben, daß es leider ein gesetzliches Mittel gegen die Billettvermittlungsgeschäfte nicht gibt. In einer Eingabe der Verwaltung der Bühnenfestspiele an den Magistrat der Stadt Bayreuth bittet sie, den Kartenschacher in einem besonderen Fall (Forster) in

öffentlicher Sitzung gebührend zu kennzeichnen. Der Magistrat erklärt, daß er zu seinem Bedauern nicht in der Lage ist, auf Grund des Gesetzes irgendwie gegen die Firma einzuschreiten, obwohl er deren Handlungsweise entschieden mißbilligt (Bayreuther Tageblatt).

Wenn man ganz allgemein den Kampf um den Parsifal in der deutschen und österreichischen Presse verfolgt, berührt das einen oft sonderbar, was von den Gegnern des Parsifalschutzes über die Kunststätte Bayreuth geschrieben wird. Da werden Broschüren, die schon 10 Jahre und länger von der Bildfläche verschwunden sind, ans Tageslicht gezerrt, da werden Dinge verkündet, die mit den Tatsachen in vollem Widerspruch stehen. Soll ich hier, um nur ein Beispiel zu bringen, daran erinnern, daß Frau Elisabeth Förster-Nietzsche in der Zeitung „Der Tag" (Berlin) Siegfried Wagner, Geheimrat Thode, Houston Chamberlein als Rufer im Streit für den Parsifalschutz bezeichnet? Herr Professor R. Sternfeld hat in derselben Zeitung bereits das Gegenteil zur allgemeinen Kenntnis gebracht und mit Recht darauf hingewiesen, daß die genannten Herren sich von diesem Kampf peinlich genau zurückhalten.

Unerschütterlich kämpfte Richard Wagner jahrzehntelang gegen eine erdrückende Welt von Mißverständnissen und Gemeinheiten. Als Sieger ging er aus dem Kampf hervor, und sein Festspielhaus steht auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth als ein weithin sichtbares Zeichen deutscher Kultur. Es verkörpert uns den Willen eines echt deutschen Meisters, der den Sinn der von ihm geprägten Worte:

„Deutsch sein, heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun" in die Tat umsetzte und lieber unsagbare Leiden auf sich nahm, als zuzugeben, daß sein Bayreuther Theater eine — Geschäftsspekulation werde.

Alles gründete und baute der Meister auf das Vertrauen des wahren deutschen Geistes! Darum kämpfen wir für den Bayreuther Gedanken, für den letzten Wunsch und Willen Richard Wagners, der sein Volk wie selten ein anderer liebte. Es wird so viel vom Recht des Volkes auf Parsifal gesprochen! Ich meine, es wäre besser in diesem Falle von unseren Pflichten zu reden und alles daran zu setzen, das „Vertrauen auf den deutschen Geist" zu rechtfertigen. Fr. Zimmermann (Chemnitz)

XLV.

Was ich über die Freigabe des Parsifal denke? Ich bin zu wenig „Wagnerianer", um für die Berechtigung des Lärms zu empfinden, den man darum erhebt. Aber die Partitur liegt gedruckt vor, man holt sich die Sänger von all den Theatern, denen man das Werk vorenthalten will, und das Festspielhaus stellt sich im Grunde auch nur als ein Bühnenhaus dar, dem man freilich noch einen besonderen Nimbus verleihen will (es gibt freilich auch viele, die deshalb doppelt ernüchtert wurden). Abgesehen nun von Wagners Wunsch, seine letzte Schöpfung für Bayreuth zu erhalten und der Frage, ob denn nicht jedem Künstler zusteht, abseits vom Gesetz (mag das nun an sich lobenswert sein oder nicht) für seine Werke besondere Vergünstigungen zu verlangen, glaube ich den Enthusiasten dieses erwidern zu müssen: wenn wirklich der Parsifal nur in Bayreuth zu echter Geltung gelangen kann, so wird sich ja das erweisen, wenn die Probe an anderen Theatern ermöglicht ist. Und wenn die Menge dem Werke (was ich beinahe glaube) keinen „Geschmack" abgewinnen kann, dann wird es sich von selbst wieder auf das Festspielhaus beschränken. Und die Wagnerianer, deren es ja so viele geben soll, werden doch nur an Bayreuth festhalten und alle anderen Aufführungen meiden. Damit ist allen geholfen. Und noch eins:

Wer ein Giorgione-Verehrer ist, wird — falls es ihm Zeit und Mittel gestatten — nach Italien pilgern und im Pitti-Palast in heiligen Schauern das „Konzert" immer wieder betrachten und erleben. Wem das nicht möglich ist, der wird und muß sich mit guten Kopien begnügen, von denen er auch lernen kann; schlechte wird er ab wehren und meiden. Und die Menge? Der helfen weder Originale, noch gute oder schlechte Kopien. Die kennt nur Buntdrucke wie „Süßes Geheimnis" oder „Sündige Liebe" oder geht in die „Lustige Witwe" oder in den Kinematographen. Was nützt der Kuh Muskate? . . .

Ernst Ludwig Schellenberg (Weimar)



Emilio de' Cavalieri: Rappresentatione di Anima et di Corpo

Neu-Ausgabe in Faksimile-Druck von Francesco Mantica

Besprochen von Dr. **Rudolf Cahn-Speyer**

Jedem, der sich nur einigermaßen mit Musikgeschichte beschäftigt hat, sind die Tendenzen der Florentinischen Camerata, der Begründer des „Stile reppresentativo" und damit der Oper, geläufig; aber selbst für den mit der Literatur wohl vertrauten Fachmann ist es schwierig, sich ein zureichendes Anschauungsmaterial für die Kompositionen zu verschaffen, welche jenen Tendenzen ihr Dasein verdanken. In verschiedenen Publikationen finden sich verstreute Fragmente, in der Musikgeschichte von Ambros, in Solertis-Albori del Melodramma", in Pasquettis „L'oratorio musicale in Italia", in Hugo Goldschmidts „Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert" usw.; aber aus allen diesen mehr oder weniger kurzen Bruchstücken vermag man nicht, sich eine klare Vorstellung von der Beschaffenheit jener ersten „Melodrammi" in ihrer Gesamtanlage zu bilden; Monteverdis „Incoronazione di Poppea", wovon H. Goldschmidt einen Neudruck veranstaltet hat, gehört bereits der zweiten Entwicklungsperiode des „Melodramma" an, und der venezianischen Schule, welche neben der römischen das Erbe der Florentinischen Erfinder antrat.

Dem hier gekennzeichneten Mangel sucht eine neue Publikationsserie abzuhelfen, welche unter dem Titel „Prime Fioriture del Melodramma italiano" unter der Redaktion von Francesco Mantica, dem gelehrten Bibliothekar von S. Cecilia in Rom, durch den Verlag „Claudio Monteverdi", Rom, Via degli Scipioni 237, herausgegeben wird. Als erster Band dieser Serie ist nun kürzlich Cavalieris „Rappresentatione di Anima et di Corpo" erschienen, als Faksimiledruck der einzigen, nur noch in drei Exemplaren vorhandenen Originalausgabe vom Jahre 1600, und auf diese wertvolle Neuerscheinung nachdrücklich aufmerksam zu machen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Mancher wird sich vielleicht darüber wundern, daß die Wahl gerade auf dieses Werk gefallen ist, denn man pflegt es nicht zum „Melodramma" zu rechnen, sondern mit ihm die Entstehungsgeschichte des Oratoriums zu beginnen. Selbst die letzte Auflage des Riemannschen Musiklexikons (1909) steht noch auf diesem Standpunkt.

Eine Gewandhaus-Eintrittskarte aus dem Jahre 1769





Das wohl noch einzig vorhandene Stück wird hier in doppelseitiger Abbildung gebracht. Das Original befindet sich im Besitz von Josef Liebeskind, der im Heft 29 (18. Juli 1912) unserer „Neuen Zeitschrift für Musik" die älteste Urkunde der Leipziger Gewandhauskonzerte veröffentlicht hat. In Artikel 2 Punkt 7 dieser Urkunde findet man die „Billetter" näher beschrieben.

Indessen haben die stilkritischen Untersuchungen Pasquettis, Alaleonas[1]) und Scherings[2]) erwiesen, daß die Geschichte des Oratoriums aus ganz anderen Quellen herzuleiten ist, und daß wir in Cavalieris Werk vielmehr ein Kreuzungsprodukt des Stile rappresentativo mit den Rappresentazioni sacre zu erblicken haben, deren Entstehungsgeschichte in das zentrale Mittelalter zurückführt.

Aber nicht aus diesem Grunde allein ist Cavalieris „Rappresentatione" besonders interessant. Cavalieri ist auch der Komponist einiger Opern gewesen, die zwar verloren gegangen sind, mit welchen er aber nach dem eigenen Zeugnis Jacopo Peris (in seiner Vorrede zur „Eurydice") die Priorität des Stile rappresentativo vor Peri und Caccini voraus zu haben scheint. Somit war es gerechtfertigt, die neue Sammlung mit dem einzigen erhaltenen szenischen Werk zu eröffnen, welches wir von dem wahrscheinlich ältesten Vertreter des Florentinischen „Melodramma" besitzen.

Dem Faksimiledruck des Werkes ist eine Vorrede von Alaleona vorangestellt, in welcher, unter Abdruck einiger Stellen aus Alaleonas schon genannten „Studi sulla Storia etc.", biographische Daten über Cavalieri und Angaben über die Geschichte der „Rappresentatione" mitgeteilt werden. Wir erfahren hier auch — was schon die früheren Arbeiten Pasquettis und Alaleonas nachgewiesen haben —, daß der Text nicht, wie bisher angenommen wurde, von Laura Guidiccioni herrührt, welche die Dichtungen zu Cavalieris Opern verfaßt hat, sondern von dem römischen Pater Agostino Manni. Ferner setzt sich Alaleona mit denjenigen Quellen auseinander, welche die Musik nicht Cavalieri, sondern dem römischen Pater Dorisio Isorelli zuschreiben.

1) D. Alaleona, Studi sulla storia dell' oratario musicale in Italia. Turin 1908.
2) Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums 1911.

Noch ein anderes musikhistorisches Interesse kann Cavalieris „Rappresentatione" für sich in Anspruch nehmen: es ist das älteste erhaltene Beispiel eines Basso continuo, wenn man von wenigen im selben Jahrzehnt erschienenen Vokalwerken mit Orgelbegleitung absieht[1]). Eine Erklärung der Bezifferung liefert der Original-Herausgeber Guidotti in seinen, dem Werk vorangesetzten „Avvertimenti", welche auch eine Anleitung für die Ausführung der „Manieren" in den Singstimmen enthalten.

Von großem theatergeschichtlichem Wert sind die Vorbemerkungen „Ai lettori", Anweisungen für Einzelheiten der Aufführung, ja sogar eine Art Regieplan enthaltend. Man braucht nicht so weit zu gehen, wie Romain Rolland, welcher meint[2]), Cavalieri überträfe in der Weisheit seiner Vorschriften sogar Gluck und Wagner; aber erstaunlich bleiben sie in ihrem Weitblick trotz alledem.

Was den Wert des Werkes selbst betrifft, so gehen die bisherigen Beurteiler in ihren Ansichten weit auseinander. Während Rolland es sehr hoch einschätzt und Goldschmidt es auf die gleiche Stufe mit Peri und Caccini stellt, lehnt Ambros die „Rappresentatione" als kahl, armselig und ungenießbar ab. Es kann nicht der Zweck der vorliegenden Besprechung sein, den schon geäußerten Urteilen ein neues und ebenso subjektives hinzuzufügen, sondern nur, alle diejenigen, die sich für jene Epoche der Musikgeschichte interessieren, darauf hinzuweisen, daß sie nunmehr in die Lage versetzt sind, sich auf Grund eigener Anschauung bequem ihr Urteil selbst bilden zu können. Möchten recht viele von dieser Möglichkeit Gebrauch machen und so den Verleger ermutigen, in seinem Unternehmen fortzufahren, von dem wir noch viel Wertvolles zu erwarten haben.

1) Vgl. Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 411.
2) Romani Rolland, Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. 1895. S. 82.

„Mozart auf der Reise nach Prag“

Es ist eine schon oft beklagte Tatsache, daß der musikgeschichtliche Unterricht an unseren Mittelschulen sehr im argen liegt. Aber alle Klagen, die deshalb von einsichtigen Kennern der Verhältnisse erhoben worden sind, haben bis heute nicht viel gefruchtet. Die Wurzel des Übels sitzt eben seit Jahren so tief, daß man sich bisher nicht recht getraut hat, das Seziermesser scharf anzusetzen. Den Historikern und Literarhistorikern ist die Musikgeschichte in der Regel ziemlich gleichgültig, und namentlich die letzteren pflegen mit einer gewissen Herablassung alles Musikalische zu behandeln, das ihnen in der Literaturgeschichte Schritt auf Schritt begegnen kann.

Umso nachdrücklicher muß man es der Öffentlichkeit mitteilen, wenn einmal in der Schar der Germanisten ein „weißer Rabe“ auffliegt, der, von allem Fachdünkel frei, den Mut hat, ein im Musikalischen festwurzelndes Literaturprodukt nicht unter dem allein seligmachenden Gesichtswinkel des Literaturforschers, sondern in erster Linie und hauptsächlich vom musikalischen Standpunkt zu erfassen und, — das ist das allerwertvollste, — von diesem Standpunkt aus der studierenden Jugend zu vermitteln.

In der von A. Bernt und J. Tschinkel bei Manz in Wien-Leipzig herausgegebenen Sammlung „Neuere Dichter für die studierende Jugend“ hat Hans Lambel, Professor für deutsche Literatur an der Prager deutschen Universität, Eduard Mörikes wundervolle Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“ neu herausgegeben und zu dieser Ausgabe eine Einleitung geschrieben, die man geradezu als vorbildlich für ähnliche Schulausgaben bezeichnen muß. Auf diese Ausgabe ganz nachdrücklich hinzuweisen, ihren erzieherischen Wert nicht nur für die studierende Jugend, sondern auch für ernstes Lesepublikum festzuhalten, ist der Zweck dieser Zeilen. Lambel scheut sich nicht, längere Zeit bei dem Gedanken zu verweilen, welch überragende Bedeutung der Musik im Falle Mörike zukommt. „Wenn der ehedem recht enge Kreis, der von jeher wußte, was er an Mörike besaß, seit noch nicht langen Jahren allmählich, aber wie es scheint, stetig sich erweitert und an Zahl wächst, so ist an dieser höchst erfreulichen Entwicklung auch die Musik nicht ganz ohne Anteil. Von seinen schwäbischen Jugendfreunden, dem nachmaligen Mannheimer Musikdirektor Ludwig Hetsch, der nebst dem Bruder des Dichters Karl schon zu dem ersten größern Werke Mörikes, dem „Maler Nolten“, die Musikbeilage beisteuerte, und dem spätern Stuttgarter Professor Friedrich Ernst Kauffmann angefangen, denen beiden seine letzte und reifste Arbeit, der „Mozart“ gewidmet ist, bis auf Hugo Wolf haben eine ganze Reihe zum Teil berühmter Tonkünstler Lieder Mörikes in Musik gesetzt und vielen wenigstens durch ihre Weisen auch die Texte nahe gebracht und den Namen ihres Verfassers geläufig gemacht; ganz besonders aber hat der zuletzt Genannte, selbst ein Ringender, im allmählichen Emporsteigen in der allgemeinen Anerkennung auch seinen Dichter, von dem er 53 Lieder komponierte, mit in das allgemeine Bewußtsein gehoben.“ „Die Musik hat“, fährt Lambel fort, „mit diesem Liebesdienste, den sie dem Lyriker Mörike erwies, nur die Liebe vergolten, die er zeitlebens für sie hegte und oft genug auch als Dichter bekannte.“ Mörike war, wie Lambel für alle, die das noch nicht gewußt haben, überzeugend dartut, wenn auch kein zünftiger Musiker, so doch eine musikalische Natur. Er besaß jenes innere Hören, das diese ausmacht. So konnte er nicht nur als ein scheinbar passiver Hörer sich die Tonwerke großer Meister innerlich aneignen, die Musik gehört auch zu der dichterischen Welt, in der er lebte, und sie spielt in seinen Dichtungen, nicht nur den lyrischen, eine Rolle: als mehr oder minder bedeutsames Motiv oder Thema, als Anschauungskreis, aus dem seine Fantasie sich Bilder und Vergleiche für die Darstellung holt, als Mittel zur Charakterzeichnung, auch nach der Kehrseite, wenn der Mangel musikalischen Sinnes sich zu sittlichen Gebrechen gesellt; und nicht so leicht wird sich, sowenig derlei „Tonmetaphern“ bei den Romantikern, namentlich E. T. A. Hoffmann, auch fehlen, ein schöneres Beispiel glücklichster Wiedergabe eines musikalischen Eindruckes finden lassen, als es die selbst musikalisch klingenden und zugleich so bezeichnenden Worte in der Mozartnovelle sind, in denen er die erschütternden D moll-Akkorde der Kirchhofsszene „wie von entlegenen Sternenkreisen aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, durch die blaue Nacht“ auf uns herunterfallen läßt.

In seiner dreißig Seiten starken Einführung weist Lambel das noch im einzelnen nach. Aufs gründlichste mit der einschlägigen Literatur vertraut, weiß er den musikalischen und literarischen Wert dieser Meisternovelle dem Leser mit so inniger Liebe nahezubringen, daß jeder ihm aufrichtigen Herzens für das Führeramt dankbar sein wird. Aufs lebhafteste aber wäre zu wünschen, daß Lambels Beispiel bald würdige Nachahmung fände. Literatur und Musik würden in gleicher Weise daraus Vorteile ziehen.

Dr. Ernst Rychnovsky

Rundschau

Oper

Dresden Zwei Tage lang stand unsere Oper im Zeichen der Feier von Ernst von Schuchs 40jährigem Jubiläum als Hofkapellmeister. Am 21. September fand ein Festkonzert von dreistündiger Dauer und einem ziemlich stillosen Eliteprogramm statt. Schuch dirigierte die C dur-Sinfonie von Beethoven und Webers Oberonouvertüre; Karl Perron, Marie Wittich, Eva v. d. Osten und Walter Soomer sangen Arien und Lieder, die letzten beiden Gesänge mit Orchesterbegleitung von Richard Strauss, der selber die kgl. Kapelle dirigierte; Eugen d'Albert spielte mit Feuer Liszts Es dur-Klavierkonzert, dessen Vortrag ihm gerade dreißig Jahre vorher bei einem Lisztkonzert in Weimar den Titel „Hofpianist“ eingetragen hatte. Und schließlich geigte Jan Kubelik Mendelssohns schönes Violinkonzert. Als Dirigenten waren noch Hagen und Kutzschbach tätig. Schuch wurde riesig gefeiert; er sprach zum Schlusse: „Innigsten Dank. Wenn irgend möglich, soll es noch ein Weilchen dauern“. — Am 22. September war Mittags im Opernhause ein Festaktus vor geladenem Publikum. Nicht weniger als 18 Reden wurden gehalten. Die erste und längste hielt Intendant Graf Seebach, der die Ära Schuch den Glanzepochen der Dresdner Oper unter Hasse, Weber und Wagner an die Seite stellte. Eine hohe Ordensdekoration war die Gabe des Königs. An wertvollen Geschenken fehlte es ebensowenig wie an Blumen, Kränzen und Beifallsovationen. Am Abend gab es dann noch eine fast $5^1/_2$ stündige Meistersingerfestaufführung unter dem jugendlich elastischen Jubilar, wo sich die Huldigungen wiederholten. Hier sang Vogelstrom einen sehr guten Stolzing, aber Frau Nast und Frl. v. Chavanne als Evchen und Lene waren nicht auf künstlerischer Festhöhe.

Dr. Georg Kaiser

Konzerte

Aachen Der Rückblick auf die Sommerveranstaltungen des „Bades Aachen“, das in musikalischer Beziehung seinem Konkurrenten der „Industriestadt Aachen“ nach Möglichkeit zur Seite stehen möchte, zwingt uns zur unbedingten Anerkennung der Mühwaltungen der Kurdirektion bzw. des Herrn Kapellmeister Dietrich. In acht philharmonischen Konzerten wurde bewährtes Altes, Neueres und Neustes unter Mitwirkung namhafter Solisten geboten.

Zwei Wagner-Abende gaben der Kammersängerin Anna Schabbel-Zoder (Dresden), dem Kammersänger Hans Wuzél (Kassel) und Herrn Bischof (Düsseldorf) genügende Gelegenheit sich zu betätigen. Gegen Frau Schabbel-Zoder, die dramatisch, nuancenreich und frisch als Brünnhilde in der Schlußszene des III. Aktes aus Siegfried wirkte, konnte Herr Bischof, der als Siegfried zu viel „vom Blatt“ sang, und deshalb unfrei und matt wirkte, nicht auskommen, während uns Herr Wuzél mit sehr sympathischen, zu Herzen gehenden Tönen und recht musikalisch durch Wotans Abschied und den Hans Sachs-Monolog „Wahn, Wahn!“ erfreute; die Lieder „Engel“, „Träume“ und „Schmerzen“ mit einer gelungenen Orchesterbegleitung von Felix Mottl gelangen Frau Schabbel-Zoder ebenfalls recht gut. Das Orchester spielte den „Feuerzauber“, das „Waldweben“, die Faust-Ouvertüre sowie verschiedene Vorspiele schwungvoll, nur „treibt“ Herr Dietrich im Überschwang der Begeisterung manchmal ein wenig, wodurch dann die langsamen Partien als zu langsam wirken. — Anstrengend für Publikum und Orchester war ein Abend, der nur die C moll-Sinfonie von Brahms und „Ein Heldenleben“ von Strauß — übrigens Beides vorzüglich ausgeführt! — brachte. Als ein Pianist von hervorragenden Eigenschaften dokumentirte

sich Herr Percy Grainger in Tschaikowskys B moll-Konzert, einer Chopin Polonaise und in einer eigenen Komposition; originell, gut gearbeitet aber reichlich kompliziert, um nicht zu sagen: verworren, ist Graingers Orchester-Passacaglia „Green Bushes". Frau Baronin Olga von Türk-Rohn ist Kammersängerin und Professorin am Wiener Konservatorium: hoffentlich übertrifft sie in ihrer zweitgenannten Eigenschaft ihre derzeitigen Eigentümlichkeiten als Sängerin, die in keiner Weise zu befriedigen oder zu erwärmen vermochten. Leider war ich verhindert, die mir noch unbekannte Serenade op. 7 für Blasinstrumente von Richard Strauß anzuhören, sie soll außerordentlich gefallen haben. Zum ersten Male hörten wir auch Julius Weismanns Tanzfantasie für Orchester: es ist ein eigenartiges Werk, mit harmonischen Überraschungen und Feinheiten, rhythmisch höchst reizvoll, frisch und klangvoll und recht charakteristisch instrumentiert. Eine junge Aachener Pianistin, Fräulein Mathilde Diehl, die mit ihrem Vater, Herrn Konzertmeister Diehl (Violine) und Herrn Konzertmeister Moth (Violoncello) zusammen Beethovens op. 56 sowie eine Anzahl Soli darbot, zeigte, daß ihre Technik, die von jeher Gutes versprach, sich in erfreulicher Weise und vielseitig entwickelt hat, glatt und klar geworden ist und an Kraft bedeutend gewonnen hat; an Auffassungstiefe wird die junge Künstlerin im Laufe der Jahre vermutlich nachreifen.

Sehr angenehm berührte der Gesang von Fräulein Henny Wolff aus Köln, mit Liedern von Loewe, Schubert, Fritz Fleck und Leo Delibes: Alles hübsch vorgetragen, äußerst musikalisch und mit poetischem Empfinden, das von einem warmen, klangvollen Organ unterstützt wurde. Ein Kabinettstückchen köstlichster, frischer Detail-Kunst wurde uns in Mozarts Konzert für Violine und Viola zu Teil, dessen Gelingen den vereinten Kräften der beiden Solisten, des Herrn Kapellmeisters Dietrich (Violine) und des Solobratschisten Leo Fischer vom hiesigen Orchester zu danken war. Seit längerer Zeit hatte ich Herrn Dr. Ludwig Wüllner nicht mehr gehört und erfreute mich daran, in welch feinsinniger Weise er als Rezitator im Hexenlied (mit begleitender Musik von M. Schillings) es versteht, Musik in die Sprache zu übertragen.

Die Sinfonie in G dur von Ewald Straesser, — hier zum ersten Male — ist eine Komposition, die man, ehrlich gesprochen, nach einmaligem Hören überhaupt nicht besprechen sollte, denn sie enthält eine Fülle von Gedanken und Anregungen und nicht zu unterschätzender vieler und gründlicher Arbeit, ist harmonisch nicht uninteressant und von aparter und äußerst prägnanter Rhythmik, die den Themen vielfach etwas Zackiges, manchmal Krampfhaftes, Gewaltsames verleiht. Dabei hat jeder Satz seine ausgesprochene Eigenart, die dem zweiten Satz am wenigsten von seiner Schönheit nimmt, das Scherzo aber schon mehr bizarr gestaltete; dabei ist Leben und Schwung in dem Ganzen und die Instrumentation ist wie bei allen Modernen, die etwas gelernt haben, geschickt und interessant. Zur Ruhe kommt man aber bei alledem nicht: ein Gedanke drängt den andern, und beim Verfolgen der Entwickelung der Themen — dieser Begriff ist den modernen Mosaik-Komponisten überhaupt schon etwas abhanden gekommen — hat man beim erstmaligen Hören wenig Glück. Vielleicht gefällt Einem das Werk, das entschieden über dem Durchschnitt steht, bei mehrmaligem Hören besser. Wie anders wirkte hiergegen die geradezu klassische Ouvertüre zu Shakespeares „Richard III" von Robert Volkmann: ein Prachtwerk, dessen Wiedergabe nichts zu wünschen übrig ließ.

Unser neuer städtischer Musikdirektor Herr Fritz Busch, stellte sich uns mit einem Konzert vor. Als Dirigent hatte er sich auf instrumentalem Gebiet die F dur-Sinfonie von Beethoven und die Brahms'sche Akademische Ouvertüre ausgesucht, als Chordirigent versuchte er dem Finale der Mendelssohnschen Loreley Leben einzuhauchen, und soviel sich an diesen in Eile einstudierten Sachen erkennen läßt, besitzt Busch das nötige Zeug zum Dirigenten. Ein persönliches Gepräge aber — und meines Erachtens seine beste Leistung — erhielten die Begleitungen zu einer größeren Anzahl von Liedern, die Frau Iracema Brügelmann aus Stuttgart brillant sang. Diese Begleitungen verrieten den „feinen" Musiker, und ich glaube man kann der Entwicklung der Dinge vorläufig mit Ruhe entgegensehn.

Ein Klavier Abend des Pianisten Menn aus Köln — fast möchte ich nicht hinzufügen, daß der Künstler erblindet ist, denn die Blinden-Konzerte sind nicht gut angeschrieben — ließ von neuem den hohen künstlerischen Ernst und das umfassende Können dieses Meisters seines Instrumentes erkennen.

Direktor Pochhammer

Berlin Die neue Konzertsaison wurde mit dem ersten von der Konzertdirektion veranstalteten „Sinfonie-Konzert mit dem Philharmonischen Orchester" (Philharmonie, 23. Sept.) recht glücklich eröffnet. Willem Mengelberg (Amsterdam) war der Leiter des Konzerts, Kammersänger Leo Slezak aus Wien wirkte als Solist mit. Herr Mengelberg ist uns kein Fremder mehr, man kennt hier seine Art zu dirigieren seit längerem. Diese Art hat etwas Frisches, Warmblütiges, Impulsives an sich, das Hörer wie Ausführende unwillkürlich fortreißt, aber es liegt zugleich auch in dieser Direktionsweise eine gewisse robuste Derbheit, die der tiefer liegenden Feinheiten eines Tonstückes oft nicht genügend achtet. Beethovens zu Anfang gespielte achte Sinfonie gab er äußerst klar und stilgerecht, aber ein bischen zu akademisch, kühl und derb in den zarteren Partien. So recht in seinem Element schien er erst bei Rich. Strauss zu sein, dessen „Heldenleben" er zu starker Wirkung brachte. Herr Slezak sang zunächst zwei Meyerbeersche Arien aus der „Afrikanerin" und den „Hugenotten", weiterhin eine Arie aus Ponchiellis „La Gioconda" und mehrere Klavierlieder von Schubert, Löwe und Rich. Strauß. Der Sänger besitzt eine echte, große und ausdrucksfähige Bühnenstimme; sein Vortrag ist dramatisch belebt, doch nicht frei von den Übertriebenheiten, die wir so häufig bei Bühnensängern finden.

Kathleen Howard, die einen Liederabend gab, ist eine sehr begabte Sängerin. Ihre Gesangskunst ist noch nicht ganz vollkommen. Aber ihre schöne, klangvolle Mezzosopranstimme hat so viel sinnlichen Reiz, ihr Vortragstalent ist so gesund und natürlich, auch spricht aus ihren Darbietungen so viel Intelligenz, daß man jetzt schon große Freude daran hat, ihren Vorträgen zu folgen. Frl. Howard sang, von Herrn Erich J. Wolff feinfühlig am Flügel begleitet, Gesänge von H. Wolf, Reger, Jensen, Liszt, d'Indy, Massenet und Debussy.

Im Blüthnersaal veranstaltete Herr Wilhelm Middelschulte ein Orgelkonzert, wobei er Joh. Seb. Bachs A moll-Fantasie und Fuge, Pastorale und Andante a. d. 4. Orgelsonate und Chaconne, Busonis Fantasia contrapunctistica und Liszts Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos ad salutarem undam" zu Gehör brachte. In der Wiedergabe dieser Kompositionen dokumentierte sich der Konzertgeber als ein gediegener Kenner und Spieler seines Instrumentes. Sein technisches Können ist ansehnlich vorgeschritten; seine Registrierung bekundet einen feinen, künstlerischen Geschmack und gutes Verständnis. In der verständnisvollen, klaren Gliederung zeigte sich der gute Musiker. Adolf Schultze

Leipzig Der diesmaligen Motette in der Thomaskirche war ein festliches Gepräge eigen, da sie in die Woche des Jubiläums zur Feier des 700 jährigen Bestehens der Thomasschule fiel. Das zeigte sich schon äußerlich: Prof. Carl Straube saß selber an der Orgel (das ist zwar erfreulicherweise in letzter Zeit fast zur Regel geworden), der Chor war vollzähliger als sonst und der jetzige Thomaskantor G. Schreck, der sich gewöhnlich von einem Musikpräfekten (einem älteren musikalischen Thomaner) vertreten läßt, hielt selbst den Taktstock in der Hand. Wie schon im Konzert am Dienstag vorher (wir können darüber leider nicht berichten, da uns keine Karten zugingen) nur Thomaskantoren zu Worte kamen, so auch in der Sonnabendmotette. Wir hörten einen von Schreck vorzüglich aufgesetzten Basso ostinato für Orgel von der vornehm leisen Art, die wir an seinen Werken immer wieder lieben müssen, einen tief religiös anmutenden sechsstimmigen Chor von J. H. Schein, die erhabene Schlußfuge aus der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" von J. S. Bach und endlich, allerdings an vorletzter Stelle gesungen, die ebenfalls von Schreck herrührende, für die Gelegenheit geschriebene „Festkantate", die schon im Festaktus der Thomaner erklungen war. Sie ist ein herrlich abgeklärtes Werk, oft rührend in seiner Einfalt (das Wort im guten Sinne) und doch dabei oft verblüffend in der Ausnutzung des Chorklangs den Soli gegenüber (Ich erinnere da nur an den glücklichen musikalischen Einfall beim Einsatz des Sopransolos: „Und siehe, gleich goldenen Sternen . . .", das übrigens reizvoll gesungen wurde). Die Dichtung zu dem Werke, die der Gelegenheit durchaus angemessen war, stammt von Emmy Schreck.

Dr. Max Unger

Sondershausen Musikfest der Franz Liszt-Gesellschaft (Berlin). Nun hat unsere kleine Residenz auch ihr Musikfest gehabt. Die Tage, die dem Andenken eines dahingegangenen Großen im Reiche der Töne geweiht waren, sind gewesen. Franz Liszt weilte in früheren Zeiten gern und häufig in Sondershausen und fand viel Gefallen

an den trefflichen Darbietungen der Hofmusici, die manche seiner Kompositionen aus der Taufe hoben. Der Name Liszt war dann im Laufe der Jahre auf den Programmen der Lohkonzerte häufig zu finden — er wurde hier nicht vergessen. Auch heute noch üben besonders seine Orchesterwerke starken Reiz auf den Zuhörer aus, der für so eigenartige, geniale Inspirationen empfänglich ist. Anerkennenswert ist der Eifer und löblich die Absicht der Berliner Franz Liszt-Gesellschaft über den Namen Liszt hinaus, diesem selbst und anderen, die beachtlich scheinen, durch Veranstaltung von Musikfesten zu dienen. In diesem Jahre fiel die Wahl als Feststadt auf unser Sondershausen. Die Wahl dürfte nicht gereut haben, denn die ja längstens musikalisch gut bekannte Residenz, die ehedem Männer von Rang, wie Erdmannsdörfer und Karl Schröder hier wirken sah, erbrachte ein neues Mal den Beweis hoher Leistungsfähigkeit. Es ist an der Gesellschaft, sich für das im Ganzen schöne Gelingen des zweitägigen Festes bei all denen zu bedanken, die sich bereitwillig und aufopfernd mit ganzer künstlerischer Kraft in den Dienst der guten Sache stellten. Zwei Konzerte im fürstl. Theater und eine Matinee in der St. Trinitatis-Kirche fanden statt. Das Ergebnis aller Darbietungen war wie gesagt insgesamt recht ansehnlich. In erster Linie sind die Orchestervorträge der verstärkten fürstl. Hofkapelle unter dem Festdirigenten Prof. Corbach zu erwähnen. Mit einer Ballade f. großes Orch. op. 54 (Emoll) von E. E. Taubert (Berlin), einem vornehmen Werk, daß aber durch kräftigere Lichter an balladesker Prägnanz noch gewonnen hätte, der Bergsinfonie von Franz Liszt und dem Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde", die Prof. Corbach klangschön und großzügig herauszuarbeiten verstand, errang sie sich vollauf verdienten Beifall. Wundervoll spielten die Herren Prof. Corbach, Plümer, Martin, Rauschenbach und Wörl Bruckners F dur-Quintett für Streichinstrumente. Ich habe ähnliches wie das köstliche Adagio lange nicht in solcher Vollendung gehört. Ausgezeichnetes bot die Konzertsängerin Frau Erler-Schnaudt (Frankfurt) in Liedern von Reger und Sinding, wobei sie von Prof. Grabofsky (Sondershausen) am Flügel sehr fein begleitet wurde. Imponierend wirkte auch der Vortrag der H moll-Sonate von Franz Liszt durch Prof. Bertrand Roth (Dresden), dem für seine in jeder Beziehung meisterliche Leitung lebhaft gedankt wurde. Direktor Wallnöfer (München) führte vier eigene Lieder selbst mit erlesenem Geschmack ein. Der geschätzte Sänger legte achtbares kompositorisches Können dar. Die ungarische Fantasie für Klavier und Orchester von Franz Liszt bewältigte Frau Remmert (Berlin), bekanntlich die Vorsitzende der Franz Liszt-Gesellschaft, mit blendender Technik, wohl ganz im Sinne ihres einstigen Lehrers und Meisters. Frau Remmert, die hier allseitig lebhaften Beifall fand, stellte sich dann später noch, mit minderem Erfolg freilich, als Dirigentin einer Reihe Männerchöre von Fr. Liszt vor. Frau R. ist eben keine Meisterin des Taktstockes, zudem wirkt es meinem Empfinden noch nicht sonderlich günstig, eine Dame, teilweise wuchtige Männerchöre mit linkischen, unklaren Gesten dirigieren zu sehen. Die gute Absicht indes will ich nicht verkennen. Das Solistenensemble der Gesellschaft sang teils für sich, teils mit dem Sondershäuser Seminarchor die Chöre unter denen ein Soldatenlied und Gang um Mitternacht auffielen, recht nett. Die Stimmkultur einiger aus dem Ensemble ließ aber noch zu wünschen übrig. Aus Weimar war die Kammersängerin vom Scheidt gekommen. Die Arie der Elisabeth „Dich grüß ich teure Halle" aus Tannhäuser und Isoldens Liebestod gaben ihr Gelegenheit, ein bedeutendes gesangliches Können erfreulich zu beweisen. Die Stimme klang angenehm und der Vortrag war belebt. Schillers „Eleusisches Fest" (mit der melodram. Orchesterbegleitung von Max von Schillings) rezitierte die Berliner Hofschauspielerin Frl. Jacobi-Heußler ausdrucksvoll mit ergiebigem Organ. Sie fand wie die Sängerin aufmerksame, dankbare Zuhörer. In der Matinee taten sich der Berliner Orgelvirtuose Prof. Egidi (Weinen und Klagen von Liszt, Fantasie über BACH von Reger), Kammersängerin Joh. Dietz (Frankfurt) — Gesänge von Franck, Franz Tunder, A. Winterberger und Alexander Ritter (Tu solus sanctus, religiöser Gesang für Sopran, Violine, Orgel und Klavier, erste öffentliche Aufführung!) — und Kammersänger Fischer (Sondershausen) — vier ernste Gesänge von S. Brahms (am Flügel Prof. Grabofsky) — hervor. Es waren reife, künstlerisch hochstehende Leistungen, die wir im feierlichen Raum der Kirche, auf lauten Beifall verzichtend, hörten. Mit nicht üblem Organ, warmbeseelt, sang Konzertsänger Lietzmann-Berlin ein Stück aus der „Messa da Requiem" für Bariton von G. Sgambati. Die ernste Weise scholl wie der Sang eines Tempelwächters, in den Winkeln leise erhallend .... Seinen Abschluß fand das Fest mit dem Schlußkirchenchor aus Fr. Liszt's „Heiliger Elisabeth" (Cäcilienverein-Sondershausen) ein machtvoller Ausklang. Ich zweifle nicht, daß Sondershausen durch dieses zweite Lisztfest seinen Ruf als Stätte blühenden musikalischen Lebens weiter festigte. Hofkapelle und Konservatorium sind heute ihr Lebensnerv. Von ihnen geht alles aus, was etwas in der Musik in deutschen Landen über den Durchschnitt hinaus bedeutet! Wer wollte das vergessen ....? G. Tittel

Noten am Rande

Eine Erinnerung an Marianne Brandt, die in Wien, wo sie als Gesangsmeisterin lebt, ihren 70. Geburtstag feierte, frischt der „Berl. Börsen-Cour." auf. Wagner hatte für die Besetzung der Kundry zuerst an Marianne Brandt gedacht, sowohl im Hinblick auf ihre Brangäne im „Tristan" als auch in Erinnerung an den Dienst, den Frau Brandt im Jahre 1876 durch die rasche Übernahme der Waltraute dem Bayreuther Meister geleistet. Aber die Künstlerin hatte anfangs ihre Bedenken. Ein „jugendliches Weib von höchster Schönheit" stand für den zweiten Akt des „Parsifal" vorgeschrieben, aber „schön war ich nie", erklärte Frau Brandt dem Meister, „und zwanzig Jahre bin ich auch nicht mehr alt." „Sie sind eine geniale Person, und das Übrige tut die Schminke", war Wagners Antwort. Marianne Brandt aber blieb bei ihren Bedenken, die, wie sich bald zeigte, nicht grundlos waren. Zwar, als sie zuerst dem Meister die „Erzählung" auswendig vorsang, klatschte Wagner in die Hände und rief: „Ja, Sie sind halt ein Genie — wir beide sind Genies —", lief hinaus in die Halle und schrie: „Cosima, Cosima, komm', mir scheint, ich habe da was ganz Gutes gemacht." Und auch nach den ersten Szenenproben und nach der ersten Orchesterprobe zum ersten Akt, wo er zu ihr sagte: „O, Sie haben den Teufel im Leibe", war der Meister mit seiner Interpretin durchaus zufrieden. Aber schon bei der Orchesterprobe zum zweiten Akt begann Wagner zu tadeln, erklärte, sie akzentuiere zu viel auf den hohen Tönen und spreche nicht deutlich genug den Text aus, und als es dann gar an die Szenenproben ging, begann das Unheil. Von der ersten Bewegung an, die Marianne Brandt machte, schob und stieß sie Wagner herum, nichts war ihm recht, was sie tat. Ganz niedergedrückt ging die Künstlerin nach Hause, schrieb dem Meister, daß sie ja immer gezweifelt habe, die Kundry zu seiner Zufriedenheit verkörpern zu können, und nun lieber ganz davon zurückträte — sie wollte sich, um allem Gerede aus dem Wege zu gehen, vor der ersten Vorstellung krank melden und abreisen. Glücklicherweise aber legte sich Frau Cosima ins Mittel, ließ den Brief ihrem Gatten gar nicht zukommen und gab ihn der Künstlerin uneröffnet zurück. Die Brandt beruhigte sich und — blieb. Nun kam der große Erfolg des „Parsifal" am 26. Juli, der auch den der ersten Kundry einschloß. Alles gratulierte und jubelte ihr zu, und auch Frau Wagner sandte einen prächtigen Blumenkorb mit freundlichen Zeilen und dem Versprechen, daß ein großes Bild des Meisters folgen werde, das aber noch nicht fertig sei. Marianne Brandt erhielt später ein Doppelbild von ihm und Frau Cosima.

Aus einer **Statistik der Theatersubventionen** ist zu ersehen, daß in diesem Punkte die deutschen Theater am besten daran sind. Unter ihnen steht Köln an erster Stelle, dessen beide Theater im Jahre 1910 einen Zuschuß von nicht weniger als 659 000 Mk. erhalten haben: Düsseldorf 519 000 Mk., Mannheim 500 500 Mk., Leipzig 357 350 Mk., Freiburg i. Br. 318 000 Mk., Straßburg 289 645 Mk., Chemnitz 283 219 Mk., Frankfurt 272 500 Mk., Mainz 207 000 Mk., Elberfeld 137 750 Mk., Essen 130 000 Mk. In all diesen Städten erhalten die Theater zwar keine feste Subvention, aber der Stadtsäckel kommt für das Defizit auf und zahlt also in Wirklichkeit diesen Zuschuß. Unter den Herrschern dotiert der Kaiser von Österreich am freigebigsten die Theater. Die Wiener Oper erhält 900 000 Kronen feste Subvention, aber das Defizit ist ebenfalls noch beträchtlich. Das Burgtheater erhält 400 000 Kronen jährlich, außerdem zahlt Kaiser Franz Joseph aus seiner Privatschatulle noch Unterstützungen dem tschechischen und dem deutschen Theater in Prag und den beiden Staatsbühnen in Budapest. Der deutsche Kaiser gibt für die Berliner Oper 600 000 Mk., und für das Schauspielhaus 400 000 Mk. Die Subvention des Prinzregenten von Bayern für die beiden königlichen Theater in München beträgt 600 000 Mk. Die Dresdener Oper erhält 400 000 Mk. von der Zivilliste des Königs von Sachsen. 200 000 Mark gibt der Großherzog von Hessen für das Darmstädter Hoftheater aus. Der Zuschuß, den der König von Dänemark den königlichen Bühnen gewährt, beläuft sich auf jährlich

400 000 Kronen. Von der französischen Regierung erhält die Pariser Große Oper 800 000 Fr. jährliche Unterstützungen, die Opéra Comique 300 000 Fr., die Comédie Française 240 000 Fr., das Odéon-Theater außer dem freien Hause 100 000 Fr. Die Stadt Paris gewährt dem Théâtre Lyrique umsonst den Saal des Gaité-Theaters, dessen Miete sonst 100 000 Fr. beträgt, und gewährt dem Trianon Lyrique einen Zuschuß.

Über die Versicherungspflicht der Tonkünstler sprach Gerichtsassessor Dr. Jacobi in Erfurt auf der 9. Vertreterversammlung des Zentralverbandes Deutscher Tonkünstlervereine. Er führte aus, daß bei der Versicherungspflicht für die Musiker zwei Bestimmungen des Angestelltenversicherungsgesetzes wie der Reichsversicherungsordnung in Frage kommen. Danach sind versicherungspflichtig: 1. Lehrer, zu denen auch Musiklehrer zu zählen sind, 2. Orchester- und Bühnenmitglieder, soweit sie diese Tätigkeit als Hauptberuf ausüben und soweit ihnen nicht die Höhe ihres Gehaltes Befreiungen von dem Versicherungszwang gewährt. Die Frage, wer von den Musiklehrern und -lehrerinnen der Versicherung unterliegt und wer befreit ist, ist dahin zu beantworten, daß von der Angestelltenversicherung zunächst alle befreit sind, die über 5000 M. jährlich verdienen, sodann auch diejenigen Musiklehrer, die Inhaber einer Musikschule sind oder an dem Gewinn, der aus der Anstalt erzielt wird, teilhaben, aber nur bezüglich des an ihrer eignen Anstalt erteilten Unterrichts. Versicherungspflichtig dagegen sind die Musiker, die ohne Gewinnanteil an der Musikschule lediglich als Lehrer tätig sind, ebenso die, welche aus dem Stundengeben bei wechselnden Auftraggebern ein Gewerbe machen, obgleich sie an sich selbständige Musiklehrer sind. Bei den letzteren wird kein Unterschied gemacht, ob sie in die Häuser gehen oder ob sie den Unterricht in der eigenen Wohnung erteilen. Orchester- und Bühnenmitglieder waren nach den bisher geltenden gesetzlichen Vorschriften nur dann versicherungspflichtig, wenn sie an rein gewerblichen Betrieben tätig waren. Waltete bei den Darbietungen ein „höheres Kunstinteresse“ ob, so waren sie versicherungsfrei, auch wenn ihren persönlichen Leistungen kein höherer künstlerischer Wert beizumessen war. Die Folge davon war, daß manche dieser Personen nach dem Zufall bald unter die Versicherung fielen, bald nicht. Diesem Zustande ist jetzt durch die Reichsversicherungsordnung (R.-V.-O.) und das Angestelltenversicherungsgesetz (A.-V.-G.) ein Ende gemacht worden. Beide Gesetze unterwerfen Orchester- und Bühnenmitglieder ohne Rücksicht auf den Kunstwert der persönlichen Leistungen und des Unternehmens der Versicherungspflicht, falls ihr Jahresgehalt nicht 2000 beziehungsweise 5000 M. übersteigt. Ob jemand als Mitglied eines Orchesters anzusehen ist, läßt sich nur nach Lage des einzelnen Falles bestimmen. Ein Orchester kann schon beim Zusammenwirken von drei oder vier Personen vorhanden sein. Vorauszusetzen ist, daß sich die Mitwirkenden einem Dirigenten oder einem sonstigen Unternehmer derart unterordnen, daß sie als abhängig, nicht als Mitunternehmer anzusehen sind. Die Musiker, die ihren Beruf nicht als Mitglieder eines Orchesters ausüben und außerdem nicht als Musiklehrer in Frage kommen, werden regelmäßig als selbständig erwerbstätige Personen sowohl nach der R.-V.-O. wie nach dem A.-V.-G. versicherungsfrei sein. Von diesen allgemeinen Bestimmungen macht das Gesetz jedoch zwei generelle Ausnahmen: 1. die sogenannten Ersatzkassen, das heißt selbständige Privateinrichtungen, deren Mitgliedschaft als Erfüllung der gesetzlichen Versicherungspflicht gilt. Zu diesen sind die sogenannten Pensionskassen zu zählen. Wer in einer solchen Ersatzkasse versichert ist, ist von der allgemeinen gesetzlichen Versicherungspflicht befreit. 2. Die zweite generelle Ausnahme von der Versicherungspflicht — die namentlich im vorliegenden Falle von besonderer Bedeutung ist — enthält der § 390 des A.-V.-G. Dieser bestimmt, daß auf ihren Antrag die Angestellten, die am 5. Dezember 1911 bereits einen Versicherungsvertrag mit irgendeiner Lebensversicherungsgesellschaft abgeschlossen haben, von dem reichsgesetzlichen Beitragszwang befreit werden, wenn am 1. Januar 1913 die Gesamtprämie, die an die Lebensversicherungsgesellschaft gezahlt wird, mindestens so hoch ist, wie die auf den Angestellten entfallende Beitragshälfte nach dem Gesetz sein würde. Der Versicherungszwang beginnt mit Vollendung des 16. Lebensjahres.

Ein englisches Urteil über das deutsche Lied. Über den deutschen Gesang und deutsche Kultur läßt sich die „Times“ im Anschluß an das Nürnberger Sängerfest wie folgt vernehmen: „. . . . Wir sind vielleicht geneigt, zu lächeln, wenn die Deutschen von ihrer Kultur sprechen, und vergessen allzu leicht, das sie über eine alte und hoch organisierte musikalische Kultur verfügen, die in der Tat Kultur und ein mächtiger zivilisatorischer Faktor ist. Denn es gibt kein besseres Zeichen der Kultur, als ein unschuldiges Vergnügen, an dem sich alle beteiligen, dessen Ausübung eine gewisse Schulung erfordert und die höheren Fähigkeiten des Genusses vorteilhaft beeinflußt. Solch ein Vergnügen ist der deutsche Gesang, und seine volkstümliche Ausübung bildet die Grundlage aller deutschen Triumphe in der Kunst der Musik. Musik ist eine wirklich populäre Kunst in Deutschland. Sie wird nicht nur volkstümlich genossen, sondern auch volkstümlich ausgeübt. Der Engländer hegt von der Kunst die Vorstellung, daß sie nur von hochgebildeten Personen zur Ergötzung eines auserwählten und hochkultivierten Publikums dient. Die Beziehung des Engländers zur Kunst, selbst wenn er großes Interesse für sie hegt, ist meistens passiv. Und darum ist die Kunst für den Engländer vielfach eine sophistische und beinahe unverständliche Sphäre. Die Beziehung des gewöhnlichen Deutschen zur Kunst ist aktiv. Dies gilt in erster Linie von der Musik. Er bestreitet seine Freude an der Musik nicht blos als Zuhörer sondern auch als ausübender Künstler. Selbstverständlich gibt es unter den Deutschen hervorragende Musiker in Hülle und Fülle, Komponisten und reproduzierende Virtuosen. Aber die Hauptsache ist das deutsche Lied, einfach und schön, das von den Deutschen, wenn sie sich gesellig zusammenfinden, zur eignen Freude und zum Vergnügen der Zuhörer kultiviert wird.“

Erinnerungen an Bizet erzählt Pierre Berton im „Gaulois“. Besonders interessant spricht er über „Carmen“. Schon als er hörte, daß Bizet die Novelle von Mérimée zu einer Oper bearbeiten wollte, war er hocherfreut, und als er und andere Freunde Bizets in der Wohnung des Komponisten die ersten Probestücke aus dem werdenden Werke zu hören bekamen, wußten sie sofort, daß Bizet im Begriffe sei, ein Meisterwerk zu schaffen. Bizet hatte mit der Komischen Oper und deren Leitern, Du Locle und Leuven, bereits abgeschlossen, und nun handelte es sich darum, eine geeignete Carmen zu finden. Du Locle engagierte die Galli Marié, die damals gerade in Spanien war und auch zur Verkörperung der Carmen wie geschaffen war. Mit den Proben hatte für Bizet sowohl wie für die Kräfte der Komischen Oper eine unangenehme Zeit begonnen. Du Locle war nämlich der Ansicht, die Oper würde durchfallen. Aus dem Bureau der Direktoren ging die Unruhe auf Bizet und die Sänger über. Bizet wurde schließlich so aufgeregt, daß der geringste Anlaß ihn fast zum Zittern brachte. Selbst die Presse wurde angesteckt und bildete sich ihr Urteil über Carmen, ohne die Oper zu kennen. Endlich kam die Uraufführung heran. Berton suchte am Tage darauf die Hauptdarsteller auf und erfuhr, wie es abgelaufen sei. Sie waren ganz niedergeschlagen und sagten alle nur das gleiche: die Oper war eiskalt aufgenommen worden. Nichts hatte gewirkt, die Zuhörer hatten wie aus Holz dagesessen . . . Die Vorstellung war so gut gewesen, wie sie nur hätte sein können. Bühnenkünstler wie Orchestermusiker hatten ihr bestes gegeben, und alle stimmten in dem Urteil überein, die Oper sei gut, und Bizet würde nie eine bessere schreiben. Trotz des Durchfalls war das Urteil der Künstler richtig.

Der verbitterte Verdi. In seinen Erinnerungen an Guiseppe Verdi, die Giulio Fara in der „Cronica Musicale“ veröffentlicht, spricht er von der übertriebenen Bescheidenheit des Meisters, die ihn Ehrungen von seiten des Staates ausschlagen ließ, wie er auch Ehrungen von seiten des Publikums nach Möglichkeit aus dem Wege ging. Und trotzdem war in Verdis Charakter eine gewisse Verbitterung, die ihn niemals vergessen ließ, daß er zum Mailänder Konservatorium nicht zugelassen worden war, und dieser bis an sein Lebensende bewahrte Haß erstreckte sich auf alle öffentlichen Musikinstitute; als er einmal eingeladen ward, der Kommission eines Konservatoriums beizutreten, antwortete er: „Ich muß freimütig bekennen, daß ich nicht im geringsten Grade geeignet bin, Urteile über musikalische Dinge zu äußern. Ich, der ich mit 18 Jahren, als ich noch Student war, von einem Konservatorium als unfähig zum Musikstudium abgewiesen worden bin!“ Ebenso trug Verdi es dem Publikum immer nach, wenn es einem seiner Werke keinen freundlichen Empfang bereitet hatte. So schrieb er nach einem Mißerfolge in einem Brief an Tito Ricordi: „Das Publikum ist immer glücklich, wenn es ihm gelingt, Skandal zu machen. Mit 25 Jahren hatte auch ich Illusionen und glaubte an seine Höflichkeit; ein Jahr später fiel mir die Binde von den Augen, und ich sah, mit wem ich es zu tun hatte. Es macht mich lachen, wenn einige Leute den Mut haben, mir mit einem gewissen Vorwurf zu sagen, daß ich diesem oder jenem Publikum viel verdanke! . . . Es ist wahr, in der Skala klatschte man auch

dem Nabucco und den Lombarden Beifall; aber sei es wegen der Musik, wegen der Sänger, wegen des Orchesters, wegen der Chöre, wegen der Inszenierung, Tatsache ist doch, daß das Ganze ein solches Schauspiel war, daß der nicht entehrt wurde, den sein Beifall zu erkennen gab". In diesem Tone ging es noch lange weiter, und dann schloß der Brief: „Ein trauriges Ding, das Theater!"

Kreuz und Quer

Berlin. Aus den Kreisen der Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung in Berlin wird jetzt versucht, wandernde Volkskonzerte zu schaffen, ein Unternehmen für Musik, ähnlich dem Wandertheater; es soll besonders kleineren Städten zugute kommen. Die Wanderkonzerte werden im kommenden Winter mit einem Berliner Streichquartett, mit Klavierspielern, Sängern und Sängerinnen ihre Reisen beginnen.

— Felix Dyck (aus der Schule von Prof. Mayer-Mahr in Berlin) erhielt einen Preis von 1000 Franken für die beste pianistische Leistung von einer aus den ersten französischen Künstlern zusammengesetzten Jury.

— Dr. Muck hat nun Berlin verlassen, um sein Engagement in Boston als Kapellmeister der dortigen Philharmonie anzutreten.

— Der Königliche Hof- und Domchor konzertierte auf seiner Reise nach Rußland in der Königlichen Akademie zu Posen vor vollem Hause. Professor Rüdel und sein Chor ernteten reichen Beifall.

— „Ariadne auf Naxos", das jüngste Werk von Richard Strauß, das Mitte Oktober in Stuttgart zuerst das Licht der Bretterwelt erblickt, dürfte in unserer Berliner königlichen Oper im Frühjahr zur ersten Aufführung kommen — vielleicht in Verbindung mit den großen Festspiel-Veranstaltungen, die unsere Hofoper vorbereitet.

— Leo Slezak, der nach Gastspielen und Konzerten in Frankfurt a. M., Wiesbaden und Wien an die Metropolitan Opera in Neuyork zurückkehrt, wo er bis März verbleibt, wurde für ein zweites Konzert in Berlin für den 1. April verpflichtet.

— Der königl. Musikdirektor Willi Handwerg beging am 24. Sept. die Feier seines 70. Geburtstages. Aus diesem Anlaß veranstalteten der Berliner Männer-Gesangverein gemeinschaftlich mit dem Berliner Liederkranz, die beide von Handwerg gegründet wurden, Mitte Oktober einen großen Handwerg-Festkommers. Der Jubilar, der in einigen vierzig Vereinen Ehrenmitglied ist, wurde vom Kaiser durch Verleihung des Kronenordens ausgezeichnet.

— Xaver Scharwenka hat eine Konzertreise durch Amerika angetreten.

— Am 27. Sept. gab Prof. Franz Mayerhoff, der um das Chemnitzer Musikleben hochverdiente Kirchenmusikdirektor, mit seinem Lehrergesangverein ein Konzert in der Philharmonie.

— Dem Regierungsrat a. D. R. Chrzescinski, dem Leiter der Deutschen Brahmsgesellschaft und Geschäftsführer von N. Simrock und Ahn & Simrock, ist vom Herzog von Meiningen das Ritterkreuz 1. Klasse des ernestinischen Hausordens verliehen worden.

— Professor Hugo Rüdel, der Direktor des Königl. Opernchores und des Königl. Domchores, erhielt vom König von Bulgarien das Kommandeurkreuz 2. Klasse des Bulgarischen Zivil-Verdienst-Ordens.

Braunschweig. Die Sinfoniekonzerte im Kgl. Hoftheater (Hofkapellmstr. Hagel) werden folgende Neuheiten bringen: Carl Hagel: IV. Sinfonie (D moll), Camillo Horn: Sinfonie (F moll), K. Bleyle: Lernt lachen aus „Also sprach Zarathustra" von Fr. Nietzsche, P. Scheinflug: Ouverture zu einem Lustspiel von Shakespeare. Im letzten wird Beethovens Missa solemnis aufgeführt werden.

Bremerhaven. Der Dirigent der Philharmonischen Konzerte des Albertorchesters Otto Albert führt im Laufe dieser Saison unter Mitwirkung hervorragender Solisten unter anderen folgende Werke auf: Bruckners 5. Sinfonie, Berlioz' Symphonie fantastique, Schumanns Manfred, Lieder mit Orchester von G. Mahler und R. Straussens Heldenleben.

Breslau. In der Riesenfesthalle der Jahrhundertausstellung der Befreiungskriege soll auf Anregung von Musikfreunden die größte Orgel der Welt, die 180 Stimmen besitzt, mit einem Aufwand von 80000 Mk. eingebaut werden.

Charlottenburg. „Ahasvers Ende" heißt eine neue Oper, deren Libretto Dr. Richard Batka, der bekannte Kunstwartmitarbeiter, verfaßt hat und die von Kurt Robitschek vertont ist und ihre Uraufführung noch in der kommenden Saison im deutschen Opernhaus in Charlottenburg erleben soll.

Chicago. Hier ist der Musiktheoretiker Bernhard Ziehn († 20. Jan. 1845 in Erfurt) gestorben.

Dresden. Hier hat die bekannte Pianoforte-Firma Kaps einen neuen, kleinen Konzertsaal eröffnet und in mehreren Konzerten der Kritik vorgeführt. Für Veranstaltungen intimen Charakters erscheint der stimmungsvolle Raum besonders geeignet.

— Die beiden früheren Heldentenöre der Dresdener Hofoper Karl Burrian (Wien) und Georg Anthes (Budapest) sind von der Vereinigung Dresdner Musikfreunde zu einem Gastspiel in Dresden in den nächsten Monaten verpflichtet worden.

— Dem Generalmusikdirektor v. Schuch ist vom König von Preußen der rote Adlerorden zweiter Klasse, dem Generaldirektor der kgl. Musikkapelle und der Hoftheater Graf v. Seebach, der Rote Adlerorden erster Klasse verliehen worden.

— Fräulein Emma Grammann, die Schwester des verstorbenen Komponisten Karl Grammann, stiftete eine Summe von 10000 M. zum Besten erholungsbedürftiger Mitglieder der kgl. Kapelle in Dresden. Der König von Sachsen hat die Annahme der Stiftung jetzt unter dem Titel „König Friedrich August-Stiftung" genehmigt.

Düsseldorf. Am 28. ds. begeht der um das hiesige Musikleben hochverdiente städtische Musikdirektor Karl Panzner sein 25 jähriges Dirigenten-Jubiläum.

Florenz. Das Politeama Fiorentino bereitet eine würdige Zentenarfeier für Richard Wagner und Giuseppe Verdi vor. Vom 22. März bis zum 9. April 1913 soll ein großer Wagner-Zyklus mit dem gesamten „Ring des Nibelungen" gegeben werden. Vom 30. April bis 21. Mai würde dann der Verdi-Zyklus folgen mit „Nabucco", „Don Carlos", „Othello", „Falstaff". Gleicherweise plant man zwei Konzerte. Als Dirigent für die Wagnerschen Werke soll bereits einer der bekanntesten deutschen Kapellmeister gewonnen sein, der sich jüngst kürzere Zeit in Florenz aufgehalten hat.

Gießen. Der Münchner Franz Adam wurde zum Kapellmeister am Stadttheater in Gießen ernannt.

Hamburg. Die Aufstellung der größten [?] Orgel der Welt in der St. Michaeliskirche in Hamburg durch die Hoforgelbauanstalt E. F. Walcker & Co. geht ihrer Vollendung entgegen. Das Werk enthält 163 klingende Stimmen auf 5 Manualen und 1 Pedal mit über 12000 Pfeifen. Die Disposition ist von Alfred Sittard entworfen.

— Der Plan eines zweiten Hamburger Opernhauses ist in ein neues Stadium getreten. Das neue Haus soll ein Zweigunternehmen des Stadttheaters werden. Dadurch soll ermöglicht werden, im Stadttheater billige Volksvorstellungen zu veranstalten. Ein Platz ist bereits gefunden. Der Ausschuß für dieses „Gesellschafts-Theater" besteht aus bekannten vermögenden Hamburger Männern. Die Pläne sind bereits fertig.

Hannover. Dem Kgl. Musikdirektor Professor Josef Frischen wurde vom Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe die 1. Klasse des Ordens für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Köln. In den Gürzenich-Konzerten gelangen im nächsten Winter unter Fritz Steinbach folgende Novitäten zur Aufführung: Reger: Konzert im alten Stil, Weingartner: Eine lustige Ouvertüre (Uraufführung unter Leitung des Komponisten), Weismann: Violinkonzert (Uraufführung), Hans Huber: Sechste Sinfonie (Uraufführung in Deutschland), Korngold: Schauspiel-Ouvertüre, Delius: Lebenstanz, Böhe: Tragische Ouvertüre, Strässer: Zweite Sinfonie (Uraufführung), Braunfels: Karnevals-Ouvertüre und Klavierkonzert, Debussy: La demoiselle élue, Tanéjew: Konzert-Suite für Violine, ferner an einem italienischen Abend Werke von Bossi, Sgambati, Franco da Venezia, Gasco, Martucci und Sinigaglia.

— Der Kölner Männergesangverein hat in seiner Generalversammlung einstimmig beschlossen, an dem Wettsingen um den Kaiserpreis, das Ende Mai 1913 in Frankfurt a. M. stattfinden soll, sich in ansehnlicher Stärke zu beteiligen.

Leipzig. Hier hat sich eine „Leipziger Madrigal-Vereinigung" gebildet, die aus angesehenen Leipziger Sängern und Sängerinnen besteht und sich zur Aufgabe macht, geistliche und weltliche Gesangwerke insbesondere älteren Ursprungs zu pflegen. Die Leiter der Vereinigung sind der Konzert- und Oratiensänger Franz Frank und Dr. Max Unger.

Leipzig. Unser Mitarbeiter Dr. Max Unger (Leipzig, Kramerstraße 5) ist von einem Verlage mit der Herausgabe einer neuen Sammlung von Beethovens sämtlichen Briefen betraut worden. Er ersucht deshalb alle Besitzer von Beethovenbriefen, ihn davon freundlichst in Kenntnis zu setzen, und zwar auch dann, wenn die Briefe schon veröffentlicht sind, damit möglichst alle gegenwärtigen Eigentümer festgestellt werden können. — Zwei Meister der Jugend aus Nach-Schumannscher Zeit, hat Dr. Walter Niemann unserm Klavierunterricht wieder allgemein zugänglich gemacht: Carl G. P. Grädener mit seinen klassischen „Fliegenden Blättchen" (Fritz Schuberth jr.) und Oskar Bolck mit 30 ausgewählten Kinderstücken (Kahnt Nachfolger).

Mannheim. Busonis Oper „Die Brautwahl" gelangt am 31. Oktober am Mannheimer Hoftheater und im Februar am Constanzitheater in Rom zur Aufführung.

München. Der bekannte ungarische Geiger Ferencz Hegedüs verlegt seinen ständigen Wohnsitz nach München, wo er einem ausgewählten Kreise vorgeschrittener Schüler Unterricht erteilen wird.

Paris. Gabriel Piernés neuestes Chorwerk „Franz von Assisi" gelangt in deutscher Sprache, übersetzt von Professor Wilhelm Weber, erstmalig am 1. November dieses Jahres in Augsburg durch den Oratorien-Verein unter Leitung von Prof. Wilhelm Weber mit Dr. Carl Ludwig in der Titelpartie zur Aufführung. Weitere Aufführungen stehen bevor in Dortmund, Rotterdam, Nürnberg, Dresden, Wien und Leipzig.

Rom. Dem Geigenmacher Joh. F. Pressenda (1777 bis 1854) wurde in seinem Geburtsorte Lequio-Berria (Provinz Cuneo) ein Marmordenkmal errichtet. Das Monument, das den „letzten Cremoneser" bei der Herstellung einer Geige zeigt, rührt von Prof. Reduzzi in Turin her.

Schnait (Württemberg). Hier ist mit einer schlichten, würdigen Feier ein Silcher-Museum eingeweiht worden, und zwar in dem Hause, wo Silcher das Licht der Welt erblickte.

Stuttgart. Dem Konzertmeister Prof. Karl Wendling ist vom König von Württemberg die Goldne Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichordens verliehen worden.
— Dem Hofsänger Emil Holm wurde der Titel Kammersänger verliehen.

Werdau. Von Andreas Hammerschmidt sind auf seltsame Art Notierungen aufgefunden worden. In Langenhessen bei Werdau entdeckte man hinter den Deckeln von alten, in der Pfarrbibliothek aufbewahrten Schweinslederbänden auf Holz geklebte Noten, die sich bei näherer Untersuchung als zwei in Orgeltabulatur geschriebene Tonsätze Hammerschmidts aus dem fünfstimmigen „Instrumentalen ersten Fluß" von 1639 erwiesen. Dieses früheste Werk des Meisters ist uns sonst nur in einem einzigen Exemplar in der königl. Bibliothek zu Berlin erhalten. Der Dresdner Kreuzkantor Prof. Richter hat sich neuerdings mit der Bearbeitung des Stückes befaßt.

Wien. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang", die am Frankfurter Opernhause bereits eine Serie ausverkaufter Häuser erzielt hat, gelangt demnächst unter Leitung Direktor Lohses am Leipziger Stadt-Theater und unter Leitung Zemlinskys am Deutschen Landestheater in Prag zur Aufführung. Desselben Autors zweite Oper, „Das Spielwerk und die Prinzessin", deren Uraufführung an der Wiener Hofoper erfolgt, ist ebenfalls von mehreren Bühnen, darunter vom Opernhause in Frankfurt und vom Mannheimer Hoftheater zur Aufführung erworben worden.
— Kürzlich veranstaltete das Wiener Fitzner-Quartett in der Villa Wesendonk in Nachdemsee, Gemeinde Altmünster am Traunsee, ein Konzert in dem Zimmer der Villa, das Wagner bewohnte, wenn er den Sommer bei Wesendonks verbrachte. Das Zimmer ist noch in demselben Zustande wie zu Lebzeiten des Meisters. Es ist luxuriös eingerichtet, die Möbel sind im englischen Stil gehalten. Wesendonks erwarben die Villa, nachdem sie das Schweizer-Heim 1871 verlassen hatten. Sechs Sommer war Wagner zu Gast in Nachdemsee. Hier entwarf und vollendete Wagner einige seiner bedeutendsten Kompositionen. Der jetzige Besitzer der Villa, Herr von Musil, wahrt in den Räumen pietätvoll das Andenken an den Meister.

Zürich. Friedrich Hegar erhielt anläßlich der Anwesenheit des deutschen Kaisers in der Schweiz den Kronenorden 2. Klasse.

Verlagsnachrichten

Franciscus Nagler hat soeben sein neuestes Werk „Hildegunde", einen Minnegesang für gemischten Chor, Soli und Orchester, im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, herausgebracht. Es ist bis jetzt für nächste Saison in nachstehenden Städten zur Aufführung angenommen: Leisnig, Roda (S.-A.), Löbau i. Sa., Geringswalde, Rendsburg und Zittau.

Generalmusikdirektor Franz Mikorey hat soeben im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, eine Serie von 6 Liedern aus „Des Knaben Wunderhorn" herausgegeben. Die Lieder werden von Kammersänger Gura in nächster Saison in folgenden Städten gesungen: Berlin, Stettin, Posen, Münster, Köln, Dortmund, Crefeld, Elberfeld, Düsseldorf, Bonn, Wiesbaden, Straßburg, Karlsruhe, Cassel, Göttingen, Halle, Gotha, Erfurt, Weimar.

In Regensburg hat der Verlag Gustav Bosse eine allgemeinverständliche wohlfeile, dabei aber durchaus vornehme Sammlung eingeleitet, die er „Deutsche Musikbücherei" betitelt. Als erstes Bändchen erschien vor kurzem „Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen" von Dr. Hugo Daffner. Weitere Nummern aus der Feder der angesehensten Musikschriftsteller sollen binnen kurzem folgen und sollen, wie die erste, in einem sehr schmuck ausgestatteten Einband, mit vorzüglichem Papier und geschmackvollen Druckbuchstaben herauskommen. Daffners Büchlein bietet einen fesselnden Beitrag zum Fall Nietzsche-Wagner.

Neue Bücher

Bach-Jahrbuch 1911. 8. Jahrgang. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Der achte Jahrgang des für die weiteren Bachforschungen unentbehrlichen wertvollen Werkes, übertrifft in vieler Beziehung noch manche der früheren Jahrgänge. Sein wissenschaftlich anregender Inhalt gipfelt in den beiden von Werner Wolffheim (Berlin, Grunewald) verfaßten Abhandlungen: eine ungedruckte Solo-Kantate J. S. Bachs „Mein Herze schwimmt in Blut" und „Bachiana." Der neue Bachfund, die oben genannte Kantate, wurde von dem Berliner Forscher C. A. Martienssen gemacht. Wolffheim berichtet nun ausführlich über diese Entdeckung. Die Berliner Kgl. Bibliothek besitzt die einzelnen Stimmen dieser Kantate, zum Teil von Bachs eigener Hand geschrieben, aus der großen Pölchauschen Sammlung, die einen wesentlichen Bestandteil der Berliner Musikbibliothek ausmacht. Die Komposition ist nicht datiert; aus äußeren und inneren Gründen verlegt Wolffheim sie in die Weimarer Zeit Bachs, gegen 1714. Nach den mitgeteilten Musikproben handelt es sich um ein vollwertiges Bachsches Kunstwerk, dessen baldiges Erscheinen die spärliche Solokantaten-Literatur um ein bedeutsames Werk bereichern wird. — Aus Wolffheims „Bachiana" sind die Mitteilungen über die Inventionen von Bonporti, die Bach zugeschrieben wurden, von großem Interesse. Sie wurden als op. 10 1712 in Bologna gedruckt. Bonportis Opus enthält als Bach zugeschrieben No. 2, 5, 6 und 7. Der Irrtum wurde durch A. Dörffel hervorgerufen. — Eine weitere Abhandlung von nicht minder unverkennbarer Bedeutung gibt Max Schneider in seinen Ausführungen über die Unechtheit des prachtvollen, Wilhelm Friedemann Bach zugeschriebenen Orgelkonzertes D moll. Das Werk ist eins der vielen Konzerte A. Vivaldis, die Bach in bewunderungswürdiger Weise bearbeitete und damit weit über ihren Wert erhob. Griepenkerl gab das Konzert 1844 unter Friedemanns Namen heraus. — B. Fr. Richter (Leipzig) ergeht sich in wissenschaftlich gründlicher Weise über die Passionsaufführungen in Leipzig. Zunächst über die Aufführung der „Johannes-Passion" 1723; dann über die schon oft bewiesene Unechtheit der „Lukas-Passion." — Die Autoren der übrigen Aufsätze sind: Rudolf Wustmann („Tonarten-Symbolik zu Bachs Zeit"), Christian Döbereiner („Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei J. S. Bach"), Hermann von Hase („Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf") etc. Von besonderem Wert sind noch die hochinteressanten Faksimiles zum D moll-Konzert und zu den Inventionen.

Musikerelend. Betrachtungen über trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf von Stephan Krehl. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) 1912.

Ehrlich währt am längsten! Dies ist die Signatur und Parole der vorliegenden 107 Seiten füllenden Schrift. Ein ernster

Künstler, der unabhängig dasteht, deckt unumwunden alle Mißstände und Schäden, die das planlose, geschäftseifrige Musizieren, woran die Jetztzeit nur allzu überreich leidet, in klarer und faßlicher Weise auf. Krehl teilt seinen Stoff in 6 Abschnitte, deren erster „Täuschungen und Enttäuschungen" des Wahren nur allzuviel angibt. — Sehr richtig ist die Bemerkung Seite 20: „Wer sich der Kunst zuwendet, sollte eigentlich einen Kursus im Geschäftsbetrieb durchmachen. Da wäre zu zeigen, wie man vorwärts kommt, ohne begabt zu sein, wie man sich einen Namen verschafft, auch wenn man nur Alltägliches leistet. Belehrungen müssen freilich auch über den Umfang der Reklame, die Häufigkeit des Annoncierens, die Menge der aufzuwendenden Mittel usw. gegeben werden." Weiter S. 22 „Seien wir offen! Diese Solistenkonzerte, für welche vom Konzertunternehmer ein unmögliches Publikum zusammengetrommelt wird, sind eine Unmöglichkeit. Sie kosten viel Geld und haben absolut keinen Nutzen. Der Konzertgeber erlebt nichts als Enttäuschungen davon." S. 24 „Die Täuschungen können ruhig vorgenommen werden, niemand beklagt sich über die Enttäuschungen". In No. 2 „Tote Seelen" heißt es S. 33: „Eine Persönlichkeit, die erzieherisch zum Guten wirken sollte und könnte, wird zum raffinierten Verherrlicher gemeiner Instinkte". Der dritte Artikel behandelt besonders eingehend die „Kritischen Bedenken" und weist namentlich auf die Reklame hin die oft in den Tageszeitungen mit Windeseile ausposaunt wird." Das Urteil über eine unabhängige, rein sachliche Kritik: „Eine Besprechung, welche aus dem innigsten Versenken in eine Komposition resultiert, stellt auch ein Kunstwerk dar" (S. 62) ist jedem ernst denkenden aus der Seele gesprochen. Es folgt nun in Kapitel 4 eine Darstellung der „Musik auf Irrwegen", aus der der kraftvolle Ausspruch: (S. 64) „Eine Zahl sonderbarer Schwärmer nimmt stets nur zu gern alle Neuigkeiten gläubig hin und macht die Unparteiischen durch ödes Geschrei irre", angeführt sei. Über das pedantische Vorgehen auf theoretischem und wissenschaftlichem Gebiete sagt der Verfasser in seinen prägnanten Ausführungen in Kapitel 5 „Unwissende Musikschüler" (S. 87): „Noch jetzt werden Harmonielehrbücher veröffentlicht, in denen nachgewiesene Unrichtigkeiten von neuem zum Vortrag gelangen; Formenlehren bringen falsche Erklärungen der Elementarbildungen; Kontrapunktschriften erscheinen, in denen Stimmenführungen, welche die Praxis längst als richtig erkannt und verwendet hat, verboten werden." Weiter auf S. 88: „Die Zeit, welche dem Studium gewidmet wird, ist meist viel zu kurz. Nicht wenige lernen lediglich die Harmonielehre kennen oder bleiben wenigstens schon in den Anfängen des Kontrapunktes stecken. Da kommt ihnen dann gar nicht recht zum Bewußtsein, wieviel, namentlich nach Absolvierung einer veralteten Methode, zum Verständnis, zur Erklärung der neuen Musik noch fehlt." Das hier Gesagte bezieht sich in noch höherem Grade auf die Ausbildung auf einem Instrument und auf die im Gesange. Überall wird nur dafür gesorgt, daß sogenannte „Adreßkarten" schnell durch schleunige Einübungen eines brillanten Instrumental- oder Vokal-Stückes geschaffen werden, um dem großen Publikum, das nicht belehrt, sondern unterhalten sein will, „Sand in die Augen zu streuen". Für eine ernste theoretisch-wissenschaftliche Ausbildung haben selbst manche angesehene Virtuosen und Gesanglehrer kein Interesse. Viele Gesanglehrer namentlich halten eine derartige Mitbetätigung beim Studium für zeitraubend und zwecklos. Höchst amüsant und dabei äußerst treffend ist Krehls Schlußabschnitt „Mehr Liebe". Nach den Widerwärtigkeiten, die hier vom objektiven Standpunkte aus dargelegt werden, heißt es auf S. 99: „Eine reine und edle Zuneigung zwischen jungen Leuten ist gewiß etwas herrliches. Ohne Liebe wird der Mensch, vor allem der künstlerisch veranlagte Mensch, fast stets ein armes und unvollkommenes Geschöpf sein". Diese wenigen Zitate dürften ausreichen, um ein Bild von den aus Überzeugung dargelegten Ausführungen des Verfassers zu geben. Das Einzige, auf das noch weiter einzugehen wäre, sind die Schäden, die durch die in übergroßer Zahl wie Pilze aus der Erde schießenden Musikinstitute, die sogenannten „Musikwarenhäuser", in der Erziehung des Musikproletariats herbeigeführt werden. Diese geschäftseifrigen Institute unterscheiden sich himmelweit von den künstlerisch organisierten Konservatorien und Hochschulen, deren Zweck einzig und allein der vornehmen Ausbildung gilt.

Zu allen Vorzügen der Krehlschen Schrift kommt noch der einer stilistischen Klarheit und Natürlichkeit. Die Ausführungen des Verfassers bleiben frei von jenem absichtlichen „Geistreichtun" und Sarkasmus, denen man so oft bei ähnlichen polemischen Abhandlungen begegnet. Wenn auch die Krehlsche Schrift noch keinen Wandel zum Besseren herbeiführen wird, so ist sie doch wohlgeeignet, manchem, dessen Streben ein ehrliches ist, die Augen zu öffnen. Prof. Emil Krause

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Bekanntmachung

25 Jahre sind es am 6. Oktober, daß unser Mitglied Kgl. Musikdirektor Georg Hüttner das Dortmunder Philharmonische Orchester gründete und demselben als Dirigent vorsteht. Unermüdlich für das Wohl seines Orchesters besorgt, hat er es auf eine seltene künstlerische Höhe gebracht. Der Name Hüttners ist mit seinem Orchester und seinem Wirkungskreis durch einen Ruhmeskranz verflochten. Ihm und seiner trefflichen Künstlerschar die herzlichsten Glückwünsche!

Der Vorsitzende: **Ferd. Meister**

Für die Wohlfahrtskassen des Verbandes spendeten:

Herr E. C. Newmann, Hamburg	500 Mk.
Herr Professor Adolf Weidig, Chicago	100 „
Herr Musikdirektor Gustav Schmidt, Franzensbad	15 „

Als Mitglieder traten ein die Herren:

Musikdirektor Emil Bauer, Wien
Chordirektor und Chormeister Heinrich Kernich, Franzensbad
Kapellmeister Karl Siegfried Eglauer, Ansbach
Musikdirektor Wilhelm Rinkens, Eisenach
Chordirektor Julius Hardt, Mülhausen (Els.)
Kapellmeister Dr. Robert Haas, Dresden
Kapellmeister Philipp Schinhan, Garatshausen
Kapellmeister Fr. Adam, Bad Ems
Direktor und Kapellmeister Georg Schneévoigt, Helsingfors
Kapellmeister Felix Flemming, Berlin
Hofkapellmeister Felix Lederer, Mannheim
Musikdirektor Rudolf Hoffmann, Bochum
Königl. Musikdirektor Arno Schütze, Bochum
Kapellmeister Manfred Nußbaum, Hammelburg
Chordirigent Walter Cropp, Berlin
Musikdirektor Johannes Drügpott, Düsseldorf

Das Büro ist vom 25. September bis 15. Oktober geschlossen, und es sind alle Sendungen von nun ab nach Nürnberg, Adlerstraße 21, zu richten.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Empfehlenswerte Orchesterwerke



Ausgewählte Orchesterwerke
von Carl Ditters von Dittersdorf

Herausgegeben von
Josef Liebeskind

Aufführungen fanden statt unter Leitung von: Dr. Beier, Gille, Dr. Haym, J. F. Hummel, Kauffmann, Kogel, Manns, Dr. Obrist, Pembaur, von Perger, Dr. Prelinger, Generalmusikdir. Steinbach, Sitt, Weingartner, Winderstein, Dr. Wolfrum u. a.

		Abteilung I. **Die sechs vorhandenen Sinfonien nach Ovids Metamorphosen.**	Part. M.	Orch.-St. M.
Band	1.	Die vier Weltalter ⟨C⟩	5.—	7.50
„	2.	Der Sturz Phaëtons ⟨D⟩	5.—	7.50
„	3.	Verwandlung Actaeons in einen Hirsch ⟨G⟩	4.50	6.75
„	4.	Die Rettung der Andromeda durch Perseus ⟨F⟩	5.—	7.50
„	5.	Verwandlung der lycischen Bauern in Frösche ⟨A⟩	5.—	7.50
„	6.	Die Versteinerung des Phineus und seiner Freunde ⟨D⟩	6.—	9.—
		Abteilung II. **Verschiedene Orchesterwerke.**		
Band	7.	Sinfonie ⟨F⟩	3.50	5.25
„	8.	Sinfonie ⟨Es⟩	4.—	6.—
		Ouvertüre zu dem Oratorium „Esther" ⟨F⟩	} 3.—	4.50
„	9.	Musique pour un petit ballet en forme d'une contredanse ⟨D⟩		
„	10.	Divertim.: Il combattimento dell'umane Passione ⟨D⟩	5.—	7.50
„	11.	Grande Sinfonia: Le Carnaval ou la Redoute ⟨Mit der auf den Ballfesten am Kgl. Hof in Berlin regelmäßig als Schlußreigen getanzten Polonaise⟩	7.—	12.—
		Die Polonaise einzeln	1.—	3.—

M. J. Erb: Op. 29. **Suite** ⟨D moll⟩ ⟨Präludium, Gavotte, Canzone, Marsch⟩ für großes Orchester.
Partitur M. 6.— n., Orchesterstimmen M. 12.— n.

Signale für die musikalische Welt: . . . Dem zum ersten Male uns begegnenden Komponisten Erb darf man ohne weiteres zugestehen, daß seine dargebotene Suite recht lobenswürdig ist. Die darin entwickelten Gedanken sind nicht allein natürlich fließend, sondern zeugen auch von gesundem Geschmack, so daß sie angenehm wirken. Dazu gesellt sich gewandte kontrapunktische sowie thematische Arbeit, und die wohlüberdachte Instrumentierung läßt eine gute Klangwirkung erwarten.

Neue Zeitschrift für Musik: Vorliegende Suite ist in allen vier Sätzen als ein vorzügliches, gut durchgearbeitetes und wirkungsvoll instrumentiertes Werk zu preisen. Der Komponist versteht seine Sache gründlich, dabei vermeidet er alle Effekthaschereien und sonstige musikalische Kleinigkeitskrämereien. Hier ist alles klar und durchsichtig und steht an seinem rechten Platze. Die Gavotte ist ein munteres Tonstück, durch seine Detailarbeit sich auszeichnend. In der Canzone, in B dur beginnend, welche nur für die Streichinstrumente allein gesetzt ist, schlägt der Verfasser einen wehmutsvollen Ton an, besonders wenn das erste Thema in B moll con sordini wiederholt wird. Der Marsch ist ein interessantes, wohlklingendes Musikstück, das im Konzertsaal gewiß seine Wirkung nicht verfehlen wird. — Ich wünsche dem gediegenen Werke die weiteste Verbreitung.
Prof. H. Kling.

Joseph Haydn: **Ouvertüre zur Oper: L'isola disabitata** ⟨G moll⟩. Für großes Orchester herausgegeben von Josef Liebeskind.
Partitur M. 3.— n., Orchesterstimmen M. 4.50 n.

NB. **Erstmalige Veröffentlichung!**

Josef Liebeskind: Op. 4. **Sinfonie** ⟨A moll⟩ für großes Orchester.
Partitur M. 18.— n., Orchesterstimmen M. 30.— n.

— Op. 12. **Festmarsch** ⟨B dur⟩ für großes Orchester.
Partitur M. 3.— n., Orchesterstimmen M. 5.— n.

Carl Reinecke: Op. 218. **Fest-Ouverture** mit Schlußchor: »An die Künstler« von Friedrich von Schiller. Für Orchester und einstimmigen Männerchor.
Partitur M. 6.— n., Orchesterstimmen M. 10.— n., Chorstimme ⟨Tenor u. Baß⟩ 30 Pf., Klavierauszug zum Einstudieren des Schlußchors M. 1.—

Signale für die musikalische Welt: . . . Diese Fest-Ouverture ist ein Meisterstück nicht nur bezüglich der darin zum Ausdruck gebrachten festlichen Stimmung, sondern auch hinsichtlich des begeistigten Inhalts, welch letzterer sich bei klarer formeller Disposition durch kunstvolle Gestaltung auszeichnet. Eine trefflich angelegte Steigerung ergibt dann noch gegen Schluß des Stückes der Hinzutritt des Männerchores usw.

Leop. Carl Wolf: Op. 30. **Serenade** ⟨F dur⟩ für Streichorchester.
Partitur M. 3.— n., Stimmen M. 3.— n.

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Oe. v. Hazay

Gesang

seine Entwicklung

und die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, englischen und russisch-deutschen Gesangs-Literatur

In Ganzbocksaffian gebunden M. 10.—

Inhalt: Der kirchliche Gesang bis zur Neuzeit, Der profane Gesang, Volkslieder, Minnegesang, Meistergesang, Der weltliche kontrapunktische Gesang, Die Entstehung der Oper und der Monodie, Anfänge des deutschen Kunstliedes, Der Gesang während der klassischen Zeit, Der moderne Gesang, Die neue Richtung, 1. Bis zur Gegenwart (Rameau bis Hugo Wolf), 2. Die Gegenwart (R. Strauss, Reger, Thuille, Schillings, d'Albert, Weingartner, Mahler, Bruneau, Fauré, d'Indy, Debussy.)

Ein Werk, das keinen Parteistandpunkt kennt, nur nach dem Himmel der Kunst fragt, nicht nach der Himmelsrichtung, das in gedankenreicher Erörterung den Weg des Gesanges bis in die neueste Zeit verfolgt und im II. Teile aus der verwirrenden Menge der Lieder eine mit kurzen kritischen Anmerkungen versehene sehr wertvolle Auswahl von über anderthalb Tausend der besten davon anführt.

Ein Spezialwerk für den Sänger-Künstler, wie für den Dilettanten, ein Breviarium cantorum.

Max Hesses Verlag, Leipzig.

Urheberrechte!

Die Vervielfältigung der Werke der Literatur und der Tonkunst auf mechanischen Musikinstrumenten wird mit Hilfe unseres Systems der Lizenzmarken und durch die von uns ausgeübte Kontrolle mehr und mehr eine bedeutende

Einkommenquelle

für Urheber und Verleger. Im Jahre 1911, dem zweiten unseres Bestehens, haben wir an die Bezugsberechtigten

M. 174198.89

ausgezahlt. Die Werke werden den Fabrikanten zwecks Aufnahme übermittelt. Unsere Mitglieder haben weder Eintrittsgeld noch Jahresbeitrag zu zahlen. Wenden Sie sich gefälligst an die

Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte

Fernsprecher: Amt Centrum 4382. G. m. b. H. **Berlin W. 8, Krausenstr. 61, II.**

Der Kleine Ševčík

Einen großen Erfolg hat diese neue Elementar-Violinschule aufzuweisen. Alle Vorzüge Sevcik's Halbton-System mit beliebten nützlichen Melodien. Überall zur Ansicht.
Komplett M. 2.50. 3 Hefte à M. 1.—
Bosworth & Co., Leipzig

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s
Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Berlin-Lichterfelde



Unter den auf der **Musikpädagogischen Ausstellung** in Leipzig zum Vortrag gekommenen

Klavierstücken

befanden sich aus unserm Verlage:

Kaun, op. 78, **Waldesgespräche** (schwer) No. 2 (M. 1.50), No. 4 (M. 1 50).

Kaun, Für die Jugend (mittelschwer). Heft II: Scherzo, Märchen, (M. 1.50).

Lazarus, op. 89, **Kleine Fantasiestücke** (leicht)
Heft I: Elfen im Mondschein — Scherzo — Schlummerliedchen — Walzer (M. 1.20).
Heft II: Serenade — Ballade — Humoreske (M. 1.20).

Verlagsverzeichnisse gratis. — Ansichtssendungen —

Dankbarer Zyklus für gemischten Chor.

Altdeutsche Liebeslieder

Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt von

Heinrich van Eyken

Op. 9.

Partitur M. 1.—. Stimmen (à 25 Pf.) M. 1.—.

Die Partitur ist durch jede Buch- oder Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen, sonst von der Verlagshandlung

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III — Konzertangelegenheiten durch: **Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 41

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 10. Okt. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Moderne Musik und moderne Kultur

Von **F. A. Geissler**-Dresden

Diejenigen Leute, die gegen unsere moderne Tonkunst und die Erscheinungsformen des musikalischen Lebens mit bitterm Ernste zu eifern nicht müde werden, sollten bedenken, daß jede Kunst der Ausdruck des Zeitgeistes ist und daß nur solche Werke Dauerwert für alle Zeiten haben, die den Geist ihrer Zeit am schärfsten zum künstlerischen Ausdruck brachten. Wie das Zeitalter des Rokoko seine feinste, duftigste Blüte in Mozart trieb, wie die Weltumgestaltung durch die französische Revolution und ihren gewaltigen Besieger Napoleon in Beethovens Tönen ihren Widerklang fand, wie in Wagners Werken das Neuerwachen des germanischen Reiches ebenso zum Ausdruck gelangte wie das Streben eines Zeitalters nach geistiger Vertiefung des künstlerischen Genusses, so steht auch die Tonkunst unserer Tage in innigster Wechselbeziehung zu der modernen Kultur und ihren eigenartign Erscheinungen. Daß unter den Erzeugnissen der heutigen Tonkünstler genug Minderwertiges und Unechtes sich befindet, ist nicht zu verkennen, aber wie man den Lauf eines Flusses mit allen seinen Krümmungen, Engen und Fällen verfolgt, so sollte man auch die moderne Musik als ein Ganzes zu betrachten sich gewöhnen, das trotz zahlreicher Mängel und Schwächen doch als ein Bild der unzähligen Ideen und Bestrebungen der Gegenwart gelten darf.

Die ungeheure Vielgestalt der Ereignisse, Bilder, Gedanken und der rasche Wechsel aller Erscheinungen verleiht unserer Zeit die äußere Signatur; und ihren künstlerischen Ausdruck finden diese Momente in dem Vorherrschen der Polyphonie. Denn im Gegensatz zu der homophonen Schreibweise, welche den Tonkünstler als beschaulichen, in einfacher, ruhiger Umgebung lebenden und schaffenden Menschen darstellt, zeigt uns die Polyphonie den Menschen in dem ungeheuren Ansturm der zahllosen Elemente, die heute sein leibliches und geistiges Sein beeinflussen. Und die bewundernswerte, verständnisvolle Pflege, die Johann Sebastian Bach gerade heute allenthalben findet, erklärt sich daraus, daß er zuerst die Polyphonie dermaßen frei gemacht hat, wie sie es sein muß, um das Dasein in seiner unendlichen Fülle musikalisch zu schildern, so daß wir den großen Thomaskantor mit Recht als den ersten modernen Tonsetzer bezeichnen können. Denn nicht die formale Meisterschaft ist es, die uns seine Werke so nahe rückt, sondern die Tatsache, daß er sowohl den Abschluß der formalistischen als auch den Beginn der individualistischen Tonkunst bedeutet.

Vom harten Kampf ums Dasein weiß auch der Musiker heute ein Lied zu singen. Und er singt es, indem er nicht auf die Erfindung zarter, milder, ohrenfällig schöner Melodien sein Hauptaugenmerk richtet, sondern bestrebt ist, in seinen Tönen die herbe Weise der Mühe und Arbeit, des Ringens, der unablässigen Anstrengung zu bilden. Der Hast des eilig dahinbrausenden modernen Lebens entspricht das kurzatmige, markante und so wandlungsfähige Motiv, das an die Stelle der alten Melodie getreten ist. Und wenn die Musiker unserer Tage auf Tonalität gar wenig Wert legen, vielmehr bemüht sind, eine Mischung aller Tonarten zu erzielen und daraus eine neue Harmonik zu schaffen, so zeigen sie sich damit nur als die echten Kinder ihrer Zeit, die auch aus der Zergliederung alter Begriffe und Anschauungen neue Gebilde zu schaffen strebt.

Doch wie unsere Zeit als Gegengewicht zu ihrer Unruhe und Neuerungssucht eine früher nie gekannte Pietät für die bedeutsamen Schöpfungen der Vorwelt aufweist, so steht auch in der Musik neben dem individuellsten Impressionismus die erstaunlichste, gewissenhafteste Pflege der alten Musik, allerdings häufig mit mehr musikwissenschaftlichem als rein künstlerischem Anstrich.

Wie das moderne Leben durch seinen Lärm, seine jagende Unruhe und lungenkräftige Anpreisung die vielbeklagte Nervosität erzeugt, so ist auch in der Musik die Massenwirkung zum herrschenden Prinzip geworden, mit der die Entfaltung orchestraler Kraft- und Lärmausbrüche untrennbar verbunden zu sein scheint. Selbst in Fällen, wo harmlose Gegenstände geschildert werden sollen, kommt der moderne Komponist nicht ohne diese Fülle der orchestralen Klänge aus; man vergleiche als Beispiel dafür die „Sinfonia domestica“ von Richard Strauß, die zur Schilderung des Familienlebens von Mann, Frau und Kind sich einer Menge von Instrumenten und einer Wucht des Ausdrucks bedient, wie man sie in früheren Zeiten nicht zur Darstellung der gewaltsamsten Vorgänge, des machtvollsten, schwersten seelischen Ringens verwendet hätte. Aber man vergesse nicht, daß diese

Sinfonie eben die Familie unserer Zeit musikalisch-typisch darstellen will: der nervöse Mann, das nervöse Weib und das nervöse Kind machen den Inhalt des Tonwerkes aus — und daß diese ganz vortrefflich charakterisiert sind, ist nicht zu bestreiten.

Dabei ist die auffallende Tatsache zu verzeichnen, daß unser Ohr sich mit der Zeit an die Masse der musikalischen Klänge ebenso gewöhnt hat wie an das lärmende Gewühl des täglichen Lebens. Die Polyphonie des Meistersingervorspiels z. B., die beim Erscheinen des Werkes selbst guten Musikern allzu dick und geräuschvoll vorkam, empfinden wir jetzt als durchaus klar und durchsichtig und die Orchestereffekte im Berliozschen Requiem oder der 38taktige Paukenwirbel in der Neunten Beethovens haben für uns längst nichts Erschreckendes mehr, sondern sind durch die neueren Komponisten weit überholt.

Das moderne Streben nach dem Abstreifen aller hemmenden Fesseln der Gewohnheit, Sitte und Konvention, ja die oft recht bedenkliche Überspannung dieses Freiheitsgefühls, findet in der Musik seinen unverkennbaren Ausdruck. Wer hält sich heute noch an die alten Regeln und Formen? Kaum der Konservatorist, der sie mit höhnischem Nasenrümpfen lernt, um sie dann möglichst rasch zu vergessen. Und die Sucht unserer Tage, überall die inneren Zusammenhänge klarzulegen, gleichsam in das Innere der Welt, der Seele und aller ihrer Regungen hineinzuschauen, kommt musikalisch sowohl durch die motivische Kleinarbeit zum Ausdruck als auch durch die große Bedeutung, welche die Musikphilologie und die erläuternde Musikwissenschaft gewonnen haben.

Aus kleinen und kleinsten Motivteilchen setzt der moderne Komponist sein Werk zusammen, zu gesteigerter Kontrapunktik gesellt sich die Vorliebe für enge Intervalle, für hart aufeinander stoßende Sekunden, für eine bohrende, eindringliche Chromatik, für eine Enharmonik, welche die gewagtesten Akkordverbindungen ermöglicht. Überall in Konzeption und Instrumentation sowie in der Reproduktion, spielen die schroffen Gegensätze die entscheidende Rolle. Wahre Einfalt fehlt ebenso wie echter Humor; an ihre Stelle tritt gesuchte Einfachheit und groteske Satire — ganz wie unsere Zeitgenossen das stille Genießen ebenso verlernt haben wie das harmlose, kindlich heitere Lachen.

Und daß auch der Geist des Kapitalismus, den manche Leute allen Ernstes als eine hervorragende Errungenschaft der modernen Zeit preisen, in der Musik zur Herrschaft gelangt ist, wer wollte das bestreiten? Am Golde hängt, nach Golde drängt nicht nur jeder Tonsetzer, der von ungeheuren Honoraren und unermeßlichen Tantièmen träumt, sondern durch das Virtuosentum und die Steigerung des Personenkultus ist unsere Musikausübung insoweit dem Kapitalismus verfallen, als die „großen Namen" in Frage kommen, deren Höchstes eine amerikanische Tournee ist und zwar nicht des Ruhmes, sondern der Dollars wegen. Im scheinbaren Gegensatze dazu stehen die immer weiter um sich greifenden Unternehmungen, um gute Musik für billigsten Preis oder gar umsonst den Angehörigen der unbemittelten Klassen darzubieten. Aber diese löbliche Strömung zeugt nicht gegen den mammonistischen Zug unseres Musiklebens, sondern entspricht nur dem sozialen Ausgleichsbedürfnis unserer Zeit, mit dem just diejenigen am liebsten kokettieren, die sonst die ersten beim Tanze um das goldene Kalb sind.

Auch die Sportlust der Gegenwart spielt in das Musikleben hinein, denn man hat manchmal den Eindruck als ob das Bestreben der Komponisten, einander an Länge, Seltsamkeit und Massenwirkung ihrer Werke zu überbieten, mit dem modernen Sportbetrieb und der Sucht, einen neuen Rekord aufzustellen, ein wenig im Zusammenhang stände. Daß Virtuosen, die an einem Abend acht Sonaten von Beethoven spielen, und Direktoren, die Strauß-, Mahler- und sonstige Wochen veranstalten und dadurch eine gewisse Überernährung fördern, unter dem Einflusse der Rekordjagd stehen, ist offenbar, auch wenn sie sich dessen vielleicht nicht bewußt sein mögen.

Die Tatsachen, daß im Gegensatze zu den zahlreichen Bemühungen um ernste, große Kunst und um neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Geiste der Zeit entsprechen, in unsern Tagen doch die blöde, einförmige Tanzoperette eine so lang andauernde Neublüte erleben konnte, entspricht auch nur dem Wesen unserer ganzen Entwicklung. Denn unter der Hast und Mühe, dem aufreibenden Ernste des täglichen Lebens wird bei vielen Tausenden jene Abendstimmung erzeugt, die nichts will als Unterhaltung, selbst wenn dieselbe für Geist und Gemüt recht wenig bietet und über eine stereotype Form, wie wir sie bei der modernen Operette finden, nicht hinauskommt.

Dasjenige Moment, das unserer gesamten modernen Kultur den Stempel aufgedrückt hat, die Öffentlichkeit, ist ja für die Musik wie für alle Künste schon von alters her wirksam gewesen, denn jede Kunst, jeder Künstler braucht ein Publikum. Aber die schrankenlose Herrschaft der Öffentlichkeit macht sich doch auch im Musikleben jetzt weit stärker bemerkbar als sonst. Vor allem hat die Presse, als die Vertreterin der Öffentlichkeit, heute für den Musiker, sei er Schaffender, ausübender oder lehrender, eine ungeheure Wichtigkeit. Daß ein Werk, ein Künstler Erfolg gehabt hat, glaubt man erst dann, wenn es in der Zeitung steht, und in der Zeitung möglichst oft zu stehen ist das Verlangen jedes modernen Musikers, der den Geist seiner Zeit versteht und auszunutzen weiß. Die unerhörte Reklame, die s. Zt. vor dem Erscheinen des „Rosenkavaliers" in Szene gesetzt wurde, entsprach lediglich den Grundsätzen unserer alles in breitester Öffentlichkeit verhandelnden Zeit. Kein Tag verging, ohne daß man vom „Rosenkavalier" etwas las, an die Mitteilungen über allerlei Einzelheiten knüpften sich polemische Erörterungen, die finanziellen Bedingungen des Komponisten spielten dabei eine große Rolle, ebenso wie ein Streit mit der Theaterleitung in Dresden und die ungeheure Pracht und Kostbarkeit der Kostüme und Dekorationen. Und durch diese tausenderlei Notizen war schließlich das allgemeine Interesse dermaßen wachgerufen, daß die Uraufführung des Stückes in aller Welt als ein großes Ereignis mit Spannung erwartet und die Stimme der Vernunft fast vollständig von dem Lärm der Sensation übertönt wurde.

Das Drängen nach der Öffentlichkeit bringt es mit sich, daß tausende von Lehrern sich entschließen müssen, oberflächlich zu unterrichten, weil die Schüler so schnell als möglich öffentlich auftreten wollen, und daß demgemäß unzählige junge Kräfte vorzeitig und ohne die genügende solide Ausbildung sich betätigen, sehr zum Schaden für ihr eignes Talent und die Kunst als solche. Vor dem Siege der Öffentlichkeit ist auch die Hausmusik entflohen, die schon dadurch mit der Zeit ihre beste

Kraft einbüßen muß, daß die Werke der neuzeitlichen Tonsetzer keine Bearbeitungen für wenige Hausinstrumente zulassen und der Ausführung durch Liebhaber so gut wie unzugänglich sind, weil sie allzuviele Schwierigkeiten aufweisen und in ihrer kurzatmigen Melodik zum beschaulichen Musizieren nicht geeignet sind. Sogar die „Musiksalons", die in den letzten Jahren zur Pflege einer intimeren Musik in fast allen großen Städten gegründet worden sind und einen Ersatz für die schwindende Hausmusik bilden sollten, wollen mit ihren Veranstaltungen durchaus in den Zeitungen besprochen sein, so daß auch in ihnen die Sucht nach der Öffentlichkeit offenbar wird.

Der Mittelstand schwindet, wie in allen andern Berufen, so auch in dem des Musikers immer mehr. Auf der einen Seite die Sterne, die gerade in Mode sind und der günstigen Konjunktur die Möglichkeit verdanken, fürstliche Honorare für die geringfügigsten Leistungen zu verlangen und in wenig Jahren große Vermögen zu sammeln; und andrerseits die armen Künstler, die zu hunderttausenden sich unablässig ums liebe Brot mühen, ohne zu dem einen großen Erfolge zu gelangen, der heute die Türen zum Tempel der Tagesgrößen auftut. Dieses Heer der Mühseligen wächst immer mehr an, zu ihm zählen viele gute Musiker von klangvollem Namen, die ihre liebe Not haben, gute, wertvolle Arbeiten zu den allerbescheidensten Bedingungen gedruckt zu sehen, denn die meisten Verleger zahlen nur einigen wenigen Autoren ein Honorar und fühlen sich schon als Wohltäter der Menschheit, wenn sie Kompositionen überhaupt drucken und nicht gar einen Kostenbeitrag, eine „Garantie" oder sonstwelche Zuschüsse verlangen.

Sehen wir also die Schattenseiten der gesamten kulturellen Entwicklung in der Tonkunst und ihrer Ausübung sich widerspiegeln, so sind in ihr doch auch alle Lichtseiten bemerkbar. Die Sehnsucht unserer Zeit nach einem reineren, von der Alltäglichkeit losgelösten Kunstgenießen kommt in der dauernden Blüte des Bayreuther Gedankens ebenso zum Ausdruck wie in der Veranstaltung von Festaufführungen in zahlreichen größeren und mittleren Theatern. Die Musikfeste der verschiedenen Landschaften üben eine immer stärkere Anziehungskraft aus, die gemischten Chöre, die oft im Anschluß an die Kantoreien neu aufblühen, sowie die Männerchöre und Sängerbunde sind ebenfalls noch in unablässigem Aufsteigen begriffen. Die Stadtverwaltungen werden sich immer mehr ihrer Pflicht bewußt, durch Zuschüsse oder Übernahme in eigne Regie die Orchester und Theater sicher zu stellen, und selbst die religiöse Sehnsucht unserer Tage, die trotz vielfachen Un- und Aberglaubens durch die weitesten Kreise zieht, bekundet sich in einer emsigen Pflege des Oratoriums und der gesamten geistlichen Tonkunst.

Das künstlerische Angebot ist, entsprechend den Verhältnissen in anderen Ständen, ins Ungemessene gesteigert, und der Tatsache, daß in jedem Jahre der Nachwuchs durch unzählige Musikschulen noch verstärkt wird, muß man eben Rechnung tragen, zumal dadurch eine strenge Sichtung der Kräfte zur Notwendigkeit wird, die allein den künstlerischen Fortschritt verbürgt.

Wenn unsere ganze Kultur häufig als die einer Übergangsperiode bezeichnet wird, so kann man diesen Ausdruck auch auf die heutige Tonkunst anwenden. Wohin all die verschiedenartigen Bestrebungen führen werden, wer wills sagen? Möge auch in Zukunft die Musik das Streben nicht verlieren, tönender Ausdruck des Zeitgeistes zu sein, und mögen in rüstigem, wenn auch oft hartem Wettbewerb und unablässigem Ringen neue Bahnen erschlossen werden, damit Wotans Wort wahr werde:

„Denn wo kühn Kräfte sich regen,
Da rat' ich offen zum Krieg!"



Die Entartung unseres Konzertwesens

Von **Edwin Janetschek** (Prag)

Bei Betrachtung unseres modernen Konzertlebens fällt hauptsächlich ein Umstand auf, der, wie wir sehen werden, auch das Ursprungsübel der Entartung unseres Konzertwesens selbst ist: Es ist die beängstigend zunehmende Hochflut unserer Konzertveranstaltungen. Die Summe des Angebotes ausübender, konzertierender Künstler ist gegenwärtig so erschreckend groß, daß sich der Uneingeweihte kaum ein nur annähernd richtiges Bild davon machen kann. Sorgen doch die verschiedenen Musikbildungsanstalten, die befugten und noch mehr die unbefugten, die allenthalben wie die Pilze aus dem Boden schießen und seltsamerweise sogar Schüler finden und bestehen können, in mehr als ausgiebiger Weise dafür, daß das Angebot an Künstlern beständig größer ist als die Nachfrage. Wer je Gelegenheit hatte, die Anzahl der Stellung und Engagement suchenden Künstler aller Instrumente und Kunstrichtungen in einer modernen großen Konzertagentur zu betrachten, Kunstjünglinge und auch Kunstgreise, die alle zu Wort kommen wollen, die alle sich berufen fühlen, der Öffentlichkeit etwas in ihrer Kunst sagen zu dürfen, der wird gar betrübten Herzens und die Seele von Mitleid erfüllt weggegangen sein. Denn kaum kann sich der Spruch „Viele sind berufen, wenige aber auserwählt" gegensätzlicher beweisen als im heißen Kampfe ums Dasein auf dem Konzertpodium. Wenn sich die verschiedenen Künstler wenigstens begnügen würden, gemeinsam mit andern wirken zu wollen, — das würde ihnen doch gewiß auch materiell eine bedeutende Erleichterung bringen —, aber nein, jeder will sein eigenes Konzert, will hiefür auch sein eigenes Publikum haben.

Daher kommt es auch, daß den Hauptteil jener Hochflut musikalischer Veranstaltungen die Solistenkonzerte (Konzerte von Sängern, Pianisten, Geigern usw.) bilden; den weitaus geringeren Teil nehmen die Orchesterkonzerte und die unter besonderem Titel und aus besonderen Anlässen veranstalteten Konzerte gewisser gesellschaftlicher oder musikalischer Vereinigungen ein. Zu diesen gehören etwa zyklische Kammermusikkonzerte bezüglicher Vereine, die Veranstaltungen jährlicher philharmonischer Konzerte durch Theaterdirektionen, Konzertunternehmer oder durch die betreffenden Orchesterkörper selbst, volkstümliche und populäre Konzerte eigener Musikgesellschaften, die kunsternsten Konzerte unserer größeren Gesang- und sonstiger Musikvereine usw. usw. Daß alle die letzteren, unter so überaus mannigfachen Titeln stattfindenden Konzertveranstaltungen aber jenen der Solisten in keiner Weise die Wage halten können, beweist das ungesunde, kunstschädliche Anwachsen unseres Konzertkünstlertums selbst; denn

darin mag eben auch schon der Keim der Entartung unseres Konzertwesens liegen, daß der Überfluß auch viele gute Früchte verfaulen läßt. Auch die Konkurrenz, die bis zu einer gewissen Grenze den Wetteifernden ein Segen ist und ein Ansporn zu immer Besserem, hat ein Endziel; was darüber hinausgeht, ist Untergang oder im selteneren Falle Sieg eines oder des andern Teiles.

Die Überflutung unseres Musikmarktes mit ausübenden (reproduzierenden) Künstlern hatte aber auch eine andere Schattenseite, sie schuf die Daseinsberechtigung unserer modernen Konzertagenturen, Konzertunternehmungen, Konzertdirektionen usw. Denn nicht jeder der Tausende engagementsuchender Solisten hatte das Geld, sich, wie es früher einstens war, einen eigenen geschäftlichen Sekretär oder Impresario zu halten, sondern die meisten waren gewöhnlich froh, gegen Geld oder gegen die Zusicherung entsprechender Teilnahme am Reingewinn ihrer Konzertveranstaltung eine Person zu finden, die alle jene Obliegenheiten äußerer, geschäftlicher Natur übernahm. Auf diese Weise aber gaben unsere Konzertkünstler jenen unternehmungslustigen Leuten selbst die Gelegenheit in die Hand, sich einen neuen Erwerbszweig auf Kosten der Künstlerschaft zu schaffen, der bei der immer wachsenden Zahl ausübender Künstler, bei dem immer steigenden Angebot mehr und mehr in Blüte kam. Ursprünglich besorgten die Besitzer der Konzertsäle nämlich gegen geringe Entlohnung selbst deren Vergebung und auch äußerliche, geschäftliche Verfügungen zu den Konzerten reisender Künstler, oder diese hatten ihren eigenen Impresario, der dann alle jene Geschäfte auszuführen hatte; in manchen Fällen wieder hatte der oder jener Künstler hier und dort gute Freunde oder nahm sich ein kunstbegeisterter Musikverleger seiner Sache an und besorgte die technischen Vorbereitungen und Vorarbeiten für das zu veranstaltende Konzert. Stellt doch schon Heinrich Ehrlich in seinem Buche über das moderne Musikleben (Berlin 1895) fest, daß „die Handlanger des Künstlers nach und nach immer stärker und einflußreicher, daß aus Dienern Herren wurden". „Erst gab es", sagt er weiter, „bezahlte Sekretäre, dann bezahlende Impresarii; jetzt Konzertdirektoren und Agenten." Die Verhältnisse haben sich aber, seit Ehrlich jene nur allzuwahren Worte schrieb, nicht zum Bessern gewendet, sondern eher noch in auffallender Weise verschlechtert und zur teilweisen Umkehrung derselben geführt. Galt es den Musikagenten jener Ehrlichschen Tage in der Hauptsache, möglichst viel geschäftliche Schlauheit und Geschicklichkeit in der Abschließung ihrer Engagements, jedoch mit guten und bewährten Künstlern, an den Tag zu legen, so sehen wir sie heute leider meist nur darauf bedacht, für ihre Person materiell so gut als möglich wegzukommen, ohne Rücksicht darauf, ob der angeworbene „Künstler" auch tatsächlich das zu leisten und zu erfüllen vermag, was er nach seinen eigenen Anpreisungen zu versprechen scheint. Ich gebrauche hier durchaus keine Phrasen: Der geschätzte Leser wird aus der Lektüre der Tageszeitungen selbst Fälle genug kennen, in denen das genasführte Publikum stürmisch die Rückgabe des Eintrittsgeldes verlangte, da die Darbietungen des betreffenden „Künstlers" in keiner Weise den Vorankündigungen entsprochen hatten. Ehrlichs „bezahlte Sekretäre" sind sonach in anderer Form wiedererstanden; denn der Künstler ohne Rang und Namen muß heute viel, sehr viel dazutun, um nur überhaupt ein Konzertengagement zu finden und zu Gehör zu kommen, so daß er für den Anfang gerne auf jede materielle Teilnahme am Konzertgewinn zu Gunsten des ihn einführenden Unternehmers verzichtet. Bei diesem kolossalen Angebot sich berufen fühlender Künstler nahm natürlich auch unser modernes Konzertleben selbst einen unglaublichen Aufschwung und begünstigte seinerseits wieder die Weiterausbreitung jener vermittelnden Konzertunternehmungen, so daß wir gegenwärtig nicht nur in allen Großstädten und größeren Städten, sondern sogar in Provinzstädten mittlerer Größe der ganzen Welt eigene Konzertbureaus oder doch wenigstens Filialen, Agenturen derselben finden.

Die äußere Einrichtung dieser modernen Konzertdirektionen, Konzertunternehmungen usw. bedeutet eigentlich schon an sich eine Beeinträchtigung der künstlerischen Seite unseres Konzertwesens: Das Geschäftliche ist stets im Vordergrunde, wirklich ausschlaggebend bleiben den Unternehmern doch meist nur glänzende Namen der in Frage kommenden Künstler oder besonders günstige materielle Zugeständnisse derselben. Man kann somit jenen Konzertagenten den Vorwurf nicht ersparen, daß sie die „musikalische Börse", wenn man es so nennen will, in die Welt gesetzt haben, die Börse der reproduktiven Musik, — aber auch bereits der produzierenden, wie die jüngsten Ereignisse lehren. Denn viele unserer Mode gewordenen „Musikfeste" und „Musikwochen" sind ihr, in der Hauptsache auf geschäftlichen Gewinn ausgehendes Werk. Was hierbei zu Gehör gebracht wird, ist wohl vorerst noch auf fachmännischen, gediegenen Rat ausgewählt, doch bin ich nicht Optimist genug, zu glauben, daß es auch in Zukunft so sein wird. Denn der Fall wäre schließlich nicht einmal neu, daß irgendein Tondichter ein Sümmchen anwendet, mit einem seiner Werke bei einem besonderen Anlasse zu Worte zu kommen. Kurz, jene Unternehmer bestimmen die Mode der Konzertsaison, das heißt jene Künstler, die dem Publikum jeweils gefallen sollen, sie bestimmen den Rang und Wert der Künstler nach deren Honoraren, sie setzen die Preise fest, die dem Publikum recht sein müssen, um an den Veranstaltungen derselben teilnehmen zu können, sie bestimmen mit einem Worte das ganze äußere Wesen unseres Konzertlebens, das sie veränderlichen Gesichtspunkten ihrer Arrangeurlaunen unterworfen machen, und beeinflussen dadurch auch selbstverständlich das innere Wesen desselben.

Das Aufblähen jener Konzertagenturen hatte aber noch eine weitere kunstunwürdige Begleiterscheinung im Gefolge: Die Reklame. Zwar gab es auch früher schon für musikalische besondere Ereignisse mehr oder weniger auffällige Ankündigungsarten und Anpreisungsmethoden; sie sind aber schüchtern und naiv zu nennen gegen das Aufgebot oft zu allem noch unverschämter und ungerechtfertigter, kunstfremder Reklame, die heute unser Konzertwesen beherrscht, die heute einen wesentlichen Ausgabenpunkt jedes konzertierenden Künstlers bildet, ohne welches das Arrangement eines Konzertes undenkbar ist. Welchen, in besonderen Einzelfällen direkt albernen Reklamerummel hat beispielsweise Mahlers achte Sinfonie bei ihren ersten Aufführungen verschuldet — und die Hälfte Sensationsgeschrei, die Hälfte des Aufgebotes äußerer Reklame und gerade die Hälfte jenes sensationellen Riesenapparates der mitwirkenden „Tausend" hat dem Werke dennoch andern Ortes denselben,

wenn nicht größeren Erfolg gebracht. Sogar intelligente Künstler von bedeutendem Rufe bringen ja heutigen Tages der Gottheit „Reklame" ihren Tribut dar und lassen große, broschürenähnliche Abhandlungen über ihr Wirken, Können und künstlerisches Sein erscheinen, um sich genügend Anhang und Engagement zu sichern. Jene Unternehmer haben es jedoch mit der Plakatreklame allein nicht bewenden lassen, sie haben die Reklame auch in unsere Tagespresse getragen, wo sie sich in Form überreicher Anzeigen und Vornotizen der Musik- und Kunstrubrik entfaltet. Dadurch aber, daß jene Konzertunternehmer in den Zeitungen inserieren und teures Geld dafür bezahlen, machen sie sich diese sogar in einem gewissen Sinne verpflichtet, daß sie immer geneigt sind, eher versöhnlich und günstig über die von jenen veranstalteten Konzerte zu schreiben als ablehnend und schlecht. Nur so ist es möglich, daß ein bekannter Verleger und Konzertunternehmer sagen konnte, die Presse kaufe er sich einfach.

Unsere Konzerte und konzertmäßigen Veranstaltungen selbst zerfallen der Hauptsache nach in zwei Gattungen: Wirklich kunstgemäße und nur äußerlich nach dem Titel sich als echt aufspielende kunstfremde Veranstaltungen. Jene erste Art näher zu beschreiben, ist kaum nötig; es sind tatsächlich künstlerische, gewöhnlich wiederkehrende Veranstaltungen, bei denen klangvolle, gut bekannte Namen der ausübenden Künstler oder bei neu auftauchenden Größen die Fürsprache und das Eintreten gewichtiger Fachleute für dieselben von vorneherein die regste Anteilnahme aller Kunstbedürftigen sichern; ihr äußerer Rahmen selbst, also Publikum sowohl als auch Arrangement, entsprechen ebenfalls in ihrer schlichten Vornehmheit ihrer künstlerischen Qualität. Zu diesen wahren Kunstkonzerten gehören selbstverständlich auch jene bereits früher erwähnten streng seriösen Konzertveranstaltungen der verschiedenen musikalischen Vereinigungen (Kammermusikabende, philharmonische und populäre Konzerte usw. usw.). Eine gute Abart der ernsten Kunstkonzerte sind ferner die von eigenen Komitees zu besonderen Zwecken (gewöhnlich sind Wohltätigkeit oder andere humane Bestrebungen das Leitwort) veranstalteten Konzerte, die gewöhnlich von fachmännischer Seite beraten, meist von Berufskünstlern oder doch ganz besonders befähigten kunstreifen Dilettanten bestritten werden. Allerdings: Keine Regel ohne Ausnahme! Sie haben auch jammervolle Gegenstücke, „Konzertveranstaltungen", in denen sich durch die Protektion des arrangierenden Komitees der unverblümteste, lächerlichste, sonst nicht anzubringende Dilettantismus breit macht. Und da sind wir auch gleich bei der zweiten Gattung, bei den unter falscher Flagge segelnden, kunstunwürdigen Veranstaltungen ruhmsüchtiger, schlechter Dilettanten und sonst ungehörter ausübender Musiker, die unterstützt von ebenso nichtswürdigen „Förderern" und aus Gewinnsucht kunstheuchelnden Musikagenten ihr Dasein führen. Ihr Publikum und die Art ihres Arrangementes charakterisiert sie: Der Hauptteil des Auditoriums sind beifallgezwungene „gute Bekannte" und Verwandte, der Rest ist „Watte", nämlich mit Freikarten gesegnetes und dadurch gerne dankbares, angeworbenes Publikum. Wie viel „Künstler" solcher Art kenne ich doch selbst, die kein Geldopfer scheuen, ihren Namen der Öffentlichkeit aufzudrängen, öffentlich Proben ihres Könnens, besser Nichtkönnens ablegen zu dürfen. Sie haben dabei leider auch genug Einsichtslosigkeit, die öffentliche Kritik zu Gast zu laden. Wie schwer es der aber dann fällt, es nur halbwegs recht zu machen, muß ich wohl kaum erst anführen. „Reden ist Silber, — Schweigen ist Gold" ist da stets noch der beste Ausweg.

Aber noch eine Gattung konzertmäßiger Veranstaltungen ist zu nennen, Veranstaltungen, welche allerdings eigentlich gar nicht zum Begriffe Konzertwesen passen, da sie in der Mannigfaltigkeit ihrer Darbietungen und durch den äußeren Rahmen gedeckter Tische und eines mit Behagen sein Nachtmahl verzehrenden Publikums eher an eine Varietévorstellung oder gleichwertige Abhandlungen erinnern, es sind die unzähligen Unterhaltungs-, Familien-, Vortragsabende und sonstige Matineen sowie ähnliche Veranstaltungen unserer zahllosen gesellschaftlichen Vereine, diese Exerzier- und Tummelplätze des unverschämtesten und anmaßendsten Dilettantismus gesellschaftlicher Kultur, die hauptsächlich den Mitgliedern jener Vereine „unter anderem auch" einen „bequemen und billigen" Kunstgenuß (!) bieten wollen. Sie zu kennzeichnen mangeln mir die geeigneten Worte, das heißt, es gibt überhaupt keine, schlecht genug, sie in ihrer unwürdigen Benützung der Kunst für ihre Zwecke zu tadeln; aber anführen mußte ich sie, weil gerade sie es sind, die unseren Künstlerstand selbst entarten, also auf diese Weise die allerschlimmste Entartungsquelle unseres Konzertwesens bedeuten.

Das Wesentlichste freilich zur Entartung unseres Konzertwesens tragen die Künstler selbst bei — leider! Schalten wir hier von vorneherein die Dilettanten aus und reden wir also nur von den ernst zu nehmenden Musikamateuren und berufsmäßigen Künstlern. Ihr gemeinsames Streben, möglichst oft vor die Öffentlichkeit zu treten, läßt sie meist auch wahllos in den Veranstaltungen sein, bei denen sie ihre Kunst betätigen. Und das ist der Hauptschaden und trägt unbedingt am meisten zur Entartung nicht nur unseres Konzertwesens sondern zur Entartung der Kunst überhaupt bei, daß unsere Künstler auch bei kunstunwerten Veranstaltungen mittun, wenn nur Gewinn dabei zu erzielen ist oder, um nur möglichst viel öffentlich gelobt zu werden. Und es ist doch wirklich ein gewaltiger Unterschied, ob ein Künstler vor einem Teller und Gläser klappernden, in Variétéstimmung befindlichen Publikum eines jener verhaßten Unterhaltungsabende ernste Gaben seiner Kunst spendet oder vor einem kunsternsten, wenigstens äußerlich teilnehmenden Parkett musikgewillter Menschen. Denn gefallen die ernsten Weisen und Töne der reinen Kunst jenem Publikum, das sich bei gedeckten Tischen doch nur amüsieren will, nicht, dann läßt sich der betreffende Künstler das nächstemal auch sicher zu Konzessionen in der Wahl und auch in der Art seiner Vorträge herbei und zieht so seine eigene geliebte Kunst in den Kot. Und was er bei jenem Publikum dann tut und womit er dort „Bombenerfolge" erzielt, das hält er zum Schlusse für konzertfähig überhaupt und tischt es in geweihten Räumen ernster Kunst auf. Die ernsten Dilettanten und berufsmäßigen Künstler sollen das Feld jener gemischten Abende lieber den öffentlichkeitshungrigen und ruhmdürstenden Dilettanten überlassen, so wenig es anderseits jene wagen sollen, sich in den kunsternsten Konzertsaal zu drängen. Ist das Auftreten seriöser Künstler in derartigen kunstunwerten Unterhaltungsabenden zu

mindestens als ein sehr ungleicher Wettbewerb mit jenen Pseudokünstlern zu bezeichnen, so muß anderseits das Eindringen unbefugter, unfähiger Dilettanten in die geweihten Stätten ernster Kunst als Schändung und Verunehrung derselben mit allen nur möglichen Mitteln bekämpft werden. Daß unsere Künstlerschaft, nämlich die hohe Künstlerschaft sogar, teilweise entartet ist, verschulden auch die sich in Honorarzahlungen überbietenden großen Unternehmer, die dadurch das Käufliche der Kunst besonders illustrieren. Auf diese Weise wird aber auch das künsterische Wesen des Künstlers selbst beeinflußt, da er nicht mehr durchwegs in gleicher Weise seine Kunst ausübt, sondern doch mehr oder weniger immer den bezahlten Honoraren anpaßt. Der Idealismus, der sich auf dem Gebiete der Musik wenigstens in einem gewissen Umfange bisher immer noch erhalten hatte, schwindet nun auch hier vollends, seit ihre (der Musik) Früchte so sehr käufliche Güter geworden sind. Denn es ist leider nur zu wahr, daß die Art Künstler, die nur um ihrer heiligen Kunst willen das Podium betreten, die immer in gleicher begeisterter Hingabe an die gute Sache ihrer Kunst am Werke sind, diese seltene Art des Künstlerstandes, die auch klingenden Lohn gern verschmäht, wenn es nur gilt, für ihre Kunst eine Lanze zu brechen, dem eigenen Kunstverlangen und Sehnen gerecht zu werden, ausstirbt.

Wesentlich schuld an der Entartung unseres Konzertwesens ist schließlich auch das Publikum; einmal durch sein Verhalten gegen die Künstler und deren Darbietungen, zum andernmale durch seine unechte oder aus Mode geheuchelte Teilnahme an den Veranstaltungen überhaupt. Beeinflußt es auf der einen Seite durch seine ungerechte Teilnahmlosigkeit an gediegenen Vorträgen oder durch das Bezeugen allzugroßer Freude an seichten Stücken den Geschmack des Künstlers, so dient es anderseits in den meisten Fällen nur mehr der Mode als seinem eigenen Kunstbedürfnis und macht aus dem äußeren Arrangement des Konzertes ein unwahres Zerrbild. Das ist aber erst heutigen Tages so geworden; denn früher ging nicht zur geweihten Stätte der Kunst, wer nicht das innere Bedürfnis hatte, wer nicht schon mit entsprechender Liebe zur Musik im Herzen hinkam und das Verlangen in sich trug, Musik in sich aufzunehmen. Das ist ein Nachteil des Allgemeinwerdens der Musik, daß sie nicht mehr so ganz und richtig verstanden wird wie früher, als nur wenig Auserwählte sie pflegten und würdigten. Und alles wäre schließlich noch gut, wenn unser Publikum dem eigenen, natürlichen Instinkt nachginge; es läßt sich aber lieber von einer Stimme leiten, von der Geschmacksvorschreibung eines einzelnen überzeugen.

Weil sich aber das Publikum immer so gerne im Geschmacke der Kunst führen läßt, haben auch die Kritiker, die Richter über Güte und Schönheit des in der Kunst Gebotenen hervorragenden Anteil an der Entartung unseres Konzertwesens. Es gibt nämlich auch hier gute und schlechte Kritiker, wirklich musikalisch gebildete und auf rein empirischer Grundlage, aus dem Vergleich schöpfende Rezensenten. Die erstere Art wird immer seltener, letztere Gattung hingegen kommt immer mehr zur Geltung, seit auch im kritischen Fache Protektionswirtschaft eingerissen ist, seit verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehungen bei Besetzung der Kunstrichterämter maßgebender geworden sind als persönliche Eignung und Tüchtigkeit. Nomina sunt odiosa! Aber ich selbst könnte einige der letzteren Gattung aufzählen, die verwandtschaftliche Beziehungen mit ihrem Blatte, das heißt mit dessen Herausgeber verknüpfen. Dadurch aber, daß unsere modernen Rezensenten nicht immer ihrer Aufgabe gewachsen sind, können sie dem Künstler, der Kunst, dem gesamten Konzertwesen überaus schädlich werden, da sie Publikum und Künstlerschaft nur zu leicht in der Geschmacksbestimmung und richtigen Kunsterkenntnis irreführen und verwirren. Und wenn schließlich auch Herders Spruch „Daß auch die Kritik ohne Genius nichts ist, daß nur ein Genie das andere beurteilen und lehren kann“ nicht so ganz wörtlich zu nehmen ist, so sollte man in einem gewissen Sinne von Kunstrichtern doch unbedingt verlangen müssen, daß sie selbst das rein Technische der von ihnen zu beurteilenden Kunst beherrschen.

Wenn ich es aber nach allem zusammenfassend sagen soll, was schuld ist an der Entartung unseres Konzertwesens, an der Entartung unseres Künstlerstandes und der Kunst selbst, so meine ich, daß die Wechselbeziehung zwischen dem eigentlichen, inneren Wesen der Kunst (dem sie interpretierenden Künstler) und ihrem äußeren, öffentlichen Wesen (dem sie aufnehmenden Publikum und den sie ins Werk setzenden Konzertunternehmern) der Urgrund ist. Ist dem aber so, so ist es bedauerlich, daß bei diesem Wechselverhältnis die Künstler mehr und mehr in Abhängigkeit von Publikum und Konzertunternehmern geraten sind und sich von diesen in ihrer künstlerischen Richtung und Persönlichkeit beeinflussen und sogar bestimmen lassen, statt daß es umgekehrt der Fall wäre: daß unsere Künstler einerseits die Konzertunternehmer durch ihre Kunst überzeugen und bestimmen und anderseits das Publikum zu Geschmack und Kunstverstand erziehen würden. Und wirkliches Leid muß den mit dem Künstler fühlenden Musikenthusiasten überkommen, wenn er erwägt, daß es einstens — und das ist doch nicht einmal so sehr lange her — ganz anders war, daß Robert Schumann, dieser vollkommenste Kunstrichter, noch sagen konnte (Gesammelte Schriften):

> „Der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen!“

Maria Josef Erb

Von **C. Bouchholtz** (Berlin)

Will man Prof. Maria Josef Erb, den einzigen elsässischen Komponisten, der seit Boëllmann sich geltend gemacht hat, und mit einem elsässischen Charakter geltend gemacht hat, verstehen, so muß man ihn aus dem elsässischen Milieu heraus verstehen lernen. Ruthardt hat von Erb gesagt, seine Art sei rein deutsch. Ich möchte sagen, Prof. Erbs Eigenart ist es, deutsche Art in französisch leichte Formen gegossen zu haben. Das ist der Vorzug seiner Art, wie es der Vorzug elsässischer Kultur überhaupt sein könnte...

Will man Erb, den Straßburger Komponisten, der nun schon ein Lebenswerk hinter sich hat, verstehen, so muß man — zumal wenn man nicht Elsässer ist —

den Duft elsässischer Kultur atmen; man wird ihn in Erbs Kompositionen wieder finden. Man muß sich in einen elsässischen Salon mit seinem matten Glanz versetzt denken, mitten unter kostbare alte Möbel aus der Rokokozeit, Möbel, die mit Gold beschlagen und aus kostbarem Holz gefertigt sind. Man muß mit Behagen dem lautlos schwingenden Pendel einer Empire-Uhr unter ihrer Glasglocke zuschauen und sich in die Zeit versetzt denken, da Zeit ein Nichts war, etwas, das man verschwendete, da man mit ihr spielte und sie noch so schön lautlos dahinfloh. Man muß den leichten Gesprächen, dem silbernen Lachen schöner junger Frauen lauschen und ahnen lernen, daß durch diese Salons, die allüberall im Elsaß verstreut liegen, noch der Atem jener leichten Zeit des Rokoko weht. Dieser Zeit, die von Lachen, Frivolität, schönen Frauenaugen, Silber und Gold schimmerte. Hier wird man Erb begegnen.

Und dann muß man sich in eine hohe, luftige katholische Kirche versetzt denken, über deren Altar eine mystische Ampel schwebt, muß sich an die bunten Wunder der Kirchenfenster erinnern, an Chöre, die in unsichtbaren, hohen Arkaden wie die himmlischen Regionen emporsteigend verhallen, an die ganze schöne mystische Farbenbuntheit der katholischen Kirche mit ihren goldnen Leuchtern und ihren ferne schwelenden Kerzen und ihre purpurnen Rosen aus Porzellan, an all die heilige Künstlichkeit — und wieder wird man Erb begegnen, der für deutsche Art farbenbunte und kristallklare Formen und Klänge fand.

Das sind die beiden Erb, die miteinander eine Harmonie bilden. Durch seine Art weht wahrhaftig etwas von jener Zeit, die den Abbé Galliani schuf. Und unsere Zeit hat mit jener ja so viele Berührungspunkte. Erb ist einer dieser Berührungspunkte, eine dieser Brücken, die ins Allermodernste weisen. . . .



M. J. Erb

* * *

Prof. Erb, Straßburger von Geburt, den sein Studiengang nach Paris an die Musikakademie führte, von dort nach Schlettstadt und zurück nach Straßburg, wo er an der St. Johann-Kirche und an der Synagoge Organist ist, wurde vor 2 Jahren, als Hans Pfitzner nach Straßburg kam (als Direktor des Konservatoriums und Operndirektor), sofort ans Konservatorium berufen. Hans Pfitzner erkannte gleich die Bedeutung Erbs und gab mit diesem so vielseitigen Musiker dem Straßburger Konservatorium eine bedeutende Stütze. Prof. Erb wirkt zur Zeit am Straßburger Konservatorium als Lehrer für Klavier, Kontrapunkt und Komposition.

Erb hat sich bisher aufs Vielseitigste betätigt, als Klavierkomponist, als Liederkomponist, in der Orgel- und Kirchenmusik, in der Kammer- und Orchestermusik.

In der Klaviermusik ist Prof. Erb — damals war er 20 Jahre alt — zuerst markant mit seinen „Bildern und Sagen aus dem Elsaß" hervorgetreten (op. 12). Er hat sie Liszt gewidmet, dem er sie auch vorspielte. Franz Liszt — der ein recht offenherziger und sogar allzu offenherziger Mensch war, wenn es galt, sich Kompositionen der Jungen anzuhören — gefielen diese „Bilder und Sagen" so gut, daß er sie Breitkopf & Härtel empfahl, wo sie gedruckt wurden. Eine sehr große Anzahl Klavierkompositionen (sie aufzuzählen fehlt uns der Raum) ist bei André in Offenbach a. Rh., bei Schuberth jr., bei Durand und bei Hamelle in Paris erschienen. Es sind alles graziöse, kristallklare Gebilde, die reizend anzuhören sind.

Auch eine große Anzahl Lieder hat Erb komponiert. Erwähnen wir die „Volkstümlichen Lieder" in deutsch und englisch, die bei Williams in London erschienen sind, und die „5 Lieder" aus dem Süddeutschen Musikverlag, die in die impressionistischen Sphären buntschillernder Farben-, Klang- und Stimmungseffekte reichen, außerdem die Kompositionen, die bei Schuberth in Leipzig gedruckt wurden.

Als Orgel- und Kirchenmusikkomponist trägt Erb wohl die charakteristischsten Züge. Es ist schade, daß hier nur das Hauptsächlichste gestreift werden kann.

Die Kirchenmusik Erbs könnte den Stoff zum interessantesten Essay geben. Wir haben da die prächtige Orgelsonate op. 70, die in der Musikpresse Aufsehen erregte und in welcher der ganze mystische Gehalt der Kirchenpracht mit ihren mystischen Symbolen in dem Spiegel der Musik erstrahlt; die einzelnen lapidaren Formeln katholischer Liturgie sind mit einer meisterhaften Formkunst verarbeitet, ineinandergearbeitet, aufgebaut, wie eine Kapelle für sich, die von mystischen Bedeutungen irisiert. Der erste Satz baut sich auf dem 5. Psalmenton auf und ist mit allem Raffinement des Kontrapunkts und der Harmonik verarbeitet. Der zweite Satz bringt die Melodie des „O crux, ave spes unica". Der dritte Satz in Form einer Toccata bringt als Leitmotiv die Finalis des 4. Psalmtones. Und der 4. Satz bringt nach einer fugierten Einleitung sämtliche Motive wieder, um das Werk mit einer Kombination aller Themen in mächtigen Akkorden zu beschließen. Es ist ein Werk, wie man es an großartigen Steigerungen, an Einheitlichkeit und Originalität der Harmonik in der Orgelkunst nicht leicht wiederfinden wird. — Eine 6stimmige Messe mit Orgelbegleitung (op. 78), ein Werk von gleich monumentaler Wirkung, liegt noch ungedruckt in Prof. Erbs Mappe. — Zwei überaus feine Gaben des Komponisten wären besonderer Erörterung wert. Das „Tu es Petrus" für Männerchor und Posaunen, ferner das bekannte „Panem nostrum cotidianum da nobis hodie . . .", „gib uns heute unser täglich Brot", ein Gebet für Orgel und Geige. Dieses letzte Werk ist ein wunderbar tiefer Ausdruck der ganzen Sehnsucht eines Künstlertemperaments. Seltsam, es ist, als stiegen mit diesen Klängen rote Rosen mit goldnen Blättern, dem Himmel zurankend, schlanke gotische Säulen empor, immer höher und flehender, und vereinigten sich irgendwo in der Höhe, vielleicht zwischen

schimmernden Sternen. Diese Komposition, die ganz einzig in ihrer Art ist, wird von Männern wie Straube, Gigout, Hamm, Dr. Schweitzer in ihren Konzerten gespielt. Straube hat sie in Leipzig aufgeführt. Er sagte darüber: Sie sei von allen ihm bekannten Originalkompositionen für Orgel und Violine das gelungenste und interessanteste Werk. In den letzten 30 Jahren sei nichts ähnliches geschaffen worden. — 20 Offertorien für Orgel und Chor (op. 79) und in der freien und eigenartigen Bearbeitung des Chorals die 80 kurzen Orgelstücke über Choralmotive (op. 74) sind noch nennenswerte Schöpfungen.

Als Kammermusiker ist Erb in seiner Sonate für Klavier und Geige (op. 22, Universaledition), in seiner Suite für Geige und Klavier (op. 45) bedeutend. Ganz reizende Sachen für Klavier und Cello, pikant und faszinierend in Melodik und Rhythmus hat Erb geschrieben. Besonders mag die Dmoll-Suite für Orchester hervorgehoben werden (bei Gebrüder Reinecke, Leipzig), die jedem Orchester zu empfehlen ist und keine Schwierigkeiten — selbst einem guten Dilletantenorchester nicht — bietet. Dieses reife Werk ist wegen seiner klaren Form, seiner packenden Melodik und wegen seiner schwungvollen Gestaltung von großer Wirkung.

Im Manuskript liegen noch eine sinfonische Suite, 3 sinfonische Dichtungen, 2 Sinfonien, davon eine mit Orgel, als Orchesterwerke vor; als Kammermusikwerke: 2 Sonaten für Klavier und Violine und eine für Klavier und Cello, 1 Oktett-Suite, ländliche Tänze für Klavier zu 4 Händen, Violine und Cello, ein Sonett für Klavier, Streicher und Bläser, ein Streichquartett, zwei Trios für Klavier, Violine und Cello. Endlich eine Suite für Klavier und Horn.

Erb ist als Opernkomponist mit dem „letzten Ruf", dem „Taugenichts", den „Abendglocken", der „Vogesentanne", einem Singspiel „Schalii" (erschienen bei Feuchtinger in Stuttgart) und einem Ballettspiel „Der Heimweg" mit Erfolg in die Öffentlichkeit getreten.

* * *

Wir elsässischen Musiker und Künstler würden uns freuen, wenn dieser typische elsässische Komponist Deutschlands breiteste Öffentlichkeit sich erobern könnte, dieser Komponist, der als echter Elsässer auch die vornehmste elsässische Eigenschaft hat, die der Zurückhaltung. Wir würden uns freuen, wenn durch die Anerkennung und das Interesse für eine so markante Persönlichkeit, wie die Erbs, sich ein neuer Kontakt zwischen Deustchland und dem armen gottverlassenen — und so schönen — Zipfel, der Elsaß heißt, bildete, ein Kontakt, der durch die Liebe zu elsässischer Kunst dem Deutschen auch die Elsässer und ihre Art lieb machte.



Volks-Konzerte

Die Saaten, die Liebig, Bilse und Stern ausgestreut, tragen reiche Früchte; deren lebendige Denkmäler sind das tausendohrige Publikum der Volkskonzerte in Berlin. Dieses dankbare Publikum will lernen und genießen, will nicht urteilen. Dies erkennt man an dem naiven Beifall, der nach jeder Nummer gleich stark ausgeklascht wird.

Die Stadt Berlin gibt für diese Volkskonzerte namhafte Summen aus; dadurch übernimmt sie den Steuerzahlern gegenüber die moralische Verantwortung, daß das Geld doch hauptsächlich zur Veredlung deutschen Fühlens, und zur Entwicklung des Verständnisses für deutsche Tonkunst verwendet werde.

Von den 9 Nummern des Programmes am 7. August waren die vier deutschen Meister: Wagner, Mendelssohn, Schumann und J. Strauß (Sohn) aufgeführt. Denen standen gegenüber die älteren Franzosen: Boieldieu und Auber und die drei neueren: Massenet, Saint-Saëns und Dasormes, sowie der Italiener Verdi.

Wo blieben aber die deutschen Klassiker, die doch in jedem Programme fürs Volk wenigstens durch eine Nummer sollten vertreten sein?

Doch nehmen wir an, daß in früheren Konzerten z. B. die hervorragendsten von den 58 im Druck erschienenen Sinfonien von Haydn zur Aufführung gelangten. (Eine deutsche Schmach, daß Haydns meiste Werke noch unveröffentlicht in den Händen des Fürsten Esterhazy in Hermannsstadt der Kultur vergraben liegen, in dessen Hause Haydn Diener und Kapellmeister war.) So wird auch eine Auswahl der bedeutendsten Orchesterwerke Mozarts (allein 41 Sinfonien) zur Aufführung gelangt sein, ehe man beim unbedeutenden „Albumblatt" von Wagner anlangte.

Einem Boieldieu und Auber wird man gerecht, wenn das Durchschnittsforte unterbrochen und die groß angelegten Crescendi herausgearbeitet werden. Massenet und Saint-Saëns ersetzen ihre Inhaltlosigkeit durch Klangfarben, die in einem akustisch so trefflichen Saal, wie es der Germania-Saal ist, nicht in wüstes Geräusch ausarten dürfen, ähnlich einer Bachschen Orgelfuge, die man im akustisch unverbesserlichen Berliner Dom zu hören bekommt.

Was die Reinheit der Orchesterstimmung anlangt, so geht es den Philharmonikern ähnlich wie dem hiesigen Kgl. Opernorchester, daß die Blasinstrumente nicht immer einig werden. In einem Sinfoniekonzert der Kgl. Kapelle hörte man bei einer betrübenden Auffassung selbst der Adur-Sinfonie von Beethoven, eine noch trübere Verstimmung, die sich dann bei der Haroldsinfonie von Berlioz, diesem klangvollsten Franzosen, noch bemerkbarer machte. So wollte sich auch der Bläserchor der Philharmoniker in der Sommernachtsouverture nicht einigen. Wird diese Ouverture als erste Programmnummer vorgetragen, wo die Blasinstrumente noch nicht gleichmäßig erwärmt sind, so liegt darin eine Entschuldigung. In der Melodiebildung ist die mehrfache Verwechselung von Arsis und Thesis schwerer zu entschuldigen. Das Streichorchester erinnerte an die alte gute Schulung des Technikers Bilse.

Warum gab man aber nicht die ganze Musik zum Sommernachtstraum, die doch ein einheitlicher Ersatz gewesen wäre für die bald darauf folgende Zusammenstopplung von Verdis Rigoletto-Motiven, die als Rigolettofantasie im Programme angeführt. Findet man solche Potpourriarbeiten noch nötig, warum nicht zunächst zu Motiven von Bach, Händel, Gluck, Weber usw. usw. greifen?

Eine fürs deutsche Volk wichtigere Aufgabe wäre es aber, den deutschen Volkstanz wieder auszugraben. So die altdeutschen Tänze bis auf Schubert, als deutsche Rhapsodien. Schuberts Tänze für Orchester fehlen uns auch, sowie das Beste unter den 205 Tänzen von Lanner, den 277 von Gugl, den 279 von Labitzky, den 249 von

Strauß Vater, den 408 von Strauß Sohn. (Siehe J. Fuchs. Kritik der Tonwerke.) Wie zündet von Strauß (Sohn) der Walzer „Morgenblätter", der den Wiener Preßbällen gewidmet ist, er schlug alle im Programm vorangegangenen Franzosen durch Innigkeit, überströmenden Humor und einheitliche Klangwirkung. Im preußischen Marschtritt tanzt aber die Wienerin nicht; wenn da bei den ersten Walzertakten die Hörer hineinjauchzen, dann vergißt sie das Hiersein, dann heißt es Muskeln in den Beinen wie im Herzen; selbst der beste Heurige tut nicht diese Wirkung. Der blaue Donauwalzer, von dem Brahms sagte, daß dieser Walzer leider nicht von Brahms sei, würde von der Wienerin auf den näher liegenden Südpol so getanzt werden, daß er schmelzen müßte. Nur die Berlinerin steht dann auch für den Nordpol ein.

Gebe man doch dem Volke besonders solche Musik, und die Werke der Klassiker, die ja aus dem Volksliede entsprungen sind. Das Volk erhält ja so wenig vom alten Volksliede und von jenen Klassikern durch die von und mit Handlangern gefüllten Schulbücher für Gesang. Ersetze man durch die Volkskonzerte, was dem Volke in der Schule, von unserer unvergleichlichen deutschen Kunst noch vorenthalten bleibt.

Ein anderer Nibelungenhort bleibt dem Volke noch ungehoben: die Vokalwerke unserer Klassiker, die auch erst durch einen Bilse oder Stern zum Biertisch gebracht werden müssen. Mit einem Chor von gegen 24 Singenden nebst einigen Solostimmen, sowie einem Orchester von ungefähr 35 Mann, die auch den Chor und umgekehrt vermehren können, wären diese Schätze dem Volke der Spreeathener zuzuführen. Dazu sind also nicht, wie für Museumbauten, Millionen erforderlich, deren Inhalt zur Veredlung der Massen nicht so wirken kann, wie früher der alte Liebig mit seinen 35 Hoboisten. Doch findet man auch manchmal Berliner in den Museen! —

J. Fuchs

Rundschau

Oper

Berlin Die Opernsaison, die mit einer für Berlin recht ungewohnten Stürmigkeit eingesetzt hatte, ist nun schon wieder in das übliche ruhige Fahrwasser gekommen. In einer reichlich steifen, unitalienischen Aufführung der Hofoper von Verdis „Violetta", wie jetzt die „Traviata" hier in der von unserm Hofopernregisseur Droescher besorgten Neuübersetzung, eine stellenweise gut gelungene Arbeit, heißt, wurde die neue Koloraturdiva, Frl. Alfermann vorgestellt. Sie hat als Nachfolgerin von Frieda Hempel keinen leichten Stand hier, weil mit dieser bedeutenden Könnerin der Maßstab sehr gewachsen ist, nach dem man sich gewöhnt hat, den Koloraturgesang zu beurteilen. Aber auch ein mittlerer Maßstab deckt Frl. Alfermann noch nicht ganz. Das Organ bedarf des Ausgleichs zwischen den drei Hauptlagen, von denen vorläufig nur erst die oberste zuverlässig „steht". Die Kehlfertigkeit ist ganz annehmbar; der gelegentlich hervortretende Mangel an bravouröser Überlegenheit, die eine Sängerin dieses Fachs unbedingt haben muß wenn sie zünden will, wird wohl mit der Zeit noch kommen. Gern würde man auch aus ihrem Gesang etwas mehr persönliche Wärme entgegennehmen. In darstellerischer Hinsicht wiegt das Mechanische noch vor, und auch die Durchschnittsroutine. Häufiges Bewegen des Körpers und der Gliedmassen zum Rhythmus der Rubati der Koloraturen wirkt höchst öde, ja manchmal fast karrikaturistisch. Immerhin sind gesunde Ansätze zu einer hoffnungsvollen Entwicklung vorhanden, die bei fortgesetztem Fleiß und der Beachtung bedeutender Vorbilder — vielleicht auch durch Besuche des Lessing- und Deutschen Theaters — noch zum Durchbruch persönlicheren Wesens gebracht werden können.

Die Kurfürstenoper brachte, nachdem schon X deutsche Bühnen vorangegangen sind und unsere Hofoper keine Neigung zum Zugreifen gezeigt hatte, Wolf-Ferraris harmlosen Einakter „Susannens Geheimnis" heraus. Das Dingelchen ist ja genügend bekannt, um keiner eingehenderen Besprechung zu bedürfen. Das an die Nachsicht des Publikums bedeutende Anforderungen stellende Textbuch und die manchmal etwas geschraubte Musik stehen einem großem Erfolg im Wege. Im Gegensatz dazu sind die gelungenen Teile wieder so wirkungsvoll, daß das Publikum beifallsfreudig wurde, was allerdings auch sehr mit auf das Konto der ausgezeichneten Darstellung durch Frau Gutheil-Schoder, Franz v. Egenieff und Curt Sachs zu setzen ist.

H. W. Draber

Bremen Das Bremer Stadttheater eröffnete die diesjährige Opernsaison am 1. September mit einer glanzvollen Tannhäuser-Aufführung. Neu war dabei für uns die Darstellung der Venus durch unsere neue Primadonna Frau Pfeilschneider. Diese hinterließ den vorteilhaftesten Eindruck, sowohl was musikalische Sicherheit, Schönheit der Stimme und der Sprache, als auch was die Leidenschaftlichkeit der Darstellung anbetrifft. Bemerkenswert war auch, daß der Chor, der im vorigen Winter wenig befriedigte, sehr viel besser sang.

Schon am 3. September folgte eine hier lange nicht gegebene, völlig neu einstudierte Oper: Verdis „Maskenball". Wenn auch die Romantik des Textbuches unserem Empfinden nicht mehr entspricht, so enthält doch die Musik Stellen von bedeutendem Werte. Vor allem aber gibt die Oper den Vertretern der Hauptrollen Gelegenheit, sich als Sänger und Schauspieler zugleich in das rechte Licht zu setzen. In der Rolle des Richard führte sich der neue Heldentenor, Herr Juan Spivak, sehr vorteilhaft ein. Er zeigte sich als ein mit glänzenden Stimmmitteln ausgestatteter Sänger und zugleich als ein gewandter Darsteller. Die Amelia der Frau Pfeilschneider war eine vollendete künstlerische Leistung. Als Renato wußte sich Herr Permann neben diesen beiden Künstlern gesanglich und darstellerisch gut zu behaupten, und der Page des Frl. Rödiger zeichnete sich durch Frische der Stimme, wie durch Anmut und Gewandtheit des Spieles aus. Frl. Blume als Wahrsagerin glänzte besonders durch die Vorzüge ihrer sonoren Altstimme. Da auch das Orchester unter Kapellmeister Gottlieb und der Chor auf der Höhe standen, und die Inszenierung durch Regisseur Strickrodt eine vortreffliche war, kann diese Aufführung als eine wohlgelungene bezeichnet werden, was auch der reiche Beifall bekundete.

Gleich zwei Novitäten brachte der Abend des 22. September, zwei musikalische Lustspiele, wie sie sich nennen, wenngleich die Bezeichnung „musikalische Schwänke" besser am Platze wäre. Dem ersten, „Das heiße Eisen", liegt ein Fastnachts-Spiel mit dem gleichen Titel von Hans Sachs zugrunde, das Karl Pannier zu einem Operntext umgearbeitet hat. Zu diesem derben Schwank, der in drastischer Weise die Richtigkeit des alten Sprichwortes illustriert „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein", hat ein junger Frankfurter Komponist, Max Wolff, ein Schüler von Ludwig Thuille und Max Schillings eine Musik geschrieben, die an Wagners Meistersinger anklingend die Ausdrucksmittel der Nachwagnerianer geschickt verwendet, durch charakteristische, scharf gefaßte Themata, reiche Harmonik und üppige Orchestrierung ausgezeichnet ist, aber doch in ihrem übertriebenen Pathos zu dem leichten Stoffe in einem gewissen Mißverhältnis steht. Immerhin bedeutet dieses Werk des jungen Komponisten eine bedeutende Talentprobe, so daß der Beifall am Schlusse nicht bloß den Darstellern, Frau Borchard-Hubenia, Herrn Permann und Frl. Blume, die allerdings ihre Sache vorzüglich machten, sondern zu einem guten Teile auch dem persönlich anwesenden Komponisten galt.

Ganz anders behandelt in dem Musik-Lustspiel „Der Fünfuhrtee" Theodor Blumer den Schwank von Wilhelm Wolters „Sein Alibi" musikalisch, nicht als eine welterschütternde Handlung, sondern als das, was er ist, als amüsanten Unterhaltungsstoff. Dementsprechend bewahrt er durchweg den Unterhaltungston, indem er in geschickter Weise Tanz- und Liederrhythmen miteinander wechseln läßt, dabei die Farben nicht dick aufträgt, aber doch ein sattes, leuchtendes Kolorit erzielt, und hin und wieder ein kleines Brillantfeuerwerk von Tönen ersprühen läßt. Um die Darstellung machten sich die Damen Rödiger, v. Beringe, Hallensleben, Blume, Höfft und die Herren Schützendorf, Roller, Permann, Lange, Neugebauer besonders verdient, während Herr Kapellmeister Cornelius Kun sich um die Einstudierung beider Novitäten aufs eifrigste bemüht hatte.

Dr. R. Loose

Cassel Nach einer Pause von nur 2 Monaten wurde unser Königliches Theater am 18. August mit der neuausgestatteten Kreutzerschen Oper: „Das Nachtlager in Granada" als Festvorstellung in Gegenwart des Kaiserpaares glanzvoll eröffnet. Wegen schwerer Erkrankung des ersten Kapellmeisters unseres Hoftheaters, Herrn Prof. Dr. Beier, der zur Wiederherstellung seiner Gesundheit bis Anfang Oktober d. J. beurlaubt wurde, übernahm Herr Königl. Musikdirektor Dr. Zulauf, von Herrn Dr. Pauli unterstützt, für August und September die musikalische Leitung der hiesigen Oper. Während dieser Zeit gelangten neue Opern nicht zur Aufführung, sondern es wurden aus der vorjährigen Spielzeit wiederholt: Stella maris von A. Kaiser, Barbier, Cavalleria, Bajazzo, Martha, Samson und Dalila, Walküre, Mignon, Undine, Hugenotten und Margarethe. Herr Dr. Zulauf entledigte sich der übernommenen umfangsreichen und verantwortungsvollen Aufgabe mit großer Hingabe und Sachkenntnis, er leitete die Opern sicher und geschickt, ruhig und gemessen, doch ohne Verschleppung.

Besondere Schwierigkeiten ergaben sich für die Opernleitung dadurch, daß mehrere Kräfte neu in den Verband unseres Königlichen Kunstinstitutes eingetreten wären. Frl. Preißmann, seither am Stadttheater in Halle, für das hochdramatische Gesangsfach, Herr Windgaßen als lyrischer Tenor und Herr Taubert als Baß-Buffo. Dazu kam, daß die seitherige Vertreterin des Koloraturfaches, Frl. Gates, angeblich wegen Erkrankung, während der Theaterferien nach ihrer Heimat Neuyork gereist war, ohne wieder nach hier zurückzukehren. Aus der Verlegenheit halfen während der letzten Wochen mehrere Gäste, zunächst Frl. Mayer-Olbrich vom Stadttheater in Dortmund, eine junge einheimische Sängerin, die hier als „Rosine" im „Barbier", „Philine" in „Mignon" und „Margarethe von] Valois" in den „Hugenotten" erfolgreich auftrat. In der letztgenannten Rolle lernten wir in Frl. Valle vom Königl. Deutschen Landestheater zu Prag eine hervorragende Koloratursängerin kennen, die aber leider wegen anderweitiger Verpflichtung für unsere Hofbühne nicht gewonnen werden konnte. Mit Erfolg gastierte ferner in dem genannten Fache Frl. Hofacker vom Stadttheater in Frankfurt a. M., die denn auch sogleich von unserer Intendantur engagiert ist. Herr Kapellmeister Prof. Dr. Beier, der jetzt wiederhergestellt ist, wird am 3. Oktober in Beethovens „Fidelio" zum ersten Male wieder den Taktstock führen.

Prof. Dr. Hoebel

Straßburg i. Els. Am 15. September begann nach viermonatlicher Ferienpause die neue Spielzeit unserer Oper mit Lortzings seit mehr als sechs Jahren hier nicht gegeben romantischen Zauberoper „Undine". Die einst so beliebte Oper ist unter dem Einfluß des veränderten Zeitgeschmackes, der an der für unser heutiges Musikempfinden doch meist recht schwächlichen teils konventionellen teils sentimentalen Musik weniger Gefallen findet, als zur Zeit „da der Großvater die Großmutter nahm", bereits stark ins Hintertreffen geraten und nur noch lebensfähig, wenn außergewöhnlich blendende und das Auge fesselnde dekorative Hilfsmittel zur Wirkung herangezogen werden. Und da das dank dem Entgegenkommen der städtischen Verwaltung der Fall war, die die Mittel für neue Dekorationen und Kostüme bewilligt hatte, so konnte sich unsere „Undine" im neuen Gewande hervorragend schönere Dekorationen (in unserem Theateratelier von Prof. G. Daubner gemalt) und der nach Entwürfen des hiesigen, dem theateraggregierten Kunstmalers Leo Schnug angefertigten Kostüme äußerlich wohl sehen lassen. In der Titelrolle gefiel unsere „Jugendliche" Frl. Gütersloh als sympathische Vertreterin der Undine; ihre Gegenspielerin Frl. Gärtner (Berlin) verdarb sich ihren Erfolg größtenteils durch unschönen von schrillen, scharfen Tönen forcierten Gesang, sah auch recht unvorteilhaft aus; von Manoff war ein außerordentlich tonschön und ausdrucksvoll singender „Kühleborn". Ritter Hugo war durch Max Hofmüller, der einen zwar nicht sehr voluminösen aber recht wohlklingenden Tenor besitzt, stimmlich befriedigend vertreten, darstellerisch jedoch zu eckig. Humorvoll und liebenswürdig gab sich der Knappe Veit, den Max Dornbusch trefflich agierte. Pfitzners szenische Regie wurde allseitig anerkannt, ebenso wie seine feinfühlige musikalische Gesamtleitung. —

Da wir neben bewährten ersten Opernkräften zur Zeit hier auch eine ganz erkleckliche „Anfängergarnitur" besitzen, so war dieser in Lortzings in unverminderter Jugendfrische prangendem „Wildschütz" bald darauf Gelegenheit zur Betätigung gegeben. Unter diesen verdient als strebsames fleißig an seiner Weiterbildung arbeitendes Mitglied Herr Gleß genannt zu werden, der seinen klangvollen Baßbariton als „Baculus" recht gut zur Geltung brachte, auch genügende wirksame Komik seiner Darstellung angedeihen ließ. Frl. Hundhausen, ebenfalls Anfängerin, war als Stubenbursche passabel, während die älteren routinierten Bühnenmitglieder, Frl. Hermann („Gräfin") und Schützendorf (Graf) ihre Rollen künstlerisch abgerundet gaben; das gleiche gilt von Frau Nachbauer-Croissant, die die „Baronin" gewandt und liebenswürdig zur Darstellung brachte. Hans Batteux gab mit seinem hübschen noch nicht ganz ausgereiften klanghellen Tenor den Baron „Kronthal". Der noch nicht lange dem Konservatorium entwachsene Ernst Münch jr. hatte die musikalische Leitung, die noch wenig musikalische Eigenart erkennen ließ, jedoch aufmunternden Beifall erzielte. —

Wagner „Holländer" ist voriges Jahr bei uns von Grund aus neuinszeniert worden und präsentierte sich in Folge dessen jetzt wieder sehr vorteilhaft, Herr von Manoff lieh dem Holländer seine von glutvollem, leidenschaftlichen Pathos erklingende schöne und edelgebildete Stimme, Gleß befriedigte gesanglich als Daland (in Maske und Gebärden noch zu jugendlich), Wilke als „Erik" erwarb sich durch warm empfundenen geschmackvollen Gesang viele Sympathien, das gleiche gilt vom Steuermann des Herrn Batteux. Frl. Gärtner hatte als „Senta" einen recht ungünstigen Abend, ihre Stimme klang spröde und belegt. Kapellmeister Büchels Direktion war wenig schwungvoll trotz großer „Taktstockbewegung"; für eine ganze Anzahl Malheurs im Orchester bei den Hörnern und Holzbläsern ist er natürlich nicht verantwortlich.

„Hoffmanns Erzählungen" fanden unter Kapellmeister Frieds temperamentvoller Leitung eine ganz vortreffliche Wiedergabe. In der Titelrolle zeichnete sich Max Hofmüller durch geschmackvollen Gesang und bewegtes Spiel vorteilhaft aus; Schützendorf gab die Quadrupelrolle: Lindorf-Coppelius-Dapertutto-Mirakel ganz hervorragend, jede einzelne charakteristisch erschöpfend; das gleiche gilt von Dornbusch, der die andre Viererrolle: „Andreas-Cochenille-Pitichinaccio-Franz" prächtig bewältigte. Darstellerisch und gesanglich sehr geschickt erwies sich Frau Büchel als „Olympia", während Frau Croißant als verführerische Giuletta im 2. Akt die Situation beherrschte. Frl. Kauders (Antonia) besitzt hübsches Stimmmaterial aber noch wenig Bühnenroutine. Frl. Hermann sang das Solo der „Mutter" hervorragend tonschön, während die hohle Stimme des Frl. Hundhausen (Niklaus) den Eindruck der Verbildung machte.

Eine recht mäßige, um nicht zu sagen schlechte Aufführung ward dem „Troubadour" zuteil, bei der im Orchester Verdis trotz aller von uns als Trivialitäten empfundene schwungvolle Melodik höchst indifferent und salopp unter Ernst Münchs der Routine entbehrenden Leitung zu Gehör gebracht wurde. Frau Büchel zeichnete sich als „Leonore" durch geschmackvollen Gesang und flüssige Koloraturen aus, ebenso Frl. Hermann als leidenschaftlich singende und agierende „Azucena". Hans Alwin sang als „Graf Luna" nicht sehr künstlerisch und eignet sich mit seiner tenoral klingenden Stimme nicht recht für ausgesprochene Heldenbaritonrollen; sein Spiel entbehrte der vornehmen Allüren. In der Rolle des „Manrico" präsentierte sich ein neuer Tenorist Herr Josef Poerner, ein noch sehr junger Künstler, der hervorragend schönes klangvolles wohlgebildetes Material besitzt, zur Zeit aber noch wenig Spieltalent sein eigen nennt. Das strikte Gegenteil zu dieser Vorstellung bildete eine ganz ausgezeichnet geratene Aufführung des „Tannhäuser" die unter der szenischen Leitung Hans Pfitzners vor sich ging. An erster Stelle ist da die von berückender Schmelz und Wohllaut erfüllte, auch darstellerisch bemerkenswerte Wiedergabe der „Elisabeth" durch Frau Mahlmdorff zu nennen, ebenso die hochkünstlerisch gesungene und personifizierte Venus des Frl. Hermann erwähnenswert. Schützendorf sang den „Wolfram" innig und tonschön, tremolierte aber andauernd, Wilke gab den Tannhäuser stimmlich im 1. und 2. Akt außerordentlich wirkungsvoll, ermattete aber im 3. Akt. Den Landgraf gab Herr Gleß gesanglich höchst annehmbar, im Spiel aber noch zu steif. Das Orchester war unter Herrn Büchels Leitung in ganz ausgezeichneter Verfassung und gereichte der vortrefflich geratenen Vorstellung zu glanzvoller Folie.

Stanisl. Schlesinger

Konzerte

Berlin Die Gesellschaft der Musikfreunde hat für ihre dieswinterlichen Konzerte Generalmusikdirektor Fritz Steinbach als Dirigenten gewonnen. Steinbach gehört zu den gefeiertsten Vertretern seines Faches, zu den Erwählten, die, weit ab von jedem Pultvirtuosentum, mit ihrem Taktstock stets nur den Weg zur wahren Kunst zu weisen bestrebt sind.

Welcher Beliebtheit sich der Künstler auch in unseren musikliebenden Kreisen zu erfreuen hat, daß er durch seine sichere, energische und doch feinsinnige Art eine stattliche Verehrerschar gewann, das bewies der vollbesetzte Saal der Philharmonie wie auch der lebhafte Beifall nach den Orchestervorträgen. Zur Aufführung kamen Beethovens Ouverture zur Weihe des Hauses, Bachs drittes (von Steinbach bearbeitetes) Brandenburgisches Konzert und Mahlers erste Sinfonie in Ddur. Die Zusammenstellung erscheint etwas bunt; mögen andere sich darüber aufregen, mich interessiert in erster Linie immer das „Wie" der Ausführung. Und daran konnte man seine aufrichtige Freude haben. Besonders Mahlers „Erste" war nicht nur eine feine, technisch saubere, sondern auch durchgeistigte Orchesterleistung. Den solistischen Teil im Programm vertrat Herr Disch Gilly, der Baritonist der Metropolitanoper in Neuyork, der recht geschmackvoll und teilweise mit schöner Tongebung die Arie des Agamemnon aus Glucks „Iphigenie in Aulis" (Diane impitoyable) und zwei französische Opernarien von Diaz und Dubois zu Gehör brachte.

Herr Thomas Denijs gab am 1. Oktober einen Liederabend in der Singakademie. Ein sehr sympathischer Sänger. Sein Bariton ist ausgiebig und wohlklingend; den Vortrag gestaltet er natürlich lebendig, technisch ist er nach allen Seiten wohlgebildet. Daß er auch tiefer, mit dem Gemüt in ein Tonstück sich versenken, es charakteristisch zu gestalten vermag, erwies er in Schuberts „Letzte Hoffnung", „Die Krähe" und Brahms' Ernsten Gesängen.

Im Beethovensaal hörte ich einige Vorträge des Herrn Alfred Schroeder, der zu unseren hervorragenden Pianisten gerechnet werden muß. Seine trefflichen Fähigkeiten, die sich hauptsächlich in sauberer, gediegener Technik, klarer Parasierung, modulationsreichem Anschlage und gesunder musikalischer Auffassung dokumentieren, darzutun, hatte der junge Künstler in der Durchführung seines vornehmen Programms mit Kompositionen von Schubert (Wanderer-Fantasie), Beethoven (D dur-Sonate op. 28), Chopin und Schumann hinreichend Gelegenheit. Ganz vortrefflich gelang Chopins Cis moll-Scherzo und uneingeschränktes Lob verdiente die technisch und musikalisch fein gegliederte Darstellung der Schumannschen „Etudes symphoniques".

In Herrn Hugo Kortschak, der mit dem Philharmonischen Orchester im Beethovensaal die Violinkonzerte in D dur (Köch. Verz. 218) von Mozart und A moll von H. G. Noren, sowie die Romanze op. 42 von M. Bruch spielte, lernte man einen tüchtigen, das Durchschnittsmaß überragenden Geiger kennen. Er bewältigt alles Technische sicher und gewandt, ist aber, wenn auch keine ausgesprochene Persönlichkeit, doch mehr als ein Techniker. Das zeigte er besonders in dem Konzert von Noren, mit dem er sich und dem dirigierenden Komponisten einen großen Erfolg erspielte.

Von Frau Frieda Langendorff hörte ich in ihrem Konzert eine Anzahl Lieder und Gesänge von Beethoven, Schubert und Wagner. Sie verfügt über eine umfangreiche, klangvolle Mezzosopranstimme von dunkler Färbung. Ihre Aussprache ist deutlich, der Vortrag läßt an Lebendigkeit und verständiger Abwägung kaum zu wünschen übrig. Was hier und da an den Darbietungen der Sängerin unkünstlerisch wirkte, war, daß sie des öfteren die hohen Töne maßlos forcierte.

Adolf Schultze

Hamburg Gustav Mahlers „Achte Sinfonie", deren bedeutungsreicher Inhalt wiederholte Würdigung erfahren, hat nun auch bei uns ihren Einzug gehalten und dies am 30. September und 1. Oktober in Aufführungen, deren erste unter Dr. Göhler und zweite unter Kapellmeister Eibenschütz in hervorragender Weise zu Gehör kam. Referent konnte des am 30. September stattgefundenen Konzertes des Chemnitzer Lehrer-Gesangvereins wegen nur der zweiten Aufführung beiwohnen. Der Leipziger Riedel-Verein, dem sich andere Leipziger Chorvereine und Knabenchöre aus Hamburger Kirchen angeschlossen, entfaltete eine Kraft und Tonfülle, sowie in geeigneten Momenten eine Wärme und innere Lebendigkeit des Ausdrucks, wie wir sie, ohne den ersten Hamburger Chorverein nahe treten zu wollen, vielleicht nie zuvor vernommen. Der schönste Klang, die nie versagende rhythmische Präzision standen auf gleicher Höhe mit der Durchgeistigung des von innen heraus belebten Ausdrucks. Mustergültig vertreten waren alle höchst verantwortlich schwierigen Solopartien und unter ihnen ragte noch Frl. Foerstel (Wien) besonders hervor, nicht nur durch Schönheit der Stimme, sondern auch als eminent begabte Musikerin, da sie ihre umfangreiche Partie aus dem Gedächtnis wiedergab. Das Orchester des Verein Hamburgischer Musikfreunde gab eine gleichfalls eminente Leistung. Eibenschützs Führung darf umsomehr als eine Großtat bezeichnet werden, da ihm das Leipziger Kunstpersonal doch bisher fremd gewesen.

Der 30. September brachte ein interessantes Konzert des unter Kirchenmusikdirektor Mayerhoff stehenden Chemnitzer Lehrergesangvereins, dessen äußeres Ergebnis der gemeinnützigen Wohltätigkeit bestimmt war. Die großen Erwartungen, die man an das oft gerühmte Können der zahlreichen Sängerschar und die Disziplin ihres Dirigenten gestellt hatte, wurden noch übertroffen. Das erste Moment der Vorträge ruht in ihrer Natürlichkeit, denn der absolut schönklingende Gesang gipfelt in einer frei von Übertreibung bleibenden Ausdrucksweise. Da ist kein übertriebenes Forte, kein versäuselndes Pianissimo, keine absichtliche Verzögerung um eine äußere Wirkung herbeizuführen. Jede Chorstimme ist genau zu verfolgen, und hieraus ergibt sich der wohltuende Gesamteindruck. Der Schwerpunkt fiel auf Hegars wirksames „Totenvolk", dessen charakteristische Innerlichkeit meisterhaft getroffen wurde. Als Neuheit brachten die Sänger die vortrefflich gearbeitete, interessante Komposition Mayerhoffs „Lustige Musikanten" (Eichendorff), die jedoch dem Kern der Dichtung nicht überall entsprach. Eine besonders schwierige Aufgabe, die leider nicht in allen Teilen eine gleich hohe Lösung erfuhr, bestand in der Schlußnummer des Vortragsplans „An die Sonne", Teil 3 aus der Sinfonie für Männerchor a cappella „Morgenwanderung im Gebirge" von J. L. Nicodé eine Komposition, gegen die manche Bedenken auszusprechen wären. Zwischen den drei umfangreichen Werken stand eine Auswahl gemütvoller deutscher Volkslieder, deren Wiedergabe namentlich durch die schlichte Einfachheit wirkte. Bei der schönen, tonlich ebenbürtigen Gleichstellung der Chorstimmen verdient noch der Tenor, insbesondere seiner maßvollen Anwendung des Falsett wegen hervorgehoben zu werden. Der Leipziger Pianist Josef Pembaur fand reichen Beifall für den Vortrag der Ballade G moll von Chopin und Liszt's 13. Rhapsodie. Anscheinend stand der Künstler diesmal nicht auf der Höhe seiner sonst vorzüglichen Leistungen.

Prof. Emil Krause

Leipzig Erstes Gewandhauskonzert. Geheimnisvoll und mit eigenartiger Spannung beginnt Schumanns C dur-Sinfonie, mit der am 3. Oktober das Gewandhaus seine diesjährige Saison eröffnete. Und mit Spannung blickt auch jedes Jahr auf Leipzigs erstes Konzertinstitut. Welche Mission, wird es in seinen 22 Konzerten erfüllen, wird es nach einem zielbewußten Plan arbeiten oder seine Programme mehr oder weniger dem Zufall anheim geben? Hoffen wir, daß diese Saison ihrem Charakter nach etwa so ausfallen möge wie Schumanns C dur-Sinfonie, die mit ihrem hohen idealischen Schwung das Höchste erstrebt und Herrliches erreicht, in der Beethovenund Schubertsches Wesen mit echt Schumannschem einen unauflöslichen Bund eingehen, und die — im Adagio — selbst in das Empfinden Bachs taucht. Mannigfaltigkeit und Echtheit, eine organische Verschmelzung von Alt und Neu, sie sind ein Signum dieser Sinfonie, möge also diese Saison in diesem Sinne Schumannisch werden. Gespielt wurde das Werk von dem lebhaft begrüßten und noch lebhafter gefeierten Prof. Nikisch und dem Orchester ganz vorzüglich, mit großem Schwung, außerordentlicher Klangschönheit und rhythmischer Akkuratesse. In den Pianostellen wurde allerdings nicht selten zu sehr aufgetragen, der allzu satte Ton paßt denn doch nicht für alle Musik. Außer der Figaro-Ouvertüre, deren Anfang noch weit leiser und huschender gegeben werden kann, kam noch Volkmanns D moll-Serenade für Streichorchester mit dem von Prof. J. Klengel schön gespielten Violoncello-Solo zu erfolgreichem Vortrag.

Die Sängerin Julia Culp entzückte die Zuhörer mit Gesängen und Liedern von Beethoven und Schubert. Unter diesen gab es eine buchstäbliche Novität, eine von Arnold Schönberg instrumentierte und ihres wahren Charakters gänzlich beraubte Adelaide. Wie kann man dieses intime, noch ganz mit dem Empfinden und dem feinen Klavierton des 18. Jahrhunderts verwachsene Stück mit dem konkreten und bunten Farben des Orchesters geben wollen! Eine ganz heillose Stillosigkeit. Und Männer wie Schönberg wollen uns belehren, was Stil heißt. Frau Culp sang sehr schön, aber jene Innerlichkeit, die ihren Vortrag bei ihrem früheren Auftreten so wunderbar berühren ließ, besitzt sie nicht mehr. Sie arbeitet heute so wie mit einer „Instrumentation" von Schönberg. *ƀƀ*

Sascha Culbertson, der sich diese Woche im Kaufhaus hören ließ, ist seiner ebenso großen musikalischen wie rein technischen Anlagen halber seit den Jahren, wo er hier das

letzte Mal auftrat, ein Geiger von Rang geworden. Die nötige Abschleifung jugendlicher Unebenheiten ist, obwohl er erst ein angehender Jüngling ist, bereits jetzt eingetreten; dabei hat er sich erfreulicherweise eine natürliche Frische des Spiels bewahrt, wie wir sie bei nur wenigen unserer bedeutenden Reisevirtuosen antreffen. Möge sich der junge Künstler auch künftig nicht von Blasierheit ankränkeln lassen! (Allerdings muß demgegenüber festgestellt werden, daß er sich — wenigstens am Anfang des Abends — äußerlich etwas auffällig gab. Um etwas derb zu reden: Solche ans Kaffeehaus gemahnende Manieren hat Herr Culbertson nicht nötig.) Das Programm schloß ein: die Cmoll-Sonate von Grieg, die leider seltener als die beiden andern gespielt wird, Vieuxtemps' erstes Violin-Konzert, dessen Süßlichkeit der Geiger hinter seiner frischen Auffassung glücklich verbarg, Bachs Chaconne, wobei uns die greifbare Bloßlegung des Stimmengewebes viel Achtung abnötigte, Chopins Esdur-Nocturno (das, zwar viel gespielt und gern gehört, doch in Bearbeitung nie so stilrein klingen kann, um auch auf den Konzertsaal Anspruch machen zu können) und endlich Paganinis mit Glanz gespielten Hexentanz. Am Klavier saß ein zuverlässiger und grundmusikalischer Begleiter, Herr Otto Nikel. Er ordnete sich den Werken, ob er auch ganz darüber Herr war, mit künstlerischem Feinsinn unter.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

Erinnerungen an Verdi veröffentlicht Henry Maréchal im „Ménestrel": Als Verdi ein paar Jahre vor seinem Tode in Paris weilte — es war das letztemal, daß er Frankreichs Hauptstadt besuchte —, wollte die Leitung der Großen Oper sich von ihm durchaus ein neues Bühnenwerk versprechen lassen. Verdi schien den Wunsch erfüllen zu wollen, und der Direktor schlug ihm verschiedene Stoffe vor; der Meister schüttelte aber bei all den Operntexten, die ihm genannt wurden, ablehnend den Kopf, bis er sich schließlich bereit erklärte, sich ein Libretto, das ihm als sehr interessant gerühmt worden war, vorlesen zu lassen. Er hörte schweigend zu, bis der Vorleser mit dem Stücke fertig war; alle blickten neugierig auf ihn, um sein Urteil kennen zu lernen, aber er sagte nichts als: „Und das Drama, das Drama, wo ist denn das Drama?" Vergeblich rühmte man ihm die Schönheit einiger Szenen und den geschickten Aufbau der einzelnen Akte; er sagte immer wieder: „Aber da ist nichts von einem Drama". Das Libretto wurde später von einem bekannten französischen Komponisten in Musik gesetzt; aber es hatte keine lange Lebensdauer ... Als Maréchal im Jahre 1885 zum ersten Male mit Verdi zusammenkam, beschäftigte sich der Meister bereits mit dem „Othello", der denn auch den Gegenstand der Unterhaltung bildete. Der Gastgeber, ein Freund Verdis, glaubte hervorheben zu müssen, daß der „Troubadour", „Rigoletto" und die „Traviata" noch immer siegreich über alle Bühnen gingen. Verdi aber unterbrach ihn beinahe ärgerlich und mit einem geringschätzigen Lächeln, indem er sagte: „Ach, sprechen Sie mir nicht mehr von diesen alten Gassenhauern!" Die Anwesenden erhoben lebhaft Einspruch gegen diese scharfe Kritik, die der Komponist in eigener Person an seinen Werken übte, aber Verdi ließ sich nicht umstimmen und wünschte dringend, daß man ein anderes Gespächsthema wähle, indem er geflissentlich auf den Wert und die Bedeutung der neuen Ideen hinwies. Bei dieser Gelegenheit kam die Rede auch auf Rossini, und einer der Gäste erzählte, daß ein Komponist, der ihm persönlich bekannt sei, von Rossinis „Tell" gesagt habe: „Ja, ja, es ist eine bemerkenswerte Oper, und das Trio im zweiten Akt ist sicherlich bewundernswert; man kann höchstens bedauern, daß das Orchester hier ein bischen simpel behandelt ist ..." — „Ein Riesenrindvieh!" rief Verdi, indem er erregt von seinem Sitze aufsprang und mit hinreißender Beredsamkeit bewies, daß das berühmte Terzett so wie es ist und nicht anders instrumentiert werden mußte.

In seinen **„Deutschen Erinnerungen"** erzählt Sidney Whitman auch eine hübsche Wagnergeschichte, die Wagners Bayreuther Königtum vortrefflich widerspiegelt. Es war mitten im Zwischenakte einer Vorstellung im Bayreuther Festspielhause, und Wagner hatte hinter den Kulissen die Hände voller Arbeit. Plötzlich nähert sich ihm ein Zeremonienmeister und überbringt ihm den Befehl des Königs, in der Hofloge zu erscheinen. Wagner hört kaum hin, sondern fährt aufgeregt fort, weiter seine Anordnungen zu treffen. Der Zeremonienmeister wiederholt die Aufforderung. Derselbe Erfolg. Und als er zum drittenmale spricht, da kommen aus Wagners Munde die in höchstem Zorne herausgestoßenen Worte: „Wie! Sie wagen es, mir in meinem eigenen Hause Befehle zu erteilen! Machen sie sofort, daß sie hinauskommen!"

Der Ruf der Engländer als wenig musikalisches Volk scheint doch nicht ganz begründet zu sein, wenn man erfährt, daß in den Provinzstädten eine ganze Serie von Konzerten der hervorragendsten Künstler bereits ausverkauft ist. Bei der Sintflut von Konzerten, die in England ebenso eine Plage ist wie bei uns, wissen unsre Stammesgenossen jenseits des Kanals den Weizen von der Spreu wohl zu unterscheiden. So sind u. a. für eine Reihe von Konzerten die nachstehenden Künstler in folgender Gruppierung verpflichtet: Melba—Ysaye—Backhaus, Melba—Joseph Szigeti—Backhaus, Busoni—Fritz Kreisler, Mischa Elman—Backhaus, Paderewski—Kreisler, Moriz Rosenthal—Casals, Casals—Thibaud—Harold Bauer, Busoni—Joseph Szigeti.

Kreuz und Quer

Barmen. Der Barmer Volkschor-Konzertverein gibt sein Programm für diesen Winter bekannt. An Chorwerken kommen zur Aufführung: Fausts Verdammung von Hektor Berlioz, Der Messias von Händel, Die Matthäus-Passion von Bach. Außerdem finden drei Sinfoniekonzerte statt

Bayreuth. Zum Nachfolger Julius Knieses und Kapellmeister Müllers ist Kapellmeister Kittel von Darmstadt gewählt worden. Kittel hat schon wiederholt bei den Festspielen als Solorepetitor mitgewirkt.

Berlin. Musikdirektor Buck, der früher lange Zeit hindurch in Berlin gewirkt hat und vor sechs Jahren einem Rufe des städtischen Orchesters in Shanghai gefolgt ist, gibt am 10. Oktober in der Philharmonie ein Konzert mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester unter Mitwirkung des Berliner Lehrergesangvereins. Es dürfte interessieren bei dieser Gelegenheit einiges über die Existenzmöglichkeiten zu erfahren, die sich der Pflege seriöser Musik im fernen Osten bieten. Das städtische Orchester in Shanghai wird von der dortigen Stadtverwaltung, die größtenteils aus Engländern besteht, mit der für europäische Verhältnisse sehr stattlichen Summe von 130000 M. subventioniert. Das Orchester rekrutiert sich hauptsächlich aus Deutschen und Manilaleuten (Philippinos), denen eine außerordentliche Naturbegabung nachgerühmt wird, etwa ähnlich der der „böhmischen Musikanten". Die Konzerte finden meist am Sonntag in einer großen, an 1500 Personen fassenden Musikhalle als Gratiskonzerte statt. Sie zeichnen sich durch Programme aus, in denen neben populären Stücken die ernste klassische und moderne Produktion in weitem Maße berücksichtigt wird.

— Die Musikalische Volksbibliothek und das Büro des Berliner Tonkünstlervereins sind von Bülowstraße 81 nach Ziethenstraße 27 verlegt worden.

— Auf Einladung des Vorstandes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins fand dieser Tage in Berlin eine Konferenz von Delegierten musikalischer Verbände statt, auf welcher der Plan für die Gründung einer Zentralstelle zur Wahrnehmung der gemeinsamen Interessen aller Musiker („Musikerkammer") eingehend erörtert wurde. Es nahmen an den Verhandlungen 23 Delegierte teil, die 11 verschiedene Verbände vertraten, nämlich: Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter, Deutscher Musikdirektoren-Verband, Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, Verband Evangelischer Kirchenmusiker, Allgemeiner Deutscher Musikerverband, Deutscher Orchester-Bund, Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine; Direktorenverband Deutscher Musikseminare, Musikpädagogischer Verband, Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Die Leitung der Verhandlungen lag in den Händen des Vorsitzenden des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, des Herrn Generalmusikdirektor Professor Dr. Max von Schillings (Stuttgart). Zu endgültigen Beschlüssen hinsichtlich der ins Leben zu rufenden Institution konnte es bei der Reichhaltigkeit des Arbeitsprogramms und der Fülle noch ungeklärten Stoffes naturgemäß nicht kommen. Man beschränkte sich darauf, in ausführlicher Aussprache der einzelnen Verbände Wünsche und Gedanken zur Sache zusammenzutragen. Das Protokoll der Verhandlungen, welches jedem Verbande zugestellt werden wird, soll die Grundlage zur weiteren Erörterung innerhalb der verschiedenen Vereinigungen bilden und den Delegierenden-Ausschüssen bezw. beschließenden

Hauptversammlungen die Möglichkeit geben, bündige Vorschläge an die nächste im Frühjahr 1913 stattfindende Musikerkammer-Konferenz gelangen zu lassen. Auf dieser zweiten Konferenz hofft man die Vorverhandlungen soweit zu fördern, daß gelegentlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Jena Ende Mai oder Anfang Juni 1913 die Gründung der geplanten Zentralstelle erfolgen kann.

— Der Philharmonische Chor (Dir.: Prof. Siegfried Ochs) veranstaltet voraussichtlich im kommenden Winter zwei Aufführungen außer Abonnement, deren erste das „Deutsche Requiem" von Brahms bringen soll, während in der zweiten, auf kaiserlichen Wunsch, die „Schöpfung" von Haydn zur Wiedergabe gelangt.

Bozen. Ein tirolisches Musikfest soll hier anläßlich der Enthüllung der Gedenktafel, die der Bozner Musikverein am Geburtshause des Tonsetzers Ludwig Thuille anbringen läßt, im kommenden April stattfinden.

Braunschweig. Die herzogliche Hofkapelle wird dort unter der Leitung des Hofkapellmeisters Hagel acht Sinfoniekonzerte geben. Das Programm verzeichnet Kompositionen von Liszt, Grieg, Carl Hagel (IV Sinfonie), Tschaikowsky, Weber, Beethoven, Brahms, Volkmann, Smetana, Camillo Horn (Sinfonie Fmoll), K. Bleyle („Lernt lachen" aus „Also sprach Zarathustra" von Nietzsche), R. Strauß, Debussy und Scheinpflug (Ouvertüre zu einem Lustspiel Shakespeare); als Solisten werden genannt: Willy Burmester, Madame Ida Isori, Konrad Ansorge, Florence Macbeth, Lotte Linde, Hans Spies, Albine Nagel, Telemaque Lambrino, May und Batrice Harrison, Wladmir Nardow und Ludolf Bodmer.

Bremen. Für die 12 Philharmonischen Konzerte dieses Winters sind als Novitäten für Orchester in Aussicht genommen: Hugo Kaun: Sinfonie Nr. 2, Reger: Konzert im alten Stil, Debussy: Iberia, Boehe: Tragische Ouvertüre, Pfitzners: Christ-Elflein-Ouvertüre, Liszt: Tasso, Rich. Strauß: Don Juan, Liadow: Boba Yaya. Der Philharmonische Chor wird im November das letzte Werk Wilhelm Bergers: Sonnenhymnus als Uraufführung bringen und außerdem Berlioz: des Heilands Kindheit als örtliche Erstaufführung. Für April wird Beethoven: Missa solemnis vorbereitet. Als Solisten sind für die Saison verpflichtet Emil Sauer, Elly Ney, Busoni für Klavier, Karl Flesch, Willy Heß, Felix Berber, Adolf Metz für Violine, Josef Preß für Violoncell, Elena Gerhardt, Mintje Lauprecht van Lammen, Paul Reimers, Franz Geßner, Franz Egenieff, Edith Walker A. Nordewier-Reddingius, Maria Philippi, Felix Senius, Thomas Denys für Gesang. Für das Charfreitags Konzert im Dom ist Bachs Matthäus-Passion mit Tilia Hill, Else Schünemann, Dr M. Römer, Alfred Stephani als Solisten in Aussicht genommen.

— Im ausverkauften Saale des Künstlervereinshauses gab am 30. Sept. der von Friedrich Brandes dirigierte Dresdner Lehrergesangverein mit Minnie Nast als Solistin (begleitet von Paul Schirmer) eine Wiederholung seines Hannoverschen Konzertes.

Charlottenburg. Hier ist der Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik Carlo de Guaita im blühenden Alter von 27 Jahren plötzlich verschieden.

Chicago. Hermann Beyer-Hané, der bekannte Violoncellist, wurde von Direktor Dippel als erster Solocellist an die Große Oper in Chicago engagiert.

Coblenz. Im Laufe dieses Sommers hat F. Ritter in der hiesigen Festhalle fünf Orgelkonzerte mit anspruchsvollen Programmen und gutem Erfolge veranstaltet.

Cöthen. Dem Anhaltischen Landesverein der „Richard-Wagner-Stipendienstiftung" hat ein ungenannt bleiben wollender hochherziger Cöthener Gönner die namhafte Spende von 1000 M. kürzlich zugewendet.

Dresden. Felix Draeseke erhielt an seinem 77. Geburtstage vom Rat der Stadt Dresden als Geschenk eine lebenslängliche Ehrendotation von jährlich 3000 Mk. bewilligt.

— Emil Sauer, der in Dresden lebende Pianist, vollendete am 8. Oktober sein 60. Lebensjahr. Hamburger von Geburt, hat er bei Nikolaus Rubinstein in Moskau und bei Liszt in Weimar sein Können zur höchsten Stufe vervollkommnet und dann auf Künstlerfahrten in der ganzen Welt Ehren geerntet. Seine Autobiographie „Meine Welt" (1901) kann davon erzählen. Sauer hat Klavierkonzerte, Klaviersonaten, Konzertetüden u. a. komponiert.

Frankfurt a. M. Die Frankfurter Museums-Gesellschaft macht ihr Winterprogramm bekannt. In den Freitags-

konzerten finden wir neben der „Neunten" und je einer Sinfonie von Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert und Schumann zahlreiche Novitäten: W. Braunfels: Karnevals-Ouvertüre, Busoni: Turandot-Suite, Debussy: Rhapsodie für Klarinette und Orchester, Tänze für Harfe und Streichorchester, Vorspiel zu St. Sebastian", v. Hausegger: Natur-Sinfonie, Korngold: Schauspiel-Ouvertüre, Mahler: Das Lied von der Erde. P. Maurice: Suite „Der Islandsfischer", Moussorgsky: „Danse macabre russe", M. Ravel: Suite „La mere Oye", Reger: Konzert für Orchester im alten Stil, op. 123, Roger-Ducasse: Sarabande, Schillings: Meergruß, Schönberg: Pelleas und Melisande, Scriabin: Prometheus, Sibelius: La Dryade, Suk: Ein Sommermärchen, Pfitzner: Blütenwunder und Trauermarsch aus der „Rose vom Liebesgarten". Die populären Sonntagskonzerte beschränken sich in der Hauptsache auf bewährte Programmnummern unserer Klassiker und Romantiker.

Hagen i. W. Das städtische Orchester (Dirigent: Robert Laugs) wird auch in diesem Winter in einer Reihe von Sinfoniekonzerten, Oratorienaufführungen und Kammermusiken mit hervorragenden Solisten die bedeutendsten Werke der klassischen und der neuzeitlichen Musikliteratur aufführen.

Halle a. S. Felix Draesekes Sinfonia tragika wird demnächst in Halle zur ersten Aufführung kommen. Kapellmeister Ohnesorg will sich mit dem Werke als Dirigent der Symphoniekonzerte des Stadttheaterorchesters einführen.

Hannover. Der Dresdner Lehrergesangverein gab hier am 28. September im Tivoli, dessen großer Saal ausverkauft war, unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes ein Konzert, in welchem die Kammersängerin Minnie Nast als Solistin (begleitet von Paul Schirmer) mitwirkte. Der Verein sang neben einer Reihe weniger umfangreicher Lieder fünf große Chorwerke, strotzend von Schwierigkeiten.

München. Hofkapellmeister Bruno Walter wird demnächst nach der bayrischen Hauptstadt übersiedeln.

— Generalmusikdirektor Franz Fischer tritt mit dem 1. Oktober in den Ruhestand. Der berühmte Wagnerdirigent ist seit Juni erkrankt und seine Pensionierung erfolgt aus Gesundheitsrücksichten. Mit ihm verliert die Münchner Hofbühne einen der letzten Dirigenten aus der Wagnerzeit, da Franz Fischer noch mit Richard Wagner eng befreundet war.

— Die Gesangslehrerin Emilie Kaula geb. Ettlinger aus Karlsruhe, Witwe des bekannten Stuttgarter Bankiers Kaula und Schülerin der Viardot-Garcia, die in München seit vielen Jahren eine der größten Gesangschulen unterhielt, woraus eine Reihe hervorragender Bühnen- wie Konzertsänger und -Sängerinnen hervorgegangen sind, ist, 79 Jahre alt, in München gestorben.

Nürnberg. In der Vorwoche des Sängerfestes veranstaltete Gesanglehrer J. Schuberth in Nürnberg einen Fortbildungskursus für Schulgesang. In sachlicher Behandlung wurden in Theorie und Praxis verschiedene Methoden vorgeführt, so Rhythmische Gymnastik nach Jacques Dalcroze und Eitz' Tonwort durch den Kursleiter selbst und die Tonika Do Methode durch Fräulein Hundögger in Hannover. Nicht minder beachtenswert waren die Vorträge Dr. Schmidts (Bayreuth) über das deutsche Volkslied und seine methodische Behandlung, Dr. Löbmanns (Leipzig) über die Geschichte der Methodik des Schulgesanges, des Hofschauspielers Calm (Dessau) über Sprechtechnik.

Posen. Mit Waltershausens „Oberst Chabert" eröffnete die hiesige Oper ihre Saison. Das Werk errang einen durchschlagenden Erfolg.

Schwerin. Unbekannte Opern von Reinhard Keiser hat, wie man uns mitteilt, Hofkapellmeister Willibald Kaehler, ein Schüler Spittas, aufgefunden.

Stuttgart. Caruso erhielt vom König von Württemberg die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens.

Weimar. Kammersängerin Gertrud Runge, die gefeierte Sopranistin der Weimarer Hofoper, hat sich mit Kapitänleutnant a. D. von Einem vermählt, einem Sohne des preußischen Kriegsministers.

— Waldemar v. Baußnerns 3. Sinfonie „Leben" ist für die philharmonischen Konzerte in Berlin zur Aufführung angenommen worden. Die erste Sinfonie „Jugend" wird demnächst in Dortmund und Barmen aufgeführt.

Wien. In dem Besitze der Hofratswitwe Marie Kerner von Marilaun fand Otto Erich Deutsch, der bekannte Schubert-Forscher in Wien, in einem dünnen Heftchen mit 12 Schubert-Ecossaisen unter ihnen fünf noch ungedruckte. Sie sind in einer Abschrift von der pietätvollen Hand Ebners, des Jugendfreundes Schuberts, erhalten. No. 11, der schönste der neuen Tänze, weist Anklänge an das alte Volkslied „All meine Gedanken" auf, das vor 1460 entstanden ist und in „Alle Vöglein sind schon da" heute noch nachklingt.

Verlagsnachrichten

Willy Burmester veröffentlicht zum ersten Male drei Orginal-Kompositionen: Träumerei, Walzer im alten Stil und Menuett im alten Stil. Sie erscheinen im Verlage von Ernst Eulenburg in Leipzig.

Neue Bücher

Eine **neue Bachbiographie** ist soeben in der bekannten Sammlung „Berühmte Musiker" (Schlesische Verlagsanstalt in Berlin) erschienen. Sie stammt aus dem Nachlasse von Heinrich Reimann und ist von Bruno Schrader durchgesehen und ergänzt worden. Beide Namen bürgen für ein sachlich gediegenes und darstellerisch interessantes Buch, vor allem für ein Buch, in dem ohne alle Umschweife das Wesentliche in eindringlicher und frischer Weise gesagt wird. Der urwüchsige Stil Schraders ist auf jeder Seite zu spüren. Ganz aus seiner Feder stammen das biographische Kapitel über Bachs Leipziger Periode, das über die Klavierwerke und das über die Orchester- und Kammermusik. Sehr günstig war die Fügung, daß Reimanns Kapitel über die Orgelwerke kein Wort hinzugefügt zu werden brauchte. Auf diesem Gebiete war ja Reimann der größte ausübende Künstler seiner Zeit. Wir wünschen dem reich mit Bildern, Faksimiles usw. ausgestatteten Werke, das zwei unserer besten Bachkenner und vorurteilfreiesten Musikschriftsteller zu Verfassern hat, eine baldige Neuauflage, für die eine eingehendere Behandlung der „weltlichen" Kantaten versprochen wird. Von Bruno Schrader dürfen wir vielleicht noch eine Selbstanzeige des Werkes erhoffen. F. B.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 12. Oktober, nachmittag 1/2 2 Uhr

Joh. Seb. Bach: Fuge (G moll) für Orgel. Joh. Christoph Bach: Ich lasse dich nicht du segnest mich denn. Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel: Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Arnold Mendelssohn: 6 vierstimmige Choräle nach Spruchdichtungen des Angelus Silesius: a) Der Schnee in der Sonne. b) Die Rose. c) Das Allersüßeste. d) Der Mensch ist eine Kohle. e) Die gelassene Schönheit. f) Der Adler fliegt hoch.

Die nächste Nummer erscheint am 17. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 14. Okt. eintreffen.

Volksausgabe Breitkopf & Härtel (Neuigkeiten)

Nr.
3411/14. **Arien-Album** für eine Singstimme, herausgeg. von Professor Dr. Karl Schmidt. Band I—IV: Sopran-Arien . . . . je M. 3.—
3747. **Bach,** 60 ausgewählte 4stimm. Choräle für Orgel M. —.80
3745. **Burgmüller,** Op. 100. 25 Etüden für Klavier (Ad. F. Wouters) . . . . M. 1.—
3612. **Busoni,** Fantasia contrappuntistica für Orgel (Wilhelm Middelschulte) . . . . M. 4.—
3148. **Le Couppey,** Op. 22. Le Rhythme für Klavier (Xaver Scharwenka) . . . . M. 2.—
3757. **Molique,** Konzertante f. 2 Violinen u. Klavier (H. Gärtner) . . . . M. 2.—
3673. **Orchesterstudien** für Flöte, Band II (E. Prill) M. 3.—
3746. **Pischna,** 60 Exercices progressifs für Klavier (Xaver Scharwenka) . . . . M. 2.—
3605. **Scalero,** Op. 14. Zwölf Variationen nach Paganinis Barucaba-Variationen f. Violine u. Klavier M. 3.—
3766. **Xaver Scharwenka,** Op. 3. Polnische Nationaltänze Nr. 1 für Klavier. Erleichterte Bearbeitung vom Komponisten . . . . M. 1.—
3675. **Schubert,** Sonaten für Klavier, Bd. II. Instruktive Ausgabe von J. Epstein . . . . M. 3.—
3386. **Sibelius,** Op. 16. Frühlingslied für Violine und Klavier (Leo Funtek) . . . . M. 2.—
3750. — Op. 37 Nr. 5. Mädchen kam vom Stelldichein für Klavier (Selim Palmgren) . . . . M. 2.—
3771/75. **Sinding,** Op. 113. 5 Klavierstücke. Nr. 1. Alla burla — 2. Canzonetta — 3. Humoreske — 4. Melodie — 5. Scherzino . . . . . je M. 1.50
3758/59. **Sinigaglia,** Op. 31. Danze piemontesi für Violine und Klavier, Heft I, II (Enrico Polo) je M. 2.—
3761/62. **Sonatinen-Album I/II** für Klavier (Xaver Scharwenka) . . . . je M. 1.50

Nr.
3776/81. **Tschaikowsky-Burmester,** Sechs Stücke aus dem Kinder-Album Op. 39 für Flöte und Klavier (A. Piguet) . . . . je M. 1.20
3802. **Volkmann,** Op. 3. Trio in F dur für Violine, Violoncell und Klavier . . . . M. 6.—
3803. — Op. 5. Trio in B moll für Violine, Violoncell und Klavier . . . . M. 6.—
3801. — Op. 11. Musikalisches Bilderbuch für Klavier zu 4 Händen (Carl Beving) . . . . M. 1.50
3804/05. — Op. 21. Visegrád für Klavier. 2 Hefte je M. 2.—
3806/07. — Op. 24. Ungarische Skizzen für Klavier zu 4 Händen. 2 Hefte . . . . je M. 2.—

Richard Wagner, Lohengrin

4674. **Album für Klavier** (Otto Taubmann) . . M. 1.—
4562. **Album für 2 Klaviere zu 8 Händen** (Fr. Hermann) . . . . M. 3.—
4634. **Album für Harmonium** (Paul Hassenstein) . M. 1.—
4594. **Fantasie für Violine u. Klavier** (Ferd. Rebay) M. —.75

Richard Wagner, Tristan und Isolde

4675. **Album für Klavier** (Emil Liepe) . . . . . M. 1.—
4654. **Album für Klavier zu 4 Händen** (Otto Taubmann) . . . . M. 1.50
4635. **Album für Harmonium** (Paul Hassenstein) . M. 1.—
4595. **Fantasie für Violine und Klavier** (Ferd. Rebay) M. —.75
3571/72. **Gesangs-Album** (Emil Liepe). Hoch, tief je M. 1.—
3751. **Weingartner,** Op. 53. Lustige Ouvertüre für Klavier zu 4 Händen . . . . M. 2.50

R. Wagner, Liebesmahl der Apostel. Taschenpartitur . . . . M. 1.50

Soeben erschien:

Altfranzösische Klaviermusik der Clavecinisten

Nach der französischen Tradition herausgegeben und mit genauen Vortragszeichen und Anmerkungen versehen von

OTTO VICTOR MAECKEL

François Dandrieu, Le Caquet . . . . . . 50 Pf.
Claude Daquin, L'Hirondelle . . . . . . 80 Pf.
Jean Baptiste de Lully, Gavotte . . . . . 80 Pf.
Philippe Rameau, Le Rappel des Oiseaux . 80 Pf.
— La Triomphante . . . . . 80 Pf.

Repertoirstücke berühmter Pianisten

Das eine und das andere Stück findet sich auch auf dem Repertoire berühmter französischer Klaviervirtuosen wie Pugno, Diémer u. a.

Diese genau nach der französischen Tradition herausgegebenen Stücke sind durch jede Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an den Verlag.

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikalverlag, **Leipzig,** Königstrasse 16

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Empfehlenswerte Orchesterwerke



Aufführungen fanden statt unter Leitung von: Dr. Beier, Gille, Dr. Haym, J. F. Hummel, Kauffmann, Kogel, Manns, Dr. Obrist, Pembaur, von Perger, Dr. Prelinger, Generalmusikdir. Steinbach, Sitt, Weingartner, Winderstein, Dr. Wolfrum u. a.

Ausgewählte Orchesterwerke von Carl Ditters von Dittersdorf

Herausgegeben von

Josef Liebeskind

Abteilung I. **Die sechs vorhandenen Sinfonien nach Ovids Metamorphosen.**

		Part. M.	Orch.-St. M.
Band 1.	Die vier Weltalter (C)	5.—	7.50
„ 2.	Der Sturz Phaëtons (D)	5.—	7.50
„ 3.	Verwandlung Actaeons in einen Hirsch (G)	4.50	6.75
„ 4.	Die Rettung der Andromeda durch Perseus (F)	5.—	7.50
„ 5.	Verwandlung der lycischen Bauern in Frösche (A)	5.—	7.50
„ 6.	Die Versteinerung des Phineus und seiner Freunde (D)	6.—	9.—

Abteilung II. **Verschiedene Orchesterwerke.**

		Part. M.	Orch.-St. M.
Band 7.	Sinfonie (F)	3.50	5.25
„ 8.	Sinfonie (Es)	4.—	6.—
	Ouvertüre zu dem Oratorium „Esther" (F)	3.—	4.50
„ 9.	Musique pour un petit ballet en forme d'une contredanse (D)		
„ 10.	Divertim.: Il combattimento dell'umane Passione (D)	5.—	7.50
„ 11.	Grande Sinfonia: Le Carnaval ou la Redoute (Mit der auf den Ballfesten am Kgl. Hof in Berlin regelmäßig als Schlußreigen getanzten Polonaise)	7.—	12.—
	Die Polonaise einzeln	1.—	3.—

M. J. Erb: Op. 29. **Suite** (D moll) (Präludium, Gavotte, Canzone, Marsch) für großes Orchester.
Partitur M. 6.— n., Orchesterstimmen M. 12.— n.

Signale für die musikalische Welt: . . . Dem zum ersten Male uns begegnenden Komponisten Erb darf man ohne weiteres zugestehen, daß seine dargebotene Suite recht lobenswürdig ist. Die darin entwickelten Gedanken sind nicht allein natürlich fließend, sondern zeugen auch von gesundem Geschmack, so daß sie angenehm wirken. Dazu gesellt sich gewandte kontrapunktische sowie thematische Arbeit, und die wohlüberdachte Instrumentierung läßt eine gute Klangwirkung erwarten.

Neue Zeitschrift für Musik: Vorliegende Suite ist in allen vier Sätzen als ein vorzügliches, gut durchgearbeitetes und wirkungsvoll instrumentiertes Werk zu preisen. Der Komponist versteht seine Sache gründlich, dabei vermeidet er alle Effekthaschereien und sonstige musikalische Kleinigkeitskrämereien. Hier ist alles klar und durchsichtig und steht an seinem rechten Platze. Die Gavotte ist ein munteres Tonstück, durch seine Detailarbeit sich auszeichnend. In der Canzone, in B dur beginnend, welche nur für die Streichinstrumente allein gesetzt ist, schlägt der Verfasser einen wehmutsvollen Ton an, besonders wenn das erste Thema in B moll con sordini wiederholt wird. Der Marsch ist ein interessantes, wohlklingendes Musikstück, das im Konzertsaal gewiß seine Wirkung nicht verfehlen wird. — Ich wünsche dem gediegenen Werke die weiteste Verbreitung.
Prof. H. Kling.

Joseph Haydn: Ouvertüre zur Oper: L'isola disabitata (G moll). Für großes Orchester herausgegeben von Josef Liebeskind.
Partitur M. 3.— n., Orchesterstimmen M. 4.50 n.
NB. **Erstmalige Veröffentlichung!**

Josef Liebeskind: Op. 4. **Sinfonie** (A moll) für großes Orchester.
Partitur M. 18.— n., Orchesterstimmen M. 30.— n.

— Op. 12. **Festmarsch** (B dur) für großes Orchester.
Partitur M. 3.— n., Orchesterstimmen M. 5.— n.

Carl Reinecke: Op. 218. **Fest-Ouverture** mit Schlußchor: »An die Künstler« von Friedrich von Schiller. Für Orchester und einstimmigen Männerchor. Partitur M. 6.— n., Orchesterstimmen M. 10.— n., Chorstimme (Tenor u. Baß) 30 Pf., Klavierauszug zum Einstudieren des Schlußchors M. 1.—

Signale für die musikalische Welt: . . . Diese Fest-Ouverture ist ein Meisterstück nicht nur bezüglich der darin zum Ausdruck gebrachten festlichen Stimmung, sondern auch hinsichtlich des begeistigten Inhalts, welch letzterer sich bei klarer formeller Disposition durch kunstvolle Gestaltung auszeichnet. Eine trefflich angelegte Steigerung ergibt dann noch gegen Schluß des Stückes der Hinzutritt des Männerchores usw.

Leop. Carl Wolf: Op. 30. **Serenade** (F dur) für Streichorchester.
Partitur M. 3.— n., Stimmen M. 3.— n.

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 42

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 17. Okt. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Parsifal für Bayreuth?

XLVI.

Die urheberrechtlichen Schwierigkeiten einer Verlängerung des „Parsifal"-Schutzes

Die Frage einer Verlängerung des Urheberschutzes der Werke Richard Wagners und insbesondere des „Parsifal" hat schon vor mehr als einem Jahrzehnt die Öffentlichkeit beschäftigt. Damals stand — es war im Jahre 1901 — im deutschen Reichstage der Entwurf des dermalen in Deutschland geltenden Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst in Verhandlung. Nach den in der Regierungsvorlage zu diesem Gesetze vorgeschlagenen Bestimmungen sollte zwar im allgemeinen an der dreißigjährigen, vom Tode des Urhebers berechneten Schutzfrist des bisherigen Rechtes festgehalten, in Ansehung der ausschließlichen Befugnis zur öffentlichen Aufführung eines Bühnenwerkes oder eines Werkes der Tonkunst aber eine verlängerte Schutzfrist im Ausmaße von fünfzig Jahren nach dem Tode des Urhebers aufgestellt werden. Es ist damals in den Sitzungen des Reichstages sowohl wie in der Presse wiederholt behauptet worden, daß bei der Aufnahme dieser Bestimmungen in den Entwurf insbesondere die Rücksicht auf die Werke Richard Wagners von maßgebendem Einfluß gewesen sei. Die deutsche Regierung wies diese Vermutung allerdings zurück und berief sich zur Unterstützung ihres Antrages auf Gründe allgemeiner Natur, die eine Verlängerung der Schutzfrist von Bühnenwerken und Werken der Tonkunst wünschenswert erscheinen ließen. Wie dem auch sei: auf jeden Fall wurde der urheberrechtliche Schutz der Wagnerschen Tonschöpfungen in den Beratungen des Reichstages wiederholt in die Debatte gezogen und damals war es, als das seither oft gebrauchte Wort vom „Parsifal- oder Cosima-Paragraphen" zum erstenmal fiel.

Der Vorschlag der genannten Regierungsvorlage, die Dauer des Aufführungsschutzes von dreißig auf fünfzig Jahre nach dem Tode des Urhebers zu erweitern (§ 33 des Entwurfes), war im Laufe der parlamentarischen Behandlung der Vorlage der Gegenstand eingehendster, zum Teile sehr lebhafter Erörterung. Von den Anhängern und von den Gegnern des Antrages wurden alle Gründe für und wider in breitester Darlegung vorgebracht, und es muß festgestellt werden, daß von beiden Seiten sehr beachtenswerte Argumente ins Treffen geführt wurden. Es schien auch einige Zeit ungewiß, nach welcher Richtung die Entscheidung fallen würde: die elfte Kommission nahm in erster Lesung die dreißigjährige Frist, in zweiter Lesung dagegen den § 33 in der Fassung der Regierungsvorlage an. Der Reichstag entschied sich bei der zweiten Beratung des Gesetzes für die Beibehaltung der allgemeinen dreißigjährigen Frist, zog aber bald darauf infolge eines aus der Mitte der Abgeordneten gestellten Antrages die Frage der Verlängerung neuerdings in Erwägung, freilich ohne am Ende von seinem früheren Beschlusse abzugehen. Mit der endgültigen Streichung des § 33 aus dem Entwurfe war der fünfzigjährige Schutz gegen Aufführung gefallen. Die Dauer des ausschließlichen Aufführungsrechtes ist daher nach dem geltenden deutschen Gesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst dieselbe wie die Dauer des auschließlichen Vervielfältigungsrechtes und der sonstigen ausschließlichen Befugnisse des Urhebers; sie unterliegt der allgemeinen Regel des § 29, derzufolge der Schutz des Urheberrechtes endigt, wenn seit dem Tode des Urhebers dreißig Jahre und außerdem seit der ersten Veröffentlichung des Werkes zehn Jahre abgelaufen sind.

Neuerlich aufgegriffen wurde die Frage der verlängerten Schutzfrist im deutschen Reichstage in den Beratungen über die am 13. November 1908 zu Berlin abgeschlossene „revidierte Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst" und über den Entwurf eines deutschen Reichsgesetzes zur Durchführung dieser Übereinkunft. Damals wäre abermals Gelegenheit gewesen, die Ausdehnung der Schutzfrist zu schließen, da das Übereinkommen eine fünfzigjährige Schutzfrist vorsieht, allerdings ohne den Verbandsstaaten die Pflicht aufzuerlegen, sie durchwegs einzuführen. Tatsächlich beantragte auch der Reichstagsabgeordnete Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg die Annahme einer Bestimmung, wie sie der seinerzeit abgelehnte § 33 des Gesetzentwurfes vom Jahre 1901 enthielt. In den Debatten des Reichstages wurde neuerdings auf die Bedeutung hingewiesen, die eine solche Vorschrift insbesondere für Bayreuth hätte. Die Mehrheit des Reichstages verhielt sich aber auch diesmal ablehnend. Die revidierte Berner Übereinkunft wurde angenommen, die dreißigjährige Schutzfrist des Gesetzes vom Jahre 1901 jedoch beibehalten.

Seit der Revision der Berner Übereinkunft sind nun wieder zwei Jahre vergangen und der Ablauf der Schutzfrist der Werke Richard Wagners ist in unmittelbare Nähe gerückt. Da Wagner im Jahre 1883 starb und das Todesjahr selbst gemäß § 34 des deutschen Lit. U. G. nicht mitzuzählen ist, wird der Schutz nach der gegenwärtigen Rechtslage mit dem 31. Dezember 1913 endigen.

Es ist nun bekanntlich angeregt worden, eines dieser Werke, das in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahmestellung einnimmt, durch eine gesetzliche Aktion vor dem „Freiwerden" zu bewahren, und es so auch nach dem Jahre 1913 ausschließlich der Stätte zu erhalten, für die es sein Schöpfer bestimmt hat. Die Gründe, die für eine Verlängerung des „Parsifal"-Schutzes geltend gemacht werden, sind bekannt und wurden erst in jüngster Zeit von Hermann Bahr und Felix v. Weingartner in der „Neuen Freien Presse" dargelegt. Auf sie soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Die Frage, ob es richtig ist, den „Parsifal" auch weiterhin an das Festspielhaus von Bayreuth zu binden, ist vor allem eine künstlerische, vielleicht auch eine kulturelle. Wenigstens sollte sie von keinem anderen Gesichtspunkte aus betrachtet werden. Vor ihrer endgültigen Lösung wird noch mancher Widerstreit der Meinungen durchzukämpfen sein. Aufgabe dieser Zeilen ist es aber, eine andere Frage zu untersuchen, die juristische Frage nämlich, ob es überhaupt möglich sein wird, dem „Parsifal" in Zukunft einen solchen Schutz zu gewähren, der den angestrebten Zweck tatsächlich verwirklicht. Über der Frage, ob man schützen soll, darf die Frage, ob man schützen kann, nicht vergessen werden.

Die Ausdehnung des „Parsifal"-Schutzes ist wohl nur in der Weise denkbar, daß ein deutsches Reichsgesetz zustande kommt, welches ausspricht, daß die urheberrechtliche Verfügungsmacht über das Werk auch weiterhin — sei es für eine bestimmte Zeit oder immerwährend — ausschließlich den Rechtsnachfolgern Richard Wagners zusteht. Diesen könnte allenfalls die gesetzliche Beschränkung auferlegt werden, bei sonstigem Erlöschen ihres ausschließlichen Rechtes die Aufführungserlaubnis für keinen anderen Ort als Bayreuth zu erteilen. Auf diese Weise würde die Pflicht der Pietät gegen den bisher getreu beachteten Willen des Meisters, sein Werk dem dortigen Festspielhause allein zu bewahren, in eine Rechtspflicht umgewandelt und ihre Erfüllung unter gesetzliche Sanktion gestellt.

Unerörtert mag hier bleiben, ob eine solche „Lex Parsifal" Aussicht hätte, in den gesetzgebenden Körperschaften des Deutschen Reiches angenommen zu werden. Es ist kaum möglich, bestimmte Voraussagen hierüber aufzustellen. Bei den früher erwähnten Beratungen der Jahre 1901, 1909 und 1910 schien die Stimmung im allgemeinen gegen ein Ausnahmsgesetz zu sein. Diesmal würde die Frage ja in mancher Beziehung anders liegen, aber auch jetzt wird mit einem Widerstand weiter Kreise gerechnet werden müssen, die verlangen, daß ihnen „Parsifal" nicht länger vorenthalten werde. Immerhin: Widerstände können besiegt werden und der Versuch wäre möglicherweise nicht erfolglos. Wichtiger aber noch scheint mir die Frage, ob auch die Schwierigkeiten überwunden werden können, die sich daraus ergeben, daß eine Lex Parsifal, auch wenn sie beschlossen würde, unmittelbare Geltung immer nur für das Gebiet des Deutschen Reiches haben könnte. Wenn der „Parsifal" außerhalb Deutschlands frei wird, während er innerhalb Deutschlands geschützt bleibt, dürfte der ideale Zweck, der mit der Bindung an Bayreuth angestrebt wird, kaum verwirklicht sein.

Mittelbare Wirkung würde die Lex „Parsifal" allerdings in dem größten Teile der Staaten äußern, die mit Deutschland in einem Vertragsverhältnis über den Schutz der Urheberrechte stehen. Hier kommen vor allem die Staaten der Berner Übereinkunft in Betracht. Aber auch für sie gilt die Rückwirkung, wie gleich gezeigt werden wird, nicht ausnahmslos.

Die in Deutschland veröffentlichten Werke deutscher Urheber genießen in allen Verbandsländern der Berner Übereinkunft „diejenigen Rechte, welche die einschlägigen Gesetze den inländischen Urhebern gegenwärtig einräumen oder in Zukunft einräumen werden, sowie die in dieser Übereinkunft besonders festgesetzten Rechte" (Artikel 4 der revidierten Berner Übereinkunft.) Die Werke Richard Wagners können also zum Beispiel in Frankreich, da dieses Land der Konvention angehört, denselben Schutz beanspruchen, der einem Franzosen auf Grund der französischen Gesetze für seine Werke zukommt, und überdies noch bestimmte Mindestrechte, die in der Berner Übereinkunft ausdrücklich vorgesehen werden. Wie verhält es sich nun mit der Dauer dieses Schutzes?

Darüber bestimmt Artikel 7 der revidierten Berner Übereinkunft:

„Die Dauer des durch diese Übereinkunft gewährten Schutzes umfaßt das Leben des Urhebers und fünfzig Jahre nach seinem Tode.

Doch richtet sich für den Fall, daß diese Dauer nicht gleichmäßig von allen Verbandsländern angenommen sein sollte, die Dauer nach dem Gesetze desjenigen Landes, wo der Schutz beansprucht wird; sie kann aber die in dem Ursprungslande festgesetzte Dauer nicht überschreiten. Die Vertragsländer sind daher nur in dem Maße verpflichtet, die Vorschrift des vorhergehenden Absatzes zur Anwendung zu bringen, wie sich dies mit ihrer inneren Gesetzgebung in Einklang bringen läßt."

Wenden wir nun diese Bestimmungen auf unser Beispiel, den Schutz der Werke Richard Wagners in Frankreich an, so ergibt sich folgendes: Da die im ersten Absatz des Artikels 7 der Berner Übereinkunft grundsätzlich aufgestellte fünfzigjährige Schutzfrist „nicht gleichmäßig von allen Verbandsländern angenommen" wurde, so richtet sich die Schutzdauer der Werke Wagners in Frankreich nach dem französischen Gesetze („nach dem Gesetze desjenigen Landes, wo der Schutz beansprucht wird"). Die französische Gesetzgebung kennt nun eine allgemeine fünfzigjährige Schutzfrist, vom Todesjahre des Urhebers an gerechnet. Wagners Werke würden also in Frankreich bis zum 31. Dezember 1933 Schutz genießen, wenn nicht der angeführte Artikel 7 der Berner Übereinkunft die Einschränkung beifügen würde, daß der in einem Verbandsland (Frankreich) gewährte Schutz die im Ursprungslande festgesetzte Dauer nicht überschreiten darf. Das Ursprungsland des „Parsifal", Deutschland, hat aber dermalen die dreißigjährige Schutzfrist festgesetzt, daher haben die Werke Wagners auch in Frankreich dermalen nur auf einen dreißigjährigen Schutz Anspruch. Sobald aber Deutschland dem „Parsifal" eine fünfzigjährige Schutzfrist gewähren würde, käme diese dem Werke auch in Frankreich zu statten, denn dann wäre die erwähnte Einschränkung des Artikels 7

gegenstandslos: Frankreich müßte bis zum Ende des Jahres 1933 Schutz gewähren, da damit die in dem Ursprungslande festgesetzte Schutzdauer nicht überschritten würde. In diesem Sinne würde also die Lex „Parsifal" mittelbar eine Wirkung auch im Gebiete der französischen Republik äußern.

Das gleiche, was von Frankreich gesagt wurde, gilt selbstverständlich für alle übrigen Staaten der Berner Übereinkunft, soferne sie in ihrer Gesetzgebung die fünfzigjährige Schutzfrist eingeführt haben. Hieher gehören von den europäischen Staaten Belgien, Dänemark, Luxemburg, Monako, Norwegen, Portugal und Schweden. Großbritannien ist in seiner neuen Copyright Act vom Jahre 1911 gleichfalls zur fünfzigjährigen Schutzfrist übergegangen, doch enthält Artikel 4 der Act eine eigenartige Bestimmung, die es immerhin zweifelhaft scheinen läßt, ob England eine Verlängerung des „Parsifal"-Schutzes in Deutschland anerkennen würde. „Wenn zu irgend einer Zeit nach dem Tode des Urhebers eines dramatischen oder musikalischen Werkes, das bereits veröffentlicht oder aufgeführt worden ist, bei dem Judicia Comittee of the Privy Council eine Beschwerde darüber vorgebracht wird, daß der Eigentümer des Urheberrechtes abgelehnt hat, die öffentliche Aufführung des Werkes zu gestatten, und daß durch diese Ablehnung das Werk der Öffentlichkeit vorenthalten wird („that by reason of such refusal the work is withold from the public"), so kann dem Eigentümer des Urheberrechtes aufgetragen werden, die öffentliche Aufführung des Werkes zu gestatten, und zwar unter Bedingungen, die je nach Lage des Falles das Judicial Comittee nach eigenem Ermessen festzusetzen hat." Wenn demnach in Hinkunft die Rechtsnachfolger Wagners einer englischen Bühne die Aufführungserlaubnis für „Parsifal" verweigern, so ist es denkbar, daß das Judical Comittee über eine Beschwerde entscheiden wird, die betreffende Bühne sei befugt, trotz des Einspruchs gegen eine bestimmte Entschädigung das Werk aufzuführen, weil die Weigerung dem öffentlichen (kulturellen) Interesse wiederspreche.

In Italien, das gleichfalls zu den Verbandsländern der Berner Übereinkunft gehört, ist eine Neuregelung des Urheberrechtes im Zuge. Der Regierungsentwurf hat eine fünfzigjährige Schutzfrist nach dem Tode des Urhebers vorgeschlagen, doch ist es sehr fraglich, ob diese angenommen werden wird. da sich vielfach Widerspruch dagegen geltend macht. In jüngster Zeit hat sich die Kammer mit einem Antrage beschäftigt, wonach ein ausschließliches Ausführungsrecht nur durch zehn Jahre nach der ersten Aufführung eines Werkes anerkannt werden soll; nach Ablauf dieser Frist wäre ein beschränktes Urheberrecht durch weitere siebzig Jahre zu gewähren, während welcher Zeit jedermann das Werk gegen Bezahlung tarifmäßiger Tantiemen aufführen dürfe. Sollte dieser Vorschlag Gesetz werden, würde auch eine Verlängerung der Schutzfrist des „Parsifal" in Deutschland die Aufführung dieses Werkes in Italien gegen den Willen der Erben Richard Wagners nicht hindern, da nach der Berner Übereinkunft den Ausländern kein längerer Schutz gewährt werden muß als den Inländern. Das gegenwärtig geltende italienische Urhebergesetz vom Jahre 1882 bestimmt im § 10 für die ausschließliche Aufführung eine Frist von achtzig Jahren, die jedoch nicht mit dem Tode des Urhebers, sondern mit der ersten Aufführung des Werkes zu laufen beginnt. Dieser lange Schutz wird im neuen Gesetze wohl auf keinen Fall mehr gewährt werden, da, wie gesagt, schon gegen die fünfzigjährige Frist nach dem Tode des Urhebers Bedenken erhoben werden.

Eine achtzigjährige Schutzfrist ist auch im spanischen Urheberrechtsgesetze aufgestellt. Zufolge den Bestimmungen der Berner Übereinkunft, der Spanien angehört, könnte also durch eine Verlängerung des „Parsifal"-Schutzes bewirkt werden, daß das Werk auch in Spanien noch nach dem Jahre 1913, jedoch längstens bis 1963, zu schützen ist. Die Niederlande, die gleichfalls ein neues Urheberrechtsgesetz vorbereiten (fünfzigjährige Schutzfrist), werden nach dessen Erlassung der Berner Konvention beitreten.

Eine kürzere als die im Artikel 7 der Berner Übereinkunft vorgesehene Normalschutzfrist haben innerhalb des Berner Verbandes außer Deutschland nur zwei Länder: die Schweiz und Japan. Die Gesetze dieser Staaten gewähren den Schutz durch dreißig Jahre nach dem Tode des Urhebers. Da nach der Berner Konvention in erster Linie die innere Gesetzgebung des Landes maßgebend ist, wo der Schutz beansprucht wird, endigt dieser in der Schweiz und in Japan auf jeden Fall im Jahre 1913, mag er in Deutschland auch auf noch so lange Zeit ausgedehnt werden. Dagegen gibt es keinerlei Abhilfe. Das Freiwerden des Werkes in Japan wird die künstlerischen und wahrscheinlich auch die materiellen Interessen Bayreuths kaum berühren, jedenfalls in geringerem Maße als die Aufführung des Werkes in Neuyork, mit der man sich bereits abfinden mußte. Sehr empfindlich könnte für Bayreuth aber ein Wettbewerb der Schweiz werden. Dort kann „Parsifal" schon nach dem 13. Februar 1913 ungehindert aufgeführt werden, da gemäß dem Schweizer Gesetze die Schutzfrist vom Todestage und nicht, wie nach deutschem Rechte, vom Ende des Todesjahres an zu bemessen ist. Wenn also keine Lex Parsifal zustande kommt, wird das Werk in der Schweiz eher frei als in Deutschland. Die Stuttgarter Hofbühne wird die von ihr in der „Neuen Freien Presse" vom 23. August 1912 gemeldete Absicht, den „Parsifal" am Karfreitag des Jahres 1913 zu bringen, nicht ausführen können, wohl aber könnte ein schweizerisches Theater diesen Gedanken aufgreifen.

Rußland gehört der Berner Konvention nicht an und hat mit Deutschland auch kein Sonderabkommen über den Schutz der Urheberrechte geschlossen. Das neue russische Urheberrechtsgesetz vom 20. März 1911 verbietet, in Rußland ein im Ausland veröffentlichtes literarisches oder musikalisches Werk ohne Zustimmung des Berechtigten nachzudrucken. (Artikel 32 und 44.) Ein analoges Verbot bezüglich der Aufführung findet sich im Gesetze nicht. Daher dürfte dem Parsifal ein Schutz gegen Aufführung in Rußland nicht zugestanden werden.

Und nun erübrigt noch die für uns und wohl auch für Deutschland wichtigste Frage: Würde eine Verlängerung des „Parsifal"-Schutzes in Deutschland eine Rückwirkung auf Österreich haben?

Österreich und Ungarn sind bisher der Berner Übereinkunft nicht beigetreten. Für den Urheberrechtsschutz im Verhältnisse zu Deutschland kommen in beiden Staaten daher ausschließlich die Bestimmungen des Übereinkommens zwischen Österreich-Ungarn mit dem Deutschen Reiche vom 30. Dezember 1899 in Betracht. Danach genießen die in dem Staatsgebiete des einen Vertragsteiles „einheimischen" Werke in dem Staatsgebiete des anderen

Vertragsteiles grundsätzlich den dort „für Werke gleicher Art durch die inländische Gesetzgebung jeweils gewährten Schutz". Ebenso wie in der Berner Konvention besteht die Einschränkung, daß der auf Grund des Vertrages gewährte Schutz nicht länger dauern soll, als der gesetzliche Schutz dort währt, wo das Werk einheimisch ist. Das Maß des Schutzes, den „Parsifal" in Österreich und in Ungarn genießt, richtet sich also in erster Linie nach dem österreichischen sowie nach dem ungarischen Urheberrechtsgesetze. Nur sofern diese beiden Gesetze einen längeren Schutz als das Heimatland des „Parsifal" gewähren, erlangt die eben erwähnte Einschränkung Bedeutung. In Ungarn gilt eine fünfzigjährige Schutzfrist. Wenn daher in Deutschland keine Lex Parsifal zustande kommt, wird das Werk mit Ablauf des Jahres 1913 in Ungarn frei, wenn aber der Schutz des „Parsifal" in Deutschland verlängert wird, hat dies auch in Ungarn Wirkung. Anders in Österreich. Nach § 43 des Gesetzes vom 26. Dezember 1895, R. G. Bl. Nr. 197, endigt das Urheberrecht in der Regel dreißig Jahre nach dem Tode des Urhebers. Einen längeren Schutz kann gemäß dem Staatsvertrage der Parsifal in Österreich nicht in Anspruch nehmen, und zwar auch dann nicht, wenn sein Schutz in Deutschland verlängert werden sollte. Die Verhältnisse liegen also hier ganz gleich wie in der Schweiz. Eine deutsche Lex Parsifal hätte auf uns in Ansehung der Schutzdauer nicht die geringste Rückwirkung. Ein Unterschied gegenüber der Schweiz besteht nur insofern, als nach unserem Gesetze (§ 50) das Todesjahr nicht einzurechnen ist und der Schutz des „Parsifal" daher mit dem 31. Dezember 1913 und nicht schon mit dem 13. Februar 1913 endigt.

Zusammenfassend können wir also folgende Ergebnisse feststellen. Durch eine Verlängerung des „Parsifal"-Schutzes in Deutschland kann eine Verlängerung dieses Schutzes in Ungarn erzielt werden, und zwar bis zum Jahre 1933, in Spanien sogar bis zum Jahre 1963. Ein Schutz für immerwährende Zeiten, auch wenn er in Deutschland eingeführt werden würde, erscheint ausgeschlossen. (Mexiko ist meines Wissens der einzige Staat der Welt, der einen ewigen Urheberrechtsschutz gewährt.) Fraglich ist es, ob der „Parsifal" in Großbritannien und in Italien einen verlängerten Schutz genießen würde. In Österreich, in der Schweiz und in Japan wird das Werk im Jahre 1913 unter allen Umständen frei. In Rußland ist es schon dermalen gegen Aufführung nicht geschützt.

Und so kommen wir zu dem Schlusse: Die idealen Ziele, die mit der Verlängerung des „Parsifal"-Schutzes angestrebt werden, sind nicht erreichbar. Es läßt sich nicht verhindern, daß in den Nachbarländern des Deutschen Reiches, also in deutschen Kulturgebieten, sowie in anderen Staaten „das Bühnenweihspiel ‚Parsifal' mit seinen unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen" in das „Opernrepertoire der Theater" aufgenommen wird. Hat es aber noch einen Wert, dem „Parsifal", der in Wien, Prag, Graz, in Bern und Zürich, vielleicht auch in London, Mailand und Rom aufgeführt wird, den Einzug auf die großen Bühnen Deutschlands zu verwehren? Ein solcher Rechtszustand würde wohl nur dem Auslande zum Gewinne, Deutschland aber nur zum Schaden gereichen. Und deshalb glaube ich nicht daran, daß die Lex Parsifal zustande kommen wird. Der „Parsifal" wird sich in Zukunft selbst schützen müssen, und er wird auch die Kraft dazu haben, wie jedes andere wirklich große Werk.

Dr. Erich Fortner
(in der „Neuen Freien Presse" Wien)



Die beiden Nicolai

Etwas vom ernsten und heiteren Schöpfer der „Lustigen Weiber von Windsor"

Von Dr. **Georg Kaiser** (Dresden)

Otto Nicolais Leben und Art hat vieles mit dem Wesen Carl Maria von Webers und Mozarts gemein. Gleich Weber besaß auch Otto Nicolai einen musikalischen, aber etwas verbummelten Vater, der sich bald nach des Sohnes Geburt von seiner Frau scheiden ließ, so daß der Sohn in sehr schlechten Verhältnissen die erste Zeit seines Lebens verbrachte, bis er vom Vater fremden Leuten zur Pflege übergeben ward. Und doch bewahrte der Sohn dem manchmal, besonders beim Musikunterricht, recht brutalen Vater, wie es auch Weber getan hatte, jederzeit ein ehrendes Andenken; als er endlich, um der väterlichen Gewalt für immer zu entwischen, mit ungefähr 16 Jahren seine Geburtsstadt Königsberg verließ, um in der Fremde sein Glück zu suchen, da konnte er es doch nicht über sich bringen, den Vater ohne Gruß zu verlassen. Er schrieb da an ihn: „O fluche mir nicht, mein Vater. Verzeihe mir und schenke mir Deinen Segen. Wer weiß, ob wir uns jemals wiedersehen. Ich werde Dir von meiner Lage zuweilen Nachricht geben, doch antworte auch Du dann und tröpfle Balsam in das wunde Herz Deines Dich liebenden Sohnes." Und weiterhin erinnern an Webers Schicksale die bösen Erfahrungen, die Nicolai aus den mancherlei leicht angeknüpften Beziehungen zu Künstlerinnen, verheirateten Frauen und jungen Damen gewann, und die aufs Haar den Weberschen gleichen. Weber schrieb öfters in sein Tagebuch die Buchstaben A. W. t. n., besonders nach in Liebesgeschichten gemachten schlimmen Entdeckungen. Das hieß nämlich, für ihn selbst zur fortgesetzten Warnung niedergeschrieben: Alle Weiber taugen nichts! Auch Nicolai ging bei den Frauen in die Lehre, ohne sich indessen jemals zu verheiraten, und zornig ruft er einmal aus: „O Weiber, Weiber, Otterngezücht, an Treue und Liebe ist bei ihnen kaum mehr zu glauben, und ich bin noch viel zu sentimental". An Mozart aber erinnert der unabänderliche Humor, der Musikantenleichtsinn, mit dem Nicolai sich durch die vielen bösen Zeiten seines kurzen Lebens tapfer hindurchzuschlagen verstand. So gut wie nichts hatte er in der Tasche, als er seine Heimatsstadt verließ, aber er fand in Berlin bald gütige Freunde und Lehrer, unter ihnen den alten Goetheintimus Zelter, der ihm Unterricht gab. Er stieg auch beim König Friedrich Wilhelm III. so in der Gunst, daß ihm die Organistenstelle der deutschen Gesandtschaft in Rom angeboten wurde, die er beherzt annahm. Bis 1837 versah er vorzüglich diesen Posten, von dem ihn das Angebot, die Kapellmeisterstelle am Kärtnertortheater in Wien, wo 1823 die Uraufführung der Weberschen „Euryanthe" stattgefunden hatte, zu übernehmen abrief. Schon 1840 war Nicolai wieder in Italien, und mit schärfstem Eifer gab er sich der Opernkomposition hin. Sein ideales Vorbild war Mozart, vor

dessen Genie er den größten Respekt hatte. Vier Opern auf italienischen Text entstanden nacheinander und wurden teilweise mit großem Erfolg in Triest, Neapel und auch Wien gegeben. Sie sind heute vergessen. Der Komponistenruhm Nicolais verbreitete sich allmählich, und bereits 1841 ward Nicolai mit 2000 Gulden Gehalt als Kapellmeister an der Wiener Hofoper angestellt mit der Verpflichtung, in 3 Jahren wieder eine neue, diesmal deutsche Oper zu liefern. Diese neue Oper waren die „Lustigen Weiber von Windsor" nach Shakespeare von dem deutschen Scribe H. S. Mosenthal für Nicolai bearbeitet. Als die Partitur 1846 vollendet vorlag, wies der Hofoperndirektor das Werk zurück, da es bereits in der vergangenen Saison einzureichen gewesen wäre. Auch noch andere Machenschaften hatten Nicolai verbittert, und 1847 schied er aus dem so wenig dankbaren Amte, legte auch die Direktion der von ihm selbst gegründeten philharmonischen Gesellschaft in Wien nieder und übernahm die nach Mendelssohns Tode frei gewordene Leitung des Domchores und eine erste Kapellmeisterstelle an der Hofoper in Berlin. In Wien hatte er sich als Dirigent einen tüchtigen Ruf erworben. Er war es auch, der die große Leonoren-Ouvertüre Beethovens zuerst im Zwischenakt des „Fidelio" aufführte. Ganz besondere Verdienste hatte er um die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft, die große Orchesterkonzerte veranstaltete. Bei der Abfassung des Gründungsaufrufes, der in derselben Form sonderbarerweise auch die Genehmigung des Oberstkämmereramts fand, saß Nicolai und seinen Freunden der Schalk im Nacken; man hatte folgendes aufgesetzt: „Hört, hört! Es ist die höchste Zeit da, daß die Musiker nicht bloß schlafen oder im Bett geigen wollen! Die Söhne Apollos, allzusammen vereint, wollen einmal Hand ans Werk legen zu etwas Großem! Kreuzdonnerwetter-Schwerenot! Aufgewacht! Und in der Zeit, wo die Sintflut von Konzerten uns zu überschwemmen droht, das herausgeschieden, was schon durch seine Unternehmer und die Wahl der Stücke uns die Gewißheit gibt, etwas Seltenes, etwas Großes, etwas Ausgezeichnetes zu sehen! Hört, hört!" Nach der Aufzählung der beim ersten Konzert zu spielenden Stücke schließt der Aufruf: „Braucht es nach der Anführung dieses Programms und nach Nennung der Künstlervereinigung zur Ausführung derselben noch Worte, um alle Welt auf die Beine zu bringen? Bravo Nicolai! Und möge das Publikum dich in diesem Unternehmen ermutigen, damit aus diesem Keim vielleicht ein schöner Baum erblühe!" Die heute noch bestehenden Wiener Philharmoniker sind ein Beweis, daß diese zuletzt ausgesprochene Hoffnung glänzend in Erfüllung gegangen ist. 1844 war Nicolai zur Feier des 300jährigen Bestehens der Königsberger Universität nach seiner Vaterstadt gereist und hatte dort seine kirchliche Festouvertüre über den Choral: „Ein' feste Burg", eines der wenigen seiner jetzt noch bekannten Werke, mit viel Erfolg zur Aufführung gebracht. Die Berliner Kapellmeisterstelle trat er mit der Direktion von Spontinis „Vestalin" an. Lange sollte es ihm nicht vergönnt sein, an dem großen Kunstinstitute zu wirken, er erlitt, ohne vorher ernstlich krank gewesen zu sein, am 11. Mai 1849 einen Blutsturz, der in wenigen Augenblicken den Tod des erst Neununddreißigjährigen zur Folge hatte. Aber noch eine große Freude war ihm vorher zuteil geworden: am 9. März waren zum erstenmal seine „Lustigen Weiber von Windsor" im Opernhause über die Bretter gegangen, hatten ihm reiche Ehrungen eingebracht und ihn für manche Unbill seines Lebens entschädigt.

Diese unvergleichlich lebensfreudige und heitere Oper, deren Stoff Nicolai zuerst nur als für ein Genie wie Mozart geeignet hielt, und in der er dem großen Vorbilde aufs herrlichste nachzustreben versuchte, ist das einzige Werk des Meisters, das noch heute in unvergänglicher Frische dasteht. Die übrigen nicht allzu zahlreichen Kompositionen sind nicht mehr lebendig und auch zu Lebzeiten Nicolais nicht sonderlich bekannt geworden. Seine italienischen Opern haben wir schon erwähnt; die beiden Sinfonien sind wertvoll, die in Ddur ist neuerdings wieder öfter aufgeführt worden, ebenso seine Weihnachtsouvertüre. Von den Kammermusikwerken, seinen kirchlichen und weltlichen Gesängen jedoch hört man jedoch so gut wie gar nichts mehr. Als der schwärmerische, heitere und witzsprühende Schöpfer der „Lustigen Weiber von Windsor" steht Nicolai vor uns, und seiner ewig munteren Laune verdanken wir auch manches humorvolle Schriftstück.

Auf eines und nicht das schüchternste von ihnen sei heute hingewiesen. Der 25jährige Nicolai schickte es im Jahre 1835 an die Redaktion (Robert Schumann) der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig, die es auch in Nr. 47 vom 11. Dezember zum Abdruck brachte. Der Artikel ist gegen einen Namensvetter Nicolais gerichtet, der sich unliebsam bemerkbar gemacht hatte, und mit dem verwechselt zu werden unserm Meister natürlich sehr unangenehm sein mußte. Die Geschichte hat freilich über diesen andern Nicolai längst gerichtet, und kein Musiklexikon von heutzutage berichtet über die zweifelhaften Taten Gustav Nicolais. Dieser war, wenn ich einem alten Lexikon Glauben schenke, 1795 zu Berlin geboren, hatte in Breslau und Halle die Rechte und bei Berner in Breslau Musik studiert, war 1820 in Berlin Divisionsauditeur geworden und hatte auch eine umfangreiche Tätigkeit als Kritiker eröffnet. Für Karl Loewe verfaßte er den Oratoriumtext „Die Zerstörung Jerusalems"; das Werk ward 1833 von Spontini aufgeführt. Mehrere Romane hat Gustav Nicolai verfaßt, so „Die Geweihten oder der Kantor aus Fichtenhagen" und „Jeremias, der Volkskomponist"; Lieder hat er auch geschrieben, und eine seiner beiden Sinfonien wurde sogar im Berliner Opernhause aufgeführt. Das kecke Schreiben des viel größeren Otto sagt im übrigen noch mehr über diesen Rivalen; besonderer Erläuterungen bedarf es weiter nicht. Es lautet folgendermaßen:

„In Berlin lebt ein Mann, dessen Familienname auch der meinige ist, daher komme ich vielleicht in Gefahr, ihm, dessen größte Sorge die Erlangung eines unsterblichen Ruhmes zu sein scheint, zu nahe zu treten, indem diejenigen, welche mich nicht näher kennen, eines oder das andere von seinen Erzeugnissen für das meinige ansehen. Da ich aber eine strenge Gerechtigkeit liebe und mir das Suum cuique über alles geht, so bitte ich Sie, dieses in Ihre Zeitschrift aufzunehmen, damit jede Verwechslung vermieden und der Schein von mir abgelehnt sei, als wolle ich aus dem Glücke, mit einem großen Manne denselben Namen zu führen, für mich Vorteil ziehen.

Jener Herr also heißt, wie ich, Nicolai; er führt aber den Namen Gustav und ist Auditeur in Berlin. Ich dagegen führe den Vornamen Otto und lebe zur Zeit in Rom in der Qualität, in welcher ich mich unterzeichnen werde.

Er ist ein großer Dilettant in der Musik und hat mehrere diese Kunst betreffende und treffende Bücher an das Licht der Welt gebracht, in deren einem (dem Kantor von Fichtenhagen) er Mozarts Musik des Don Juan nach Verdienst getadelt und ihr die Sterblichkeit zudiktiert hat. Ich aber bin nicht Dilettant und habe auch nicht gegen Mozart geschrieben.

Er hat öfter Lob- und Preisgedichte an Spontini gemacht. Ich bin durchaus unpoetisch.

Er hat, wie ich aus der Berliner Zeitung lese, im dortigen Königlichen Theater (die Erlaubnis dazu wird wohl ein Lohn für die Lob- und Preisgedichte sein) während den Zwischenakten des Schauspiels eine Sinfonie seiner Komposition aufführen lassen, die wenigstens aus sechserlei Tempos bestand und — wenn ich nicht irre — „Der Aufruhr im Serail" betitelt war. Ich habe zwar auch ein paar (aber unbetitelte) Sinfonien geschrieben, und eine davon sowohl bei Ihnen in Leipzig, wie auch in Berlin aufgeführt, doch zeichnete sich diese nicht durch so hohe Originalität aus, sie war vielmehr nach der Einteilung geschrieben, wie ich sie an denen von Haydn, Mozart (dem von Gustav Nicolai Begrabenen — poveretto!) und Beethoven gelernt hatte, die sich als minder originell mit dieser Form begnügten. Wer weiß, was sie getan hätten, wenn sie die Sinfonie von Gustav N. noch hätten studieren können!

Er hat im Fache der Kirchenmusik den Text des Oratoriums „Die Zerstörung von Jerusalem" geschrieben und sich somit in dreifacher Art: als Rezensent — (Mozart), als Dichter (Spontini — Die Zerstörung von Jerusalem) und als Komponist — (Der Aufruhr im Serail) als Meister bewährt. Ich dagegen bin durchaus nicht dreiseitig: ich habe nur komponiert.

Er hat Italien, oder einen Teil desselben in Eile durchflogen und in der kurzen Zeit dieses Fluges mit der bewunderungswerten Scharfsicht und gallenlosen Beobachtung, mit der er in die Mängel der Mozartschen Musik eindrang, entdeckt, was so vielen vor ihm, sogar unserm Goethe, unentdeckt blieb, daß Italien ein schaudervolles Land sei. So erließ er denn nach seiner Nachhausekunft nicht eine Flug-, sondern eine Fluchschrift gegen dies arme Land, die den Titel führt „Italien, wie es ist, eine Warnungsstimme usw.". Bei der allgemein anerkannten Vernunft und Autorität des Verfassers wird nun wohl niemand mehr hierher reisen! — Wieviel verdankt die Welt nicht Herrn Gustav N.! Er hat ihr die Augen geöffnet! Mozart non e piu il divino maestro — ma un povero ciabattino! La bell' Italia non e piu il giardino dell' Europa — ma una spelunca di assassini! (Mozart ist nicht mehr der göttliche Meister — sondern ein bedauernswerter Pfuscher! Das herrliche Italien ist nicht mehr der Garten von Europa — sondern eine Mördergrube!) Ich dagegen, der ich nun schon zwei Jahre in Italien lebe, habe dies Buch nicht geschrieben, wie einige meiner deutschen Freunde zu glauben mir die Ehre erzeigten; ich bin vielmehr der Meinung so manches Andern, der behauptet, für die Beschwerden einer Reise durch Italien auf mannigfaltige Weise, namentlich durch nie geglaubte Naturschönheiten belohnt worden zu sein. Noch mehr, für meine Person hat mich die Sixtinische Kapelle (im Vatikan, mit den Fresken Michel Angelos; hier finden die berühmten Kirchenmusiken statt) allein schon für jede überstandene Beschwerde entschädigt. Im übrigen giebt es überall in der Welt Spitzbuben und ehrliche Leute — aber auch gallsüchtige Hypochonder und lebensfrohe Menschen.

Er soll endlich, wie ich aus kürzlich von Berlin erhaltenen Briefen ersehen, um seiner Originalität die Krone aufzusetzen und die Einheit in seinem Tun und Denken völlig darzulegen, ein Buch geschrieben haben, in welchem er aussprechen soll, die Musik sei der Anfang alles Laster! — Großer Gedanke! Götter-Kühnheit! Dagegen wird, selbst unser Herrgott verstummen müssen der durch den Mund St. Pauli sagt: „Redet untereinander von Psalmen und Lobgesängen; singet und spielet dem Herrn in eurem Herzen". (Epheser 5, 19) Ich — — o schenken Sie mir den Gegensatz.

Rom, den 2. Oktober 1835.

Otto Nicolai,
Organist an der königl. preuß. Gesandschaftskapelle; maestro onorario della congregazione di St. Cecilia (Ehrenmitglied der St. Ceciliengesellschaft)."

Was Gustav Nicolai zu diesem sarkastischen Schreiben gesagt hat, wissen wir freilich nicht.



Zur Charakteristik der „persönlichen Note"

Von **Edwin Janetschek** (Prag)

Zu den modernen und darum wohl auch meist schlecht angewandten Schlagworten des musikalischen Lebens gehört das von der „persönlichen Note". Die wenigsten sind sich seiner Bedeutung voll bewusst, ja selbst zunftmässige Musiker lassen sich verleiten, dem und jenem die „persönliche Note" in seinem musikalischen Schaffen zuzugestehen, sobald nur irgendwelche auffällige, nicht einmal im inneren Wesen der Komposition begründete Nebensächlichkeiten, wie bizarre Harmonisierung, groteske Rhythmik oder absonderliche Melodieführung eines Tonstückes das bloss scheinbare Vorhandensein derselben vortäuschen.

Welches ist nun aber das Wesen der „persönlichen Note" und worin zeigt sie sich? Ist sie ein jedem einzelnen schaffenden Tonkünstler zukommendes Merkmal oder bildet sie das Kennzeichen einer weiteren Gruppe, eines bestimmten jeweiligen Musikerkreises, sei er nach nationalen oder stilistischen Grundsätzen geschieden?

Bevor man unser Schlagwort kannte, gab es nach Riemann nur den Begriff „Stil" im Sinne von „Schreibweise, Eigenart der Faktur, sei es subjektiv als Stil eines bestimmten Meisters (Beethovens, Mozarts, Schumanns, Chopins usw.) oder objektiv als die für eine Kompositionsgattung oder für bestimmte Instrumente erforderliche Schreibweise (Instrumentalstil, Vokalstil, Kirchenstil, Orchesterstil, Kammerstil, Quartettstil, Klavierstil, Orgelstil usw.). Wollte man sonst eines Tonkünstlers Eigenart kennzeichnen, so sprach man von seiner „Originalität", also auch hier schon das gut deutsche Wort „Ursprünglichkeit" zu Gunsten des lateinischen Fremdwortes verleugnend. Aber unseren musikalischen Modernisten erschien selbst dieses vollständig zutreffende Fremdwort nicht mehr zeitgemäss, nicht mehr klangvoll und modern genug; sie sannen und fanden richtig einen neuen Namen, dass er nur für musikalische Zwecke tauglich wäre und eben einen ganz besonderen „terminus technicus" der

Musikwissenschaft darstellen sollte; sie fanden die „persönliche Note“, die wirklich nur für den musikalischen Gebrauch passt und um so viel mehr gelehrt und fachgemäss klingt als „Originalität“ und „Stil“.

Dem Wortbegriffe nach sollte die persönliche Note eigentlich nur an ein bestimmtes Individuum, an eine einzelne Person geknüpft sein; doch hat die Praxis ihren Begriff erweitert und auf ganze Gebiete und Teilgruppen anwendbar gemacht. Letzterer Begriff entspricht sonach ungefähr der objektiven Eigenart, dem Allgemeinwesen der „persönlichen Note“, das in der Nationalmusik seine Musterbeispiele findet. Denn zweifellos charakterisiert sich die „persönliche Note“ am deutlichsten, nämlich durch sofort und stark auffallende Sonderheiten, in den verschiedenen Nationalmusiken: sei es durch prägnante Rhythmen (leichte Taktteile erhalten beispielsweise mit Vorliebe den Akzent) oder durch eigenartige Harmonisierung (da werden ausgesprochen harte, dort ausgesprochen weiche Harmonien und Akkordfolgen bevorzugt), nicht zum geringsten Teile aber auch durch die Melodiebildung (grosse oder kleine Intervallschritte). In diesem Sinne erkennt man unschwer die ungarische Nationalweise durch die Chromatik ihrer Harmonie und die den leichten Taktteil mit einem Hauptakzent belegende Rhythmik, die slawische durch die Bevorzugung der schwermütig weichen Terzenführung nachbarlicher Oberstimmen, die französische wieder durch die Grazie und Koketterie ihres melodischen und rhythmischen Wesens oder die jüngste unter den Nationalmusiken, die amerikanische, durch ihre eckige, ausschliesslich auf der Diatonik aufgebaute Melodik und die taumelnde Rhythmik. Seltsam, dass gerade die deutsche Musik als erstes und klassisches Vorbild jeder Musik neuerer und neuester Zeit des streng persönlichen Tones im Sinne einer Nationalmusik enträt, unbeschadet ihres ureigenen Elementes der Innigkeit, Gedankentiefe und Gründlichkeit. Zwar fehlt es allen unseren deutschen Tonmeistern nicht an ihrer eigenen persönlichen Note, also an ihr persönliches „Ich“ kennzeichnenden Sonderheiten und Eigentümlichkeiten, aber in der Gesamtheit vermag die deutsche Musik als solche nicht den Standpunkt der Nationalmusik zu ver treten. Schuld daran mag auch ihre seit je bestandene universale Bedeutung für das Musikleben aller Zeiten und Völker sein. Denn unsere deutsche Musik ist nicht einmal durch Wagner (ich fürchte, nach diesem Bekenntnis gesteinigt zu werden), der doch sicher mit dem ehrlichsten Bemühen, mit der festesten Absicht und in unvergleichlicher nationaler Begeisterung streng deutsch geschaffen hat, innerlich national geworden. Wagners Bühnenwerke sind nämlich nur äusserlich nach Text und Handlung nationale Schöpfungen; niemandem aber wird es einfallen, die Sondermerkmale Wagnerscher Kunst, die Verwendung des Leitmotivs und einige bisher nicht gekannte harmonische Kühnheiten als nationalmusikalisch zu bezeichnen. Mit anderen Worten, Nationalmusik ist nicht die Schöpfung eines einzelnen Individuums aus sich heraus, sondern sie ist ein bereits vorhandener, vom Wesen und der Eigenart des betreffenden Volkes getränkter Boden, auf dem ein Tondichter höchstens als auf wirksamer Unterlage zu schaffen vermag. Für unsere deutsche Musik aber ist es jedenfalls gerade ein Vorzug, auf den wir mit Recht stolz sein können, dass sie nämlich allen andern Völkern zu eigen wurde, dass sie eine Universalkunst ward, der ihr eigenes nationales Moment im Laufe der Zeit abhanden kam. Und trotz dieser Tatsache haben wir — ohne Zweifel ein musikalisches Kulturkuriosum — in jüngster Zeit erst den umgekehrten Fall erlebt, dass eine Nationalmusik sozusagen neu erstanden ist; es handelt sich um die amerikanische. Die wirksame Verbindung eckiger und unbeholfener Naturelemente mit kultivierter Musik hat jenen merkwürdigen amerikanischen Musikstil gezeitigt, dem bei aller ersichtlichen Mache und trotz der ohrenfälligen gewollt nationalen Art dennoch Persönlichkeit, nämlich sofort auffallende Eigenart nicht abgesprochen werden kann.

Gibt es auf diese Weise eine nach nationalen Gesichtspunkten gegliederte allgemeine persönliche Note, so ist deren Vorhandensein nach stilistischen Grundsätzen ebenso selbstverständlich. Der „galante Stil“, der „stylo largo“, die romantische Richtung einer Schumannschen Zeit sind derart zu verstehen. Ja, wir dürfen diese Stilgrenze noch enger ziehen. Wer wird leugnen, dass beispielsweise in dem engbegrenzten Gebiete unserer modernen Oper deutlich wahrnehmbare Stilrichtungen vorhanden sind, Stilrichtungen, die besonderen Merkmalen und Eigenheiten ihr Dasein danken? Trefflich charakterisiert dies der bekannte Musikschriftsteller F. Pfohl in seinem gediegenen Werke „Die moderne Oper“, indem er jene fünf Mustertypen der modernen Oper aufstellt. „Tristan und Isolde — erster Typus“, heisst es dort zum Beispiel, „Charakter: Sommernachtsschwüle, Todessehnsucht, Liebessehnen. Tragik der Liebe, das Symbol derselben ist der Septimenakkord der zweiten Mollstufe. Kühne Chromatik der Harmonie; reichste Polyphonie.“ Oder „Zweiter Typus — Die Meistersinger. Charakter: Der Zug zum Volkstümlichen; deutsches Volkstum; schwellende Lenzes- und Naturempfindung. Humor in allen Schattierungen. Schwärmerische Lyrik. Ihr Symbol ist der Nonenakkord. Diatonische Harmonik; reiche Polyphonie.“ Oder „Dritter Typus — Carmen. Charakter: Grazie und Pikanterie; die bewegliche Melodik des französischen Chanson. Leichtgeschürzte Koketterie; gesunde Erotik. Sprühendes Temperament. Durchsichtige Instrumentation; prickelnde Rhythmen. Geschlossene Form.“

So viel über den Allgemein- (Objektiv-)Begriff der „persönlichen Note“ auf musikalischem Gebiete. Die „persönliche Note“ in ihrem subjektiven, besonderen Wesen und nach dem eigenen Wortbegriff aber bedeutet alle jene Merkmale und ganz individuellen Sonderheiten eines einzelnen, bestimmten Tondichters, die ihm eben das Lob der „Persönlichkeit“ erwerben halfen. Sie kommt zum Ausdruck in allen Fällen, wo ein freies künstlerisches Schaffen stattfindet, also bei allen Tondichtungen, die nicht eine rein mechanische Übertragung eines Tonstückes in eine andere Tonart oder für ein anderes Instrument darstellen. Meines Erachtens hat übrigens jeder schaffende Künstler mehr oder weniger seine persönliche Note; nur entfaltet sie sich bei dem einen zu wirklicher Eigenart, während sie bei den meisten unter der allgemeinen Form des von andern Gelernten und Erschauten verloren geht. Gewisse Eigenheiten, sei es auch nur in der Schreibweise, hat aber wohl jeder Tonschöpfer, um ihn daran bei genauerem Zusehen unzweifelhaft zu erkennen, wie man ja auch Schrift und Stil eines bestimmten Dichters oder Schriftstellers an nebensächlichen Kleinigkeiten unschwer feststellen kann. Weil jedoch die Mehrzahl schaffender Musiker für gewöhnlich zu gering dazu ist, sich mit ihren Sonderheiten und persönlichen Merkmalen und darnach

zu suchen, spricht man es ihnen lieber von vorneherein rundweg ab, dass sie persönlich sein und ihre eigene Sprache reden können.

Woran kann man nun die „persönliche Note" erkennen, wodurch äussert sie sich?

Die äussere sowohl wie die innere Form eines Tonstückes sind jeweils durch sie betroffen: Melodiebildung, Satzform, Rhythmus, Harmonie und Stimmungsinhalt. Wer würde nicht sofort an der Melodie eines Schubertschen und Schumannschen Liedes den betreffenden Meister erkennen? Die Melodiebildungen der beiden sind so markant und persönlich wie nur überhaupt möglich, dass sie diese Meister sogar in ihren nicht liedmässigen Werken unzweifelhaft erkennen lassen. Wer würde die Melodiebildung Wagners nicht sofort wahrnehmen, wer nicht einen Meyerbeer, Mendelssohn usw. unschwer an seinen Weisen erkennen? Und hinsichtlich der Satzform, des formalen Aufbaues eines Werkes verweise ich nur auf Bachs und Händels einzigartige Satzmanier, auf die Form eines Bruckner, eines Beethoven. Und Wagners formale Errungenschaften und Eigenheiten, wer müsste sie nicht sofort als sein Eigentum erkennen? Ähnlich ist es mit den rhythmischen Merkmalen, wenngleich hiebei schon schwere Eigenheitsunterschiede zu machen sind. Bizets leichtfüssige, kokettierende Rhythmen aber oder die charakteristisch schwebende Taktart eines Johann Strauss sind ebenso unschwer zu bestimmen wie die Gradlinigkeit und Straffheit im Rhythmus Beethovens oder Wagners. Dass natürlich das eigentliche äussere Gewand eines Tonstückes, die harmonische Ausschmückung die meisten kennzeichnenden Merkmale enthält, ist selbstverständlich, wenn man die Mannigfaltigkeit im Auge behält, die bezüglich derselben geboten ist. Wer würde endlich einen Chopin oder Grieg nicht sofort nach dem Stimmungsinhalt ihrer Werke erkennen?

Um ins Detail einzugehen, muss ich wieder auf die Melodiebildung zurückkommen. Welche Eigenheiten und Variationen sind da möglich, trotzdem es sich immer nur um eine Tonreihe handelt und um ihre Einstimmigkeit! Die Aufwärtsführung einer Melodie oder das manierte Abfallen zum Schlusse der Phrase, die Schlussbildung auf bestimmten Tonstufen und ihre Gliederung in ganz bestimmte Perioden geben ihr jeweils ein markantes „persönliches" Gesicht. Im Rhythmus wieder ist es die Bevorzugung dieser oder jener Taktarten, dieser oder jener Rhythmen, die dem Tonstück Persönlichkeit geben. Einseitig gerade oder ungerade Taktarten oder beide in charakteristischer Mischung, gehende, schwebende, bestimmte und besonders straffe Rhythmen sind es, die hiefür in Betracht kommen. Selbst in der Form (der äusseren), die doch am meisten begrenzt und durch Musterbeispiele festgelegt ist, sind die verschiedensten „persönlichen" Variationen möglich; hier erscheint das Thema vorschriftsmässig entwickelt, dort fehlt seine Umkehrung, hier erscheint eine Kunstform viersätzig, dort drei- oder wohl gar nur zweisätzig, dieses Meisters Sinfonien gliedern sich musterhaft in die herkömmlichen Hauptsätze, jenes Tondichters sinfonische Werke hingegen fliessen in einem einzigen Zuge dahin, der eine liebt die strophenmässige Form des Liedes, der andere ist für die Durchkomponierung des Textes usw. usw. Dass schliesslich die Harmonisierung die grösste Mannigfaltigkeit der Eigenarten zulässt, ist wie bereits erwähnt selbstverständlich. Vermag doch schon ein einziger glücklich erdachter und mit Beharrlichkeit angewendeter Akkord seinem Meister Originalität zu geben. Besonders in der Harmonie zeigt es sich aber, dass alles doch nur mehr oder weniger Manier ist; denn nur durch immer wiederkehrende Anwendung eines Sondermittels wird dieses zum kennzeichnenden Merkmal der betreffenden Person. Welch reiches, unübersehbares Feld aber erschliesst in diesem Sinne das Gebiet der Harmonie für die persönliche Note, welche unendliche Zahl individueller, also „persönlicher" Ton- und Klangkombinationen ist da möglich, dass sie als besondere Eigenart und „persönliche Note" erscheinen können.

Ich sagte, dass die „persönliche Note" mehr oder weniger immer nur der Effekt manirierter Anwendung von Sondermitteln sei. Man missverstehe mich aber nicht, diese Ansicht etwa so ausdeuten zu wollen, wie sie einer ernsten, strengen Kunst zuwiderlaufen müsste, dass nämlich jede auch noch so verzeihliche „Manier" dem Genie fremd ist, da es impulsiv nach seinem inneren Drange schafft, ohne sich darum zu kümmern, ob es auch seine „persönliche Note", sein Original bewahrt. Das Genie schafft eben unbewusst „persönlich" und wird dadurch zum Original; den andern, die nur stets in dem Bewusstsein schaffen, ihre „persönliche Note" ja recht deutlich zum Ausdruck zu bringen, muss es unbedingt ergehen, wie Robert Schumann in seinen „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" (I. Bd. „Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein") sagt:

„Wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriffe, sie zu verlieren!"



„Das Buch Hiob"

Oper in 2 Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Leopold Adler (nach Herm. Hölty)
Musik von Willy Schäffer
(Erstaufführung im Braunschweiger Hoftheater, den 6. Oktober)

Das Werk des jungen, talentvollen Geigers in der Wiesbadener Hofkapelle wird zwar keinen großen klingenden Erfolg haben, denn es ist Kaviar für das Volk, verdient aber trotzdem die Aufmerksamkeit jedes Musikfreundes, weil es schätzenswerte kompositorische Gaben und schon durch die Wahl des Stoffes ein wahrhaft ideales Streben verrät. Unser ehemaliger Schauspieldirektor ließ sich jedenfalls nicht träumen, daß sein Drama einst komponiert würde; denn weder Anlage, noch Ausführung deutet auf die Oper; dadurch daß es der Tondichter fast wörtlich übernahm, war ihm die Form des Musikdramas gegeben, weil er ohne Zwischenspiele oder lyrische Erweiterung raschen Schrittes den Gedanken folgen mußte: darin lag ein gewisser Vorteil, aber auch ein augenscheinlicher Mangel. Die Handlung bildet ein Seitenstück zu dem Urteil Salomos in dem Streite der beiden Weiber um das Kind (1. Kön. 3, 16—28), soll also die Weisheit des Königs verherrlichen, der hier ebenso scharfsinnig wie dort entscheidet, indem er dem einen Leviten, dem Verfasser, durch geschickte Fragen wichtige Gedanken des Buches entlockt, während der Betrüger durch sein Schweigen die Unkenntnis des Inhaltes offenkundig dartut. Außer diesem der Musik günstigen Gegensatz der beiden Charaktere findet sich noch ein zweiter in den Ansichten über das Wesen Gottes. Die bisherige sah in jedem Unglück eine Strafe für geheime Sünden, die im Buch Hiob ausgesprochene reine Prüfung, die nach erwiesener Treue belohnt wird, den Menschen also mit Trost und Hoffnung erfüllen muß: das ist der ewige Streit zwischen starrem Festhalten am Alten und unerschrockenem Fortschritt.

Schäffer beweist seine Abhängigkeit von Wagner noch deutlicher durch sieben Motive, teils für Personen, teils für wichtige Empfindungen, mit denen er die rezitativisch gehaltenen, lose aneinandergereihten Teile verbindet, einheitlich gestaltet. Die Aufgaben sind für die Sänger insofern undankbar, als sie den

Ton niemals lyrisch erwärmen, oder in breiterm Vortrag steigern können. Dabei zeigt die Besetzung nur 1 Sopran und 1 Tenor, aber einen Alt und 4 Bässe; infolge dieses Mißverhältnisses und Überwiegens der dunklen Stimmen wirkt das Bild wie ein Gemälde der niederländischen Schule, auf dem die Umrisse der Personen verschwimmen und die Aufmerksamkeit des Beschauers nur auf einen hellen Punkt gelenkt wird: durch dies Helldunkel vermag nur ein Rembrandt zu wirken. Dem Charakter entsprechend herrscht das langsame Tempo und Mollgeschlecht vor; die bedeutende Formgewandtheit, reiche Harmonik und charakteristische, niemals aufdringliche Instrumentierung berührt wie die gesamte tüchtige, ehrliche Arbeit überhaupt, gewinnend, höchst angenehm und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen.

Die Herrn Hofmusikdirektor M. Clarus und Regisseur C. Garies hatten die Wiedergabe liebevoll vorbereitet, Marg. Elb, M. Ghinök, die Herrn Lähnemann, Spies, Jellouschegg, Bodmer und Löschke verhalfen dem Werk zu lautem Beifall. Der Komponist wurde mit ihnen mehrmals gerufen und durch Lorbeer ausgezeichnet.

Ernst Stier

Rundschau

Oper

Dresden Unsere Oper steht im Zeichen bedenklicher Experimente. Da die neuen technischen Einrichtungen noch nicht praktisch verwertet werden können, das Repertoire also auch keine Erweiterung vorläufig erfahren kann, ist man mit der Erteilung von Urlaub an die bewährtesten Kräfte so freigebig, daß — auch infolge von unvorhergesehenen Erkrankungen — wichtige Vorstellungen in mangelhafter Besetzung herausgebracht werden. Wenn ein Fremder, der sich in den bedeutendsten deutschen Opernhäusern auskennt, beispielsweise die letzte Aufführung des „Fidelio" gesehen hätte! Das war mittleres Stadttheater. Es ist die Pflicht der Kritik, im Interesse des königlichen Institutes auf solche Vorgänge hinzuweisen, die sich nicht oft wiederholen dürfen, wenn die Hofoper eine der ersten Kunstanstalten der Welt bleiben will. Warum holt man, wenn eine erste oder wenigstens genügende Kraft zufällig nicht vorhanden ist, sich nicht für irgend eine Partie einen achtbaren Gast? Das plötzliche „Einspringen" junger und im Anfängerstadium stehender Mitglieder ist wohl dankenswert und — spart Geld; es macht aber leicht denen Verdruß, die für teure Eintrittspreise tüchtige Leistungen verlangen. — Für Frau Bender-Schäfer, die Ende dieser Saison weggeht, gastierte Frl. Freyda von Fangh vom kgl. Landestheater in Prag im „Troubadour" als Azucena auf Engagement. Die Künstlerin machte darstellerisch und stimmlich leidlich guten Eindruck, nur erscheinen ihre gesamten Fähigkeiten nicht bedeutend genug, um bei uns für die Stelle einer ersten Altistin auszureichen. — Herr Vogelstrom wird immer mehr der Liebling des Opernpublikums; er sang neulich einen recht guten Cavaradossi in Puccinis „Tosca".

Dr. Georg Kaiser

Wien Nachdem Wolf-Ferraris Oper „Der Schmuck der Madonna" bereits auf verschiedenen reichsdeutschen Bühnen sehr beifällig gegeben wurde, hat das aufregende Stück nun auch in der Wiener Volksoper am 2. Oktober den erwarteten großen Premieren-Erfolg gehabt. Freilich weit mehr beim Publikum als bei der Kritik. Diese mußte mit Recht beklagen, daß der geistreiche und feinsinnige Deutsch-Italiener, welcher durch seine amüsante Goldoni-Komödie „Die neugierigen Frauen" und anderes so große Hoffnungen auf Wiederherstellung der liebenswürdigen opera buffa — nur im modernen Sinn und Geist — erweckte, nun auf einmal in den brutalsten wälschen Verismo zurückgefallen sei. Daß er auch in diesem abgebrauchten Genre seinen Mann zu stellen verstand, insbesondere in bezug auf Milieu und Lokalkolorit, wissen die Leser aus den unserer Zeitschrift zugegangenen Berichten über die Erstaufführungen der neuen Oper in Hamburg, Berlin und Leipzig. Ich darf mich ohne weiteres auf sie beziehen, schon deshalb, weil in ihnen auch die blutrünstige (mich — aufrichtig gesagt — in ihren krassen Effekten anwidernde!) Handlung genau erzählt wurde und sich überdies die geäußerten kritischen Ansichten über den künstlerischen Wert der Novität mit den meinigen fast vollkommen decken.

Bei der von Direktor Simons sehr sorgfältig vorbereiteten Aufführung bewunderte man vor allem die minutiös klappende Regie und glänzende Ausstattung. Z. B. in der großen Prozessionsszene am Schluß des ersten Aktes, über die treffend gesagt wurde: sie konnte denen, die dem letzten eucharistischen Kongreß in Wien nicht beigewohnt, immerhin eine Vorstellung von dem daselbst entfalteten, berückenden, kirchlichen Prunk und Pomp geben. Die Hauptdarsteller: Fräulein Engel (Mariella), Herr Biegler (Raffaelo) und Herr Kriener (Gennaro) wirkten diesmal hauptsächlich durch eine gewisse Übertreibung ihrer Stimmmittel, die freilich halb und halb schon in den Partien selbst vorgezeichnet lag und außerdem im Publikum jedesmal Ströme von Applaus entfesselt.

Letzterer wandte sich übrigens nicht minder den trefflichen Leistungen des von dem neuen Kapellmeister Herrn Bernhard Tittel mit südlichem Feuer dirigierten Orchesters zu. Ja man glaubte sich in die Ekstasen des großen Mascagni-Rummels von 1892 zurückversetzt, als am 2. d. M. in der Volksoper beide Intermezzi der Novität — an und für sich ziemlich belanglos und an das einst so vergötterte der „Cavalleria" keineswegs hinanreihend — sofort wiederholt werden mußten! Einige Proben mehr hätte wohl noch der Chor vertragen. Alles in Allem hat aber die Volksoper mit dem „Schmuck der Madonna" gewiß ein ausreichendes Zugstück für die ganze Saison gewonnen, wenn auch freilich ein feiner besaitetes deutsches Empfinden demselben nur wenig Geschmack abzugewinnen vermag.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Berlin Der Philharmonische Chor unter Prof. Siegfried Ochs brachte in seinem ersten Vereinskonzert eine vorzüglich durchgearbeitete Wiederholung der „Quattro pezzi sacri" von G. Verdi und außerdem zwei neue Gaben des alten Thomaskantors: die Kantaten „Mein liebster Jesus ist verloren" und „Sehet, wir geh'n hinauf nach Jerusalem". Wir haben schon manches Prachtstück aus dem reichen Kantatenschatz des Altmeisters durch Herrn Ochs kennen gelernt, auch für die Vorführung dieser Kantaten sind wir ihm zu Dank verpflichtet. Die erste Kantate gibt dem Chor nur zwei Choräle zu singen auf, der übrige Teil gehört den Solisten, denen in der ersten Tenorarie „Mein liebster Jesus ist verloren" und dem späteren Duett zwischen Alt und Tenor „Wohl mir, Jesus ist gefunden" besonders charakteristische Aufgaben zugefallen sind. Inhaltlich bedeutsamer noch erwies sich die zweite Kantate. Sie birgt wohl in der Altarie „Ich folge Dir nach", zu der der Chorsopran allein einstimmig einen Choral „Ich will hier bei dir stehen" nach der Weise „O Haupt voll Blut und Wunden" singt, der wunderbaren Baritonarie „Es ist vollbracht" und dem unmittelbar folgenden, das ganze weihevoll abschließenden Choral, „Jesu, Deine Passion ist mir lauter Freude" ihre an bemerkenswerten Zügen reichsten Abschnitte. Auch die Orchesterbegleitung zu der Baritonarie und dem Schlußchoral fällt durch feine Stimmungsmalerei auf. An der wohlgelungenen Ausführung waren beteiligt neben dem Philharmonischen Chor unsere Philharmoniker, Frl. Emmi Leisner (Alt), Herr George A. Walter (Tenor), Prof. Messchaert (Baß), Herr Gust. Kern (Oboe) und die Herren Dr. M. Seiffert am Klavier und B. Irrgang an der Orgel. Verdis „Quattro pezzi sacri" war bei der Wiedereinstudierung eine ganz besondere Sorgfalt gewidmet. Das melodiose, klangschöne und charaktervolle Werk hinterließ auch diesesmal einen starken nachhaltigen Eindruck. Der hohe Ernst, die sichere Beherrschung des Stoffes, das außerordentliche technische Können, das reiche Innenleben, die sich in dem Werke offenbaren, werden ihre Wirkung nie verfehlen. Schöne stimmungs- und eindrucksvolle Episoden sind der a cappella-Satz „Eja Mater, fons amoris" und des „Tui Nati" im Stabat Mater, das „Landi alla Vergine", das „Sanctus" „Tu rex gloriae" im Tedeum. Man merkte es der Wiedergabe an: es war mit Liebe studiert und wurde mit Liebe gesungen. Der trefflichen Chor- und Orchesterleistung schloß sich die Barthsche Madrigalvereinigung als nicht minder trefflicher Vertreter der a cappella-Chöre „Ave Maria" und „Landi alla Vergine" würdig an.

Das Streichquartett der Herren Henri Petri, Erdman Warwas, Alfred Spitzner und Georg Wille veranstaltete seinen ersten Kammermusik-Abend im Bechsteinsaal mit den Quartetten in G dur (V. W. 387) von Mozart, Des dur op. 18 von Ernst Toche und C dur op. 59 von Beethoven. Ernst Toches fünfjähriges Quartett war hier bisher nicht gespielt worden. Es ist gerade nicht als eine bedeutsame, wohl aber als eine in-

teressante Arbeit anzusprechen. Die Themen verlieren sich zumeist ins Phrasenhafte und die Satzart verstößt gar oft gegen die natürlichen Erfordernisse des Kammerstils; aber es steckt doch mehr als Gewöhnliches darin: Stimmung und die Kühnheit, Besonderes zu wollen. Den besten Eindruck erweckten der dritte Satz, ein stimmungsvolles Andante, und das derb-lustige Allegro giocoso. Gespielt wurde das Werk vortrefflich; beim Publikum fand es freundliche Aufnahme.

Der Dresdner Tenorist Fritz Soot, eine neue Erscheinung in unseren Konzertsälen, zeigte in seinem Liederabend in Gesängen von Schubert, Schumann und E. J. Wolff viel achtbares Können und unzweifelhaft gute Intentionen. Die Stimme gravitiert mehr nach der Tiefe, klingt in der Höhe etwas gepreßt, weist aber in mancher Hinsicht, namentlich im mezza voce, eine gute Schulung auf. Ganz besonders gefällt mir an dem Sänger die sorgfältig ausgefeilte Textbehandlung. Von den Schumannschen Liedern hinterließen „Ich grolle nicht" und „Hör ich das Liedchen klingen", von den Schubertschen Gesängen das wirkungsvoll deklamierte „Den Unendlichen" den besten Eindruck. Am Klavier waltete Herr E. J. Wolff mit gewohnter Sorgfalt seines Amtes.

Einen freundlichen Erfolg erzielte der junge Geiger Frederic Gerard, der im Blüthnersaal unter Assistenz des Blüthner-Orchesters konzertierte. Zu seinen Darbietungen gehörte das Mozartsche Es dur-Konzert, das er mit angenehmem, klarem, wenn schon nicht besonders großem Ton und anzuerkennender technischer Sicherheit recht ansprechend zu Gehör brachte. Musikalisches Verständnis und vorgeschrittenes Können bekundete ebenso weiterhin die Wiedergabe der Konzertfantasie von Rimski-Korsakow.

Am 10. Oktober stand in der Philharmonie Herr Rudolf Buck aus Shanghai an der Spitze des Philharmonischen Orchesters, um sich dem Berliner Publikum als Dirigent vorzustellen. Ich hörte nur die beiden ersten Nummern des Programms, Wagners Holländer-Ouverture und Brahms C moll-Sinfonie. Die einzelnen Sätze der Sinfonie gelangen nicht alle in gleichem Maße, der erste Satz büßte von seiner Wirkung etwas ein infolge der Gewohnheit des Dirigenten, die wichtigsten Stellen im Tempo etwas zurückzuhalten und im Vortrag des Andante hätte manches wärmer und innerlicher im Ausdruck sein können. Im großen Ganzen war es aber eine achtbare Leistung, der Gesamteindruck kein unangenehmer. Edw. Elgars Ouverture „Im Süden", R. Bucks „Altgermanisches Julfest" für Männerchor (Lehrer-Gesangverein) und Orchester und Berlioz „Carneval romain" vervollständigten das Programm.

In der Singakademie debütierte Herr Edmond Servator mit gutem Erfolge. In der Durchführung seines vielsprachigen Programms, das Werke von Händel, Schubert, Brahms, Delibes, Massenet, Grieg u. a. umfaßte, kennzeichnete er sich als ein Sänger mit wohllautender, schmiegsamer Baritonstimme, der seine Mittel bestens zu verwenden und mit künstlerischem Geschmack vorzutragen weiß. Adolf Schultze

Am 8. Oktober gab Felix Lederer-Prina einen Liederabend im Bechsteinsaal. Die Vorzüge dieses stimmbegabten Baritonisten sind hinreichend bekannt, jedoch erschien der Raum seinem Organ akustisch nicht günstig, so daß ein übermäßiges Schallen und Widerhallen den Genuß der fein gewählten Vorträge stellenweise beeinträchtigte. Mit einigen Liedern eigener Vertonung stellte sich der Konzertgeber mit Erfolg als Komponist vor, in dem stimmungvollen „Lied des Todes" führte Betty Tennenbaum das Violinsolo klangschön aus, das Akkompagnement besorgte Henri Pusch.

Raoul von Koczalski hat sich zu einem der beliebtesten Pianisten durchgerungen, ein zahlreiches Publikum hatte sich zu seinem I. Chopin-Liszt-Abend im Konzertsaal der Hochschule eingefunden, und wer vielleicht die H moll-Sonate von Chopin in der Darstellung noch geschlossener gewünscht hätte, der fand in der Interpretation einiger Chopinscher Etüden, der Berceuse, eines Walzers und der As dur-Ballade restloses Genießen. Ein Blüthner-Flügel von seltenem Klangzauber kam auch den zartesten Intentionen des Künstlers entgegen. Nach einer leider fast endlosen Pause, welche die Geduld des Publikums auf harte Probe stellte, gehörte der II. Teil des Programms Liszt, dessen seiner Zeit verdienstvolle Bearbeitungen Schubertscher Lieder im modernen Konzertsaal nicht mehr absolut befriedigen.

Die Loewensohn-Konzerte, welche sich die Aufführung neuer und neuester Kammermusik zur Aufgabe gestellt haben und welchen durch den Tod der talentvollen Frau Flora Loewensohn ein jähes Ziel gesetzt wurde, nahmen im Theatersaal vor geladenem Publikum wieder ihren Anfang. Hugo Leichtentritt steht mit seinem op. 1, einem Streichquartett in F dur, auf dem Boden der älteren Romantik, seine musikalische Erfindung ist liebenswürdig und leichtflüssig und kleidet sich in feste Formen. Den Glanzpunkt des Abends bildete Paul Juons Klavierquartett op. 50, das der besten neuen Kammermusik beizuzählen ist. Ein unerschöpflicher Gedankenreichtum blüht aus einer absolut originellen Harmonik empor, so daß wir für diese Bekanntschaft eines der besten Stücke des Komponisten dankbar sind. Schwerer wurde es mir, mich in ein rechtes Verhältnis zu einem Es dur-Streichquartett von Friedrich Klose zu setzen, woran jedoch wohl in erster Linie die vorgerückte Stunde Schuld trug.

Um die Ausführung machten sich die Herren van Laar, D. Hait, G. Kutschka, Loewensohn und Kreutzer verdient.

K. Schurzmann

Dortmund Jubiläum des Philharmonischen Orchesters. Seit 25 Jahren gehört Georg Hüttner, der Gründer und Leiter des hiesigen Philharmonischen Orchesters, dem Dortmunder Musikleben an, um dessen Entwicklung er sich große Verdienste erworben hat. 1861 zu Schwarzenbach a. W. in Oberfranken geboren, erhielt er seine Ausbildung, zum Orchestermusiker durch den tüchtigen Kapellmeister Schaarschmidt in Hof. Nachdem er in verschiedenen Orchestern tätig gewesen war, wählte ihn 1884 die Direktion des Bades Hohenstein-Ernsttal zum Dirigenten der Kurkapelle. 1887 finden wir Hüttner als Mitglied der Kgl. Opernhauskapelle in Berlin. Von hier aus erhielt er in demselben Jahre einen Ruf zum Leiter des „Orchestervereins" in Dortmund. Die ersten Jahre seines hiesigen Aufenthaltes war eine Zeit harter Existenzkämpfe. Ungemein wichtig für den Dirigenten und sein Orchester wurde die Erbauung des vornehmen Kronenburg-Saales. Hier haben beide seit dem Jahre 1892 ohne Unterbrechung konzertiert und durch Einrichtung populärer Konzerte, der wertvollen Freitags-Sinfoniekonzerte, der Solistenkonzerte — diese seit 1900 — segensvollen Einfluß auf die Musikzustände der Stadt ausgeübt. Ebenso wichtig ist die Mitwirkung des Orchesters in den Konzerten der großen Chorvereine, seine Übernahme der Musik am Stadttheater (1904) und die Teilnahme an einer Reihe großer Musikfeste in diesem Zeitraum gewesen. Erfolgreiche Konzertreisen nach verschiedenen rheinischen Städten — Bern, Köln, Düsseldorf —, später auch nach Berlin und Hannover (1907) haben den künstlerischen Ruf des Orchesters und seines Dirigenten auch nach außen hin begründet. 1901 rief Hüttner in Verbindung mit dem Musikdirektor C. Holtschneider das hiesige Konservatorium ins Leben. Im gleichen Jahre richtete er die Kammermusikkonzerte ein, die einige Jahre bestanden, dann aber wieder eingingen. — 1907 wurde Hüttner zum Kgl. Musikdirektor ernannt und gelegentlich des Jubiläums erhielt er den Titel Professor. Sein Verdienst um die Einführung bezw. Verbreitung schwedischer und französischer Musik in deutschen Konzertsälen brachte ihm ehrenvolle Auszeichnungen.

Das Jubelfest des Orchesters und seines Dirigenten wurde durch ein Volkskonzert am Fredenbaum eingeleitet. Auf dem Programm standen das Brandenburgische Konzert in G dur von Bach, das Beethoven-Violinkonzert mit Marteau als idealem Interpreten und die Hiller-Variationen von Reger. Die beiden Festkonzerte am 6. und 7. Oktober waren auf historischer Grundlage aufgebaut. Interessante „Neuheiten" für uns waren die Sinfonie concertante (op. 84) von Haydn und die Pariser Ouvertüre von Mozart. Brahms' E moll-Sinfonie in gediegener Ausführung beschloß das erste Festkonzert, das wiederum Gelegenheit bot, Marteaus unübertreffliches Spiel in Beethovens Violinkonzert zu bewundern. Im zweiten Festkonzerte waren Max Schillings und Friedr. Gernsheim als Gastdirigenten anwesend. Ersterer dirigierte seine sinfonische Dichtung „Seemorgen" und seine „Glockenlieder" (Solist: Willy Merkel), letzterer seine Tondichtung „Zu einem Drama", ein Werk, das dem Dirigenten des Orchesters gewidmet ist und vor einigen Jahren hier seine Uraufführung erlebte. Das Publikum nahm alle drei Werke mit freundlichem Beifall auf. Mit der Wiedergabe des Don Juan von Rich. Strauß und dem Meistersinger-Vorspiel in ausgezeichneter Ausführung durch das Orchester unter Hüttners anfeuernder Direktion schloß das Fest, dem sich als gesellschaftliche Veranstaltungen ein Bankett im Festsaale des alten Rathauses und ein Kommers in der Kronenburg angliederten.

Fr.

Leipzig Zweites Gewandhauskonzert. Das Programm des zweiten Gewandhauskonzerts bestand fast ausschließlich aus Kompositionen unserer Klassiker. Werke von Jos. Haydn, W. A. Mozart, Gluck und Händel wurden zur

Aufführung gebracht. Die Wiedergabe der Orchesterwerke der drei zuerst genannten Meister ließ nichts zu wünschen übrig. Unangenehm berührte es uns, daß Herr Professor Nikisch in der Mozartschen Sinfonie die Repetitionszeichen im ersten und letzten Satze gänglich ignorierte. Gerade in dem höchst kunstvoll gearbeiteten Finale wäre eine Wiederholung zum besseren Verständnis sehr am Platze gewesen. Die beiden Solisten Herr und Frau Dr. von Kraus-Osborne sind in Leipzig sehr beliebt. Mit vollem Rechte werden ihre Vorträge äußerst dankbar entgegengenommen. Ganz besonders gut schien am gestrigen Abend Frau v. Kraus disponiert zu sein. Ihr Vortrag der sehr anstrengenden Haydnschen Kantate „Ariadne auf Naxos" kann geradezu vorbildlich genannt werden. Von Herrn Dr. v. Kraus hätten wir gern ein anderes, ansprechenderes Stück gehört als die doch sehr verzopfte Händelsche Arie. Am Schluß des ersten Konzerteiles sang das Künstlerpaar noch Lieder von Hugo Wolf aus Goethes Westöstl. Divan, von Herrn Prof. Nikisch meisterlich am Klavier begleitet. —bes—

Einen genußreichen Abend, bei dem jeder kritische Einwand zu schweigen hat, gab das Sevčik-Quartett unter Mitwirkung der Pianistin Anny Eisele. Mit bemerkenswert natürlichem Vortrag und wundervoll weichem Anschlag bewährte sie sich im Klavierquartett von Dvořák. Die beiden Streichquartette von Tschaikowsky, hier besonders das Andante cantabile, das sonst von vollem Streichorchester mißbraucht wird, und von Beethoven wurden in idealer Vollendung geboten. Der Beifall war stürmisch und wohlverdient. ♯

Der erste Klavierabend dieses Konzertwinters führte einen jungen unbekannten Künstler auf die Bildfläche, der uns, wenn der Schein nicht trügt, noch viel Gutes erhoffen läßt; denn wer sich in Schumanns leise, verhaltene Wesensart so verinnerlicht wie Karl Fehling einzuleben vermag, der besitzt zweifellos die Anwartschaft darauf, zum mindesten ein wohl beachtenswerter Schumannspieler genannt zu werden. Diese verträumte Art, die dabei immer noch von einem klaren Verstand gezügelt wird, mag den jungen Mann veranlaßt haben, die in vielen Stücken Schumannschen Charakter tragende F moll-Sonate (op 5) von Brahms auf den Konzertzettel zu setzen. Hier und da fehlte es zwar noch an überragender Größe und persönlicher Eigenart der Auffassung, aber das scheint mir hauptsächlich eine Frage der Zeit zu sein, da die Gewöhnung ans öffentliche Spiel dabei eine ebenso große Rolle spielt wie die Abschleifung von Mängeln. Was Fehling an Stücken von Chopin bot, erschien mir nicht so unbedingt einwandfrei, es klang zum Teil äußerlicher, besonders auch mit deshalb, weil er da manche Zeitmaße wesentlich zu schnell nahm. Was seine Technik betrifft, so wird er noch etwas zu arbeiten haben, um sie von einer gewissen Klebrigkeit zu befreien, sowie ihre Unfehlbarkeit zu erhöhen.

Am nächsten Tag sang Eva Katharina Lissmann. Man braucht nur ein Lied von ihr gehört zu haben, um zu wissen, daß sie ihre besten und sichersten Wirkungen ihrer grundgescheiten Art der Auffassung verdankt: Sie ist kurz gesagt eine reife Verstandeskünstlerin. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß sie nicht auch über manche Gefühlsschattierungen verfüge, nein, sie besitzt unbedingt auch eine solche gewisse Innerlichkeit, aber — das ist ein kleiner Nachteil — nur bis zu einem bestimmten Grade sowohl nach der Seite der Leidenschaft wie nach der des Gemütes und des leisen Humors. Rein technisch ist sie vortrefflich geschult, ihre Stimmorgane gehorchen ihr sicher und ausnahmslos, worin die wohltuende Gleichmäßigkeit ihrer Tonfarbe in allen Lagen begründet liegt. Auf dem Konzertzettel hatte sie nur Lieder von Schubert, Schumann (sieben selten gesungene nach Texten der blutjung gestorbenen Elisabeth Kulmann) und Brahms. Das nächste Mal fügt sie ihnen vielleicht noch ein paar neuere Gesänge an. Max Wünsche war am Klavier der Alte, d. h. der zuverlässige und gewandte Helfer.

Artur Schnabel und Carl Flesch sind in Leipzig gern gesehene und gehörte Gäste. Daß sie eine hiesige Kunstgemeinde haben ersah man wieder aus der bei ihrem einzigen diesjährigen Sonatenabend vertretenen Zuhörerschaft, zumal wenn man dabei berücksichtigt, daß ein großer Teil von Konzertbesuchern der Kammermusik noch gleichgültiger als den gewöhnlichen Solistenkonzerten gegenübersteht. Für den wahren Musikfreund bildet aber ein Abend von Schnabel und Flesch mit ihren aller Sensation abholden Programmen eine erhebende Feier, und eine Kritik, die weiß, was ihres Amtes ist, wird nicht an Kleinigkeiten haften bleiben, sondern sich von dem Ernst und der künstlerischen Ehrlichkeit der Konzertgeber mit fortgezogen, darauf beschränken, von den erhabenen Eindrücken des Abends Bericht zu erstatten. Nur ein Wunsch sei diesen Zeilen mitgegeben, nämlich der, daß die trefflichen Künstler das nächste Mal auch ein neues Werk, nicht mehr und nicht weniger, mit auf den Konzertzettel setzen. Bei aller Liebe zu den herrlichen Stücken ihres letzten Konzerts (Sonaten in Es dur von Mozart [Köchel Nr. 380], Brahms G dur und Beethovens F dur [op. 27]) muß das gesagt werden, da auch die Lebenden das Recht aufs Gehörtwerden besitzen.

Dr. Max Unger

Zur ersten Gewandhaus-Kammermusik sind uns, wohl versehentlich, keine Karten zugegangen. Auf dem Programm standen Werke von Beethoven und Schubert.

München Wenn zugleich mit dem herbstlichen Laub der Bäume auch Plakat-Tafeln und Anschlag-Säulen in bunteren Farben leuchten — diese die Aufmerksamkeit auf die unzähligen aus- und inländischen Namen der kommenden Konzertsaison lenkend —, so zählen wir kaum 2 Wochen, seit die jüngsten Lorbeerkränze aufs Podium getragen wurden. Diesmal war es Ferdinand Löwe, der die Sommersaison schloß. Das letzte Sommerkonzert des Konzertvereins in der Tonhalle fand am 14. Sept. statt, in üblicher Weise durch Beethovens 9. Sinfonie musikhungrige Scharen zu sich lockend und zum Schluß einen ungeheuren Beifallssturm entfesselnd. Namentlich das Scherzo und das Finale erfuhren eine glänzende Wiedergabe, und der aus Mitgliedern verschiedener Chorvereinigungen zusammengestellte Vokalkörper, zu dem sich die Solisten Anna Kaempfert, Flora Kalbeck, Emil Pinks und Willy Fenten mit gutem Gelingen gesellten, bedeutete infolge seines Wohllautes und absoluter Tonreinheit eine freudige Überraschung. In dem Zyklus der 10 „Festkonzerte" (— eine einleuchtende Benennung derselben wird hoffentlich der nächstsommerlichen Konzertserie an die Spitze gestellt werden —) war auch Bruckners 9. Sinfonie vertreten und gehörte zu dem Erhabensten, auch in bezug auf die Ausführung, das der Konzertverein geboten. Dieser Neunten ist vorderhand aber leider nicht eine ihrem Werte entsprechende Zugkraft nachzurühmen, wie man wohl überhaupt kaum fehl gehen dürfte, wenn man behaupten möchte, der Name Bruckners besitze zur Zeit noch keineswegs besondere Anziehungskraft, für das Publikum. Da außer Bruckners D moll-Sinfonie auch seine sogenannte „Romantische" und seine 5. Sinfonie zur Aufführung kamen und da auch im übrigen die Programme der Festkonzerte mit nur ganz vereinzelten Ausnahmen, sich durch das Gediegenste und im edlen Sinne Wohlerprobteste aber bereits im Winter-Repertoir Eingebürgerte auszeichneten, konnten es nicht Wunder nehmen, daß wir Münchener wieder des öfteren einen schlecht besetzten Saal zu verzeichnen hatten. Um diesem Übel in der Sommersaison abzuhelfen, gäbe es wohl, bei aller Wahrung eines wertvollem Repertoires nur ein Mittel: sensationelle Programme, d. h. das Allerneueste vom Musikalien- und das Sieghafteste vom Künstler-Markt, für wenigstens einige Abonnement-Konzerte. Dann dürfte man wohl der Neugier des Publikums sicher sein, das sich im Sommer ja aus sommerfaulen Einheimischen und vergnügungsfreudigen Fremden, die in München Sommerfrische genießen, rekrutiert. Das Sommerprogramm würde sicherlich aber mit Freude von den getreuen Winter-Abonnenten im Zusammhang mit den bisherigen unvergänglichen Repertoir-Schätzen begrüßt und somit doppelt verwertet werden.

Hocherfreulich war es, der köstlichen Italienischen Serenade von Hugo Wolf zu begegnen, die mit viel Sorgfalt gespielt wurde. Ernst Boehe erntete mit seiner Tragischen Ouverture reiche Ehren. Des weiteren ward den Zeitgenossen mit Pfitzners Ouverture zum „Käthchen von Heilbronn", Regers Hiller-Variationen, Hauseggers „Wieland der Schmied", Mahlers 7. Sinfonie und mit Variationen von Elgar Tribut gezahlt. Auch der stets wirksame „Zauberlehrling" von Dukas, der edle „Prolog zu Ödipus" von Schillings, die anspruchslos — gefällige Ouverture zu „Bruder Lustig" von Siegfr. Wagner waren vertreten und Strauß mit „Don Juan", „Till Eulenspiegel" und seiner „Sinfonia domestica" durfte nicht fehlen. Mit besonderem Genuß erinnert man sich der trefflich ausgeführten Mittelsätze aus Schumanns 2. Sinfonie. In langsamen Sätzen von Mozart, Haydn und auch Beethoven hatte ich wiederholt die Empfindung, es könnte die Klangschönheit des Orchesters bei den Streichern wohl durch eine wärmere Tongebung in den häufig auftretenden Staccato-Episoden oder -Einwürfen erhöht werden. Dabei mußte ich d'Alberts wiederholter Forderung eines Staccatos „im Beethovenschen Sinne", nämlich Halb-Staccato (Klavier-Konzert Es dur von Beethoven) gedenken. Dies wäre

also im Gegensatz zu scherzando- und energico-Staccato etwa als „cantabile-Staccato" zu bezeichnen. Diese Orchesterkonzerte waren aber nicht die einzigen Konzertveranstaltungen der Sommermonate. Der ungarische Pianist Professor Emanuel von Hegyi wagte das Experiment, im August einen Klavierabend zu geben, für dessen Besuch allerdings der Jahreszeiten Saal zu groß war. Hegyi ist ein großer Techniker. Die Temperatur seines Musikempfindens zeugt überall da, wo die Fertigkeit des Spielapparates keine Gelegenheit hat, in den Vordergrund zu treten, recht hohe Grade. Am vollkommensten wurde er Liszt Petrarca-Sonett (As dur) und auch der Don Juan-Fantasie gerecht. Bei den Chopin-Etüden hatte ich wieder einmal den lebhaften Wunsch, demnächst doch endlich auf den Konzertprogrammen den doch gewiß recht gefälligen Etüden von Moscheles begegnen zu dürfen, da unsere Virtuosen dabei ein dankbares Feld für ihre Geschwindigkeits-Rekorde finden würden, ohne Gefahr zu laufen, poetische Werte „über den Haufen zu rennen".

Einen recht vielseitigen Vortragsabend veranstaltete Leopoldine Wilhelmy mit ihren Schülerinnen unter Mitwirkung des Konzertvereins-Orchesters, welches unter Leitung von H. Wilh. Hartmann das Konzert mit einer sehr flotten Wiedergabe von Nicolais Ouvertüre zu „Die lustigen Weiber von Windsor" eröffnete. Unter den Sängerinnen, — angehende und bereits engagierte Opernkräfte — trat Therese Jacobi (Metz) besonders vorteilhaft hervor. Sie hat Anmut, gute Tonbildung und Musikverstand.

Im August kehrten Gäste bei uns ein, die hoffentlich des öfteren den Weg nach München einschlagen werden: Der Sängerbund Mährischer Lehrer gab im Jahreszeitensaal ein spärlich besuchtes Konzert. Diese Chorvereinigung leistet aber unter der bewunderungswürdigen Leitung ihres Dirigenten, Prof. Vach, so Eminentes, daß ihre Konzerte zu den Ereignissen einer Saison gezählt werden müssen. Das große Programm (— ihr Gesamt-Repertoir umfaßt ca. 80 Nummern! —) wurde vollständig auswendig dirigiert und gesungen; mit einer ganz fabelhaften rhythmischen Präzision, Schärfe und Elastizität, einer mustergültigen Plastik der Stimmführungen und einer berückend schönen Klangfülle, die sich aufs minutiöseste durch alle Schattierungsgrade abstufte. Auch der Stimmumfang ist phänomenal: sogar das zweigestrichene es wurde vom Tenor mit strahlendem Glanz gegeben! und für den Baß bedeutet das Kontra-H noch durchaus nicht die Grenze eines volltönenden Orgelpunktes. Es ist etwas ganz Herrliches um einen so prachtvoll geschulten und durch brillante Solosänger gestützten a cappella-Männerchor (ca. 50 Mitglieder), der mit so ergreifendem künstlerischen Ernst und mit so hinreißender Unmittelbarkeit eine Fülle wertvoller Gesänge bietet. Neben Hegars „Totenvolk" und Thomas „Geisternacht", die natürlich wie alles übrige in tschechischer Sprache gesungen wurden, fesselten Dvořáks „Am Strande" und „Festmahl", Försters tiefsinniges Stimmungsbild „Auf dem Feldwege" und J. Suks ebenso geist- und gemütsvoll als harmonisch und klanglich eigenartige Charakterstücke „Verwundet" und „Meine Ruhe schwindet". Hellen Jubel lösten die hervorragend schönen Mährischen Volkslieder (Pokorný) aus, deren köstlichem Tanzlied eine Reihe von Zugaben folgen mußte.

E. von Binzer

Noten am Rande

Berlioz in Weimar. Der Vossischen Zeitung wird geschrieben: Durch Vermittlung von Franz Liszt hatte die Großherzogin-Witwe Maria Paulowna von Sachsen-Weimar im Februar 1855 an Hektor Berlioz die Einladung ergehen lassen, am Weimarer Hofe ein Festkonzert zu dirigieren, und in ihrer Begeisterung für den französischen Komponisten persönlich das Programm dieses Konzertes bis in die kleinsten Einzelheiten festgesetzt. Drei Tage nach diesem Konzert brachte Berlioz im Hoftheater seine sinfonische Dichtung „Le retour à la vie" zur Aufführung, und hier wie bei Hofe übertraf der Beifall alle Erwartungen des Komponisten. Noch unter dem Eindruck der Weimarer Festtage stehend schrieb Berlioz seinem Freund de Fiorentino, dem Musikkritiker des „Constitutionnel", von Gotha aus am 28. Februar 1855 einen jubelnden Brief, den die „Revue bleue" in ihrer letzten Nummer zum Abdruck bringt. „Der Erfolg", heißt es dort, „war pyramidal; ich wurde immer und immer wieder gerufen, durch die großherzoglichen Herrschaften in ihrer Loge begrüßt usw. usw. Aber ich war fast tot vor Müdigkeit und — darf ich es sagen — vor innerer Erregung. Der „Satz der Erinnerungen", in dem die Äols-Harfe durch die Orchesterstimmen nachgeahmt wird, hat mir ins Herz geschnitten. Die niederdrückende Schwere

der in mir dadurch hervorgerufenen ernsten Empfindungen werden Sie verstehen, wenn Sie das Werk kennen lernen. Ich habe es im Jahre 1831 in Italien geschrieben, als ich zu Fuß von Genua nach Rom wanderte, und habe es später in Paris überarbeitet. Am nächsten Tage haben mich die jungen Literaten und Künstler Weimars zu einem Abendessen eingeladen, bei welchem einer von ihnen eine lateinische Rede auf mich hielt, die er mit selbstgedichteten lateinischen Versen beendete. Diese Verse wurden sofort von einem der Anwesenden in Musik gesetzt, dann einige dreißigmal abgeschrieben und gleich darauf gesungen. Der stets wiederkehrende Refrain lautete:

„Vivas, crescas, floreas,
Hospes Germanorum,
Et amicus maneas
Neo-Wimarorum."

Gestern bin ich von Weimar abgereist; die Neu-Weimarer begleiteten mich zum Bahnhof, und als der Zug sich in Bewegung setzte, flutete unter den fortgesetzten Rufen: „Eljen, Eljen!" ein wahrer Regen von Blumensträußen in meinen Wagen." (Die ungarischen Huldigungsworte für den scheidenden Berlioz sollten zweifellos eine Ehrung für den aus Ungarn stammenden Liszt sein, der, wie schon bemerkt, auf Wunsch der Großherzogin den Besuch von Berlioz in Weimar vermittelt hatte.)

Parsifal im Kino. Während man bei uns in Deutschland sich darüber streitet, ob der Parsifal für die Bühne freigegeben oder Bayreuth verbleiben soll, sind die rührigen Amerikaner bereits an eine ganz andere Frage der Popularisierung des Parsifal herangegangen. Sie machen sich jetzt daran, den Parsifal kinematographisch zu verwerten. Die Szenerie soll ganz nach dem Bayreuther Vorbilde ausgestattet werden, um eine möglichst getreue Nachbildung der Uraufführung des Parsifal im Kino geben zu können. Den erwartungsvollen Besuchern werden zehn großartige Bilder versprochen, in denen sich die ganze Handlung abspielt, und zur Darstellung der Hauptrollen will man erstklassige Schauspieler engagieren. Natürlich wird die begleitende Musik der Wagnerischen „Oper" entnommen sein. Hübsch ist, wie die „Deutsche Musikerzeitung" bemerkt, die Anmerkung in der Ankündigung, daß die Aufnahme „dichterisch und weihevoll" vor sich gegangen sei.

Kreuz und Quer

Basel. Die Allgemeine Musikgesellschaft Basel (Dir.: Hermann Suter) veranstaltet in diesem Winter zehn Sinfoniekonzerte und sechs Kammermusikabende.

Berlin. Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedländer, der bekannte Lehrer der Musikgeschichte an der Berliner Universität, vollendete am 12. Oktober das sechzigste Lebensjahr. Er studierte Gesang bei Manuel Garcia in London und bei Julius Stockhausen in Frankfurt und war ein anerkannter Sänger, als er, 32 Jahre alt, nach Berlin übersiedelte und bei Philipp Spitta musikhistorische, bei Wilhelm Scherer literarhistorische Studien trieb. 1895 habilitierte er sich an der Berliner Universität. 1903 wurde er Extraordinarius. Neben seiner Lehrtätigkeit schuf er eine Reihe literarischer Arbeiten. 1887 veröffentlichte er Beiträge zu Schuberts Biographie, dann eine sorgfältige Gesamtausgabe seiner Lieder in 7 Bänden. Ferner schrieb er die Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Auch den Liedern Beethovens widmete er eine kritische Ausgabe, revidierte die Editionen der Balladen Löwes und viele andere.

— Kapellmeister Robert Laugs aus Hagen in Westfalen, wurde an das königl. Opernhaus engagiert. Er soll seine neue Stellung in der nächsten Saison antreten.

— Max Fiedler, der bekannte frühere Dirigent der Hamburger Philharmonischen Konzerte, ist von Boston, wo er die Sinfoniekonzerte leitete, nach Deutschland zurückgekehrt und hat sich in Berlin niedergelassen. Fiedler wird seine Tätigkeit mit zwei Brahmskonzerten am 14. und 28. November aufnehmen.

Bozen. Im April 1913, anläßlich der Einweihung einer Gedenktafel für den Tonsetzer Ludwig Thuille, soll in Bozen ein tirolisches Musikfest veranstaltet werden. Musikvereine des ganzen Landes sollen dazu eingeladen werden; viele haben ihre Beteiligung bereits zugesagt. Das Programm sieht je ein Kirchen-, Chor- und Orchester-Konzert vor, sowie eine Kammermusik-Matinee. Bei sämtlichen Veranstaltungen werden ausschließlich tirolische Komponisten zu Worte kommen.

Unter den bereits erfolgten Zusagen befinden sich solche von Dr. Felix v. Kraus, Adrienne v. Kraus, Josef Pembaur und Alois Kefler.

Bukarest. Anläßlich eines Hofkonzertes, in welchem der ausgezeichnete königl. rumänische Hofpianist Georg Koskoff mehrere Klavierübertragungen von August Stradal vor der Königin von Rumänien auf Schloß Sinaia mit großem Erfolge spielte, hat die Königin Herrn August Stradal ihr Bild mit einer schmeichelhaften Unterschrift überreichen lassen.

Dessau. Für die Hofkapell-Konzerte und Kirchenmusik-Veranstaltungen dieses Konzertwinters unter Leitung von Generalmusikdirektor Mikorey sind an Orchester-Neuheiten in Aussicht genommen: Anton Bruckner „9 Sinfonie" (Bdur), Arcangelo Corelli „Concerto grosso", Händel (Mottl) „Concerto grosso", Erwin Lendvai „Sinfonie" (Ddur), Franz Liszt sinf. Dichtung „Hunnenschlacht", „Der 137. Psalm und „Gaudeamus igitur" (f. Orch. u. Chor), G. Noren „Kaleidoskop", N. Rimsky-Korssakow „Scheherazade", Leone Sinigaglia Lustspiel-Ouvertüre „Le Baruffe Chiozzotte". Hans Sitt (neues) „Violin-Konzert" Nr. 2, Richard Strauß „Don Quixote" und „Sinfonia domestica", Siegfried Wagner Ouvertüre zur Oper „Herzog Wildfang", Hugo Wolf „Penthesilea"; Otto Taubmann „Deutsche Messe". — Als Solisten zu diesen Konzerten sind gewonnen — für Gesang: Kgl. Hofopernsänger Hermann Jadlowker (Tenor) aus Berlin, Frau Jlona Durigo (Alt) aus Budapest, von Raatz-Brockmann (Bariton) aus Berlin; Klavier: Prof. Frederic Lamond aus Berlin und Prof. C. Friedberg aus Köln; Violine: Josef Szigeti aus London und Frl. Katharina Bosch aus Leipzig; Violoncello: Prof. Heinrich Kiefer aus München. Als Novitäten für die 9 Kammermusik-Abende der Heerrn Mikorey, Otto, Weise, Wenzel und Matthiae wurden vorgesehen: Ernst von Donanyi „Streich-Quartett", Paul Juon „Klavier-Quartett" Nr. 2 (Werk 50), Ed. Lalo „Klavier-Trio". Rod. vnn Moisisovics „Streich-Trio", Max Reger „Sechs Stücke für Klavier und Violine". Endlich sind zum XIX. Anhaltischen Musikfest (3. u. 4. Mai 1913 in Cöthen) für den ersten Tag Beethovens „Missa solemnis" und für den zweiten R. Strauß „Heldenleben" geplant.

Goslar. Der Musikalische Verein veranstaltet diesen Winter 8 Konzerte, für welche er folgende Kräfte verpflichtete: Lisa und Sven Scholander, die Meininger Hofkapelle, das Winderstein-Orchester und Elsa Siegel, das Russische Trio, L. Mysz-Gmeiner, Henri Marteau, Anna Schabbel-Zoder, Dr. M. Roemer, W. Soomer, Dr. Rosenthal. Die Leitung im Wagnerkonzert hat Musikdirektor Fr. Hollmann, die Begleitung seine Kapelle, die Chöre der Halberst. Musikverein übernommen.

Göttingen. Musikdirektor F. P. Ehmig verpflichtete für seine 6 Sinfoniekonzerte folgende Künstler: Terese Carreno, Ernst Kraus, die Berliner Trio-Vereinigung, Anna Schabbel-Zoder und Alb. Fischer. Im 1. Konzert spielt die verstärkte Kapelle des 82. Inf. Rgts. Sinfonie (Fmoll) v. Rich. Strauß und die „Sommernachts"-Ouvertüre, T. Carreno das Klavierkonzert (Esdur) von Beethoven und Solostücke.

Hamburg. Die Frage des Opernhaus-Neubaues in Hamburg nähert sich auch bezüglich des Bauplatzes ihrer Lösung. Jetzt scheint ein solcher in dem Komplex gefunden zu sein, der zwischen der Schlüter- und Benneckestraße mit der Front nach der Johns-Allee und dem Park daselbst liegt. Die Hauptschwierigkeiten in der Bestimmung der Baulage bereiteten die Verkehrsmöglichkeiten. Der erwähnte Platz hat nun eine freie Lage, so daß für die An- und Abfahrt, sowie für die Aufstellung der Wagen genügend Raum vorhanden ist. Dann aber liegt er auch in der Nähe des Dammthor-Bahnhofes und ist aus allen Stadtteilen, auch aus Altona, in bequemer Weise mit Straßenbahnen und Omnibussen zu erreichen. Zudem ist der Platz fiskalisches Eigentum und dürfte billig zu erwerben sein.

Heilbronn. Im Singkranz-Heilbronn wird Max Schillings am 23. November zwei seiner Werke: „Hochzeitslied für Soli, gemischten Chor und Orchester und das „Ingwelde"-Vorspiel dirigieren. Im gleichen Konzert werden unter der Leitung von August Richard „Der Feuerreiter" für gemischten Chor und Orchester, die „Romantische Ouvertüre" und Traumsommernacht" von Ludwig Thuille zur Aufführung kommen. Spätere Konzerte bringen die Matthäuspassion", Chorwerke von Löwe, Cornelius und August Richard.

London. Die Bibliothek des Britischen Museums erhielt jetzt einen wertvollen Zuwachs an 1000 handschriftlichen Manuskripten und 3000 Büchern, die sich auf Musik beziehen. Unter diesen ist eine reiche Autographensammlung von der Hand Händels sowie eine solche seines Privatsekretärs. Händel vermachte seinen gesamten schriftlichen Nachlaß Sir John Christopher Smith, und dieser schenkte ihn Georg III. Der jetzt regierende König ordnete an, daß der bisher im Buckingham-Palast bewahrte musikalische Nachlaß des Meisters, der die wichtigste Quelle zum wissenschaftlichen Studium des Komponisten bildet, dem Britischen Museum überwiesen werden soll. Die Sammlung wurde als Kroneigentum in einem besonderen Zimmer der Bibliothek untergebracht.

Madrid. Der Wagner-Verein in Madrid veranstaltete unter der Leitung des römischen Dirigenten Luigi Mancinelli vier Konzerte, in welchen fast ausschließlich deutsche Musik zur Wiedergabe gelangt. Das erste Konzert bringt eine ungekürzte Aufführung des Parsifal von Wagner; es folgen eine Matthäuspassion, Liszts Heilige Elisabeth, Richard Strauß Eulenspiegel, Tod und Verklärung.

Mannheim. Im ausverkauften Nibelungensaal des Rosengartens gab der Leipziger Lehrergesangverein am 29. September unter Leitung von Professor Hans Sitt ein Wohltätigkeitskonzert unter der erfolgreichen Mitwirkung der Violinvirtuosin Frl. Katharina Bosch (Leipzig).

Prag. Der als lyrischer Tenor auf den deutschen Bühnen wohlbekannte Werner Alberti, der in den letzten Jahren auch Amerika bereiste, hat hier, an derselben Stätte, wo sein Talent entdeckt wurde, den Übertritt von der Opernbühne zum — Varieté vollzogen.

Quedlinburg. Der Philharmonische Chor führt in der 1. Hälfte des Winters „Odysseus" von M. Bruch und „Ein deutsches Requiem" von Brahms auf.

Schwerin. Die Oper „Monna Vanna" von Henry Fevrier errang bei ihrer deutschen Uraufführung am Schweriner Hoftheater unter Hofkapellmeister Kähler einen freundlichen Erfolg. Mohwinkel, Gröbke und Frl. Ucko waren in den Hauptrollen beschäftigt.

Straßburg i. E. Der Leipziger Lehrergesangverein (Dirigent: Prof. Hans Sitt) gab am 1. Oktober im ausverkauften Festsaal des Sängerhauses ein Konzert für wohltätige Zwecke, in welchem die Violinvirtuosin Frl. Katharina Bosch aus Leipzig mit großem Erfolge mitwirkte.

Wien. Gluck wird in Wien ein Denkmal erhalten, mit dessen Ausführung der Bildhauer Theodore Cherlemont beschäftigt ist. Das Modell sieht einen Sockel aus Salzburger Marmor vor, auf dem eine überlebensgroße Figur des Orpheus steht, in der Hand eine Leier haltend. Unter ihm befindet sich das Porträt-Relief des Komponisten.

— „Das Spielwerk und die Prinzessin", Franz Schrekers neueste Oper, wird im November im Wiener Hoftheater zur Uraufführung gelangen.

Wiesbaden. Die städtische Kurverwaltung hat auch dieses Jahr wieder für ihre 12 großen Cyklus-Konzerte hervorragende Künstler gewonnen; die Damen Lula Mysz-Gmeiner, Eva Plaschke von der Osten und Edyth Walker, die Herren: Mattia Battistini, Walter Soomer und Jacques Urlus, Gustav Havemann, Henri Marteau, Arrigo Serato, Eugen d'Albert, Carl Friedberg und Jean Gerardy.

Zittau. Im ersten Kammermusikabend von Karl Thießen sang Dr. Hermann Brause, begleitet vom Veranstalter, Lieder und Balladen von Löwe, Brahms und H. Hermann mit großem Erfolge.

Zürich. Der Schweizerische Tonkünstler-Verein hat beschlossen, in dieser Saison 2 bis 5 Konzerte in Berlin zu veranstalten. Es sollen ausschließlich Werke schweizerischer Komponisten zur Aufführung kommen. Weiter wurde beschlossen, das nächste Tonkünstlerfest Anfang Juli 1913 in St. Gallen stattfinden zu lassen.

Zwickau. Das 47. Orgelkonzert Paul Gerhardts findet am Reformationsfest (31. Oktober) statt: Orgelwerke von J. G. Eduard Stehle (sinfonische Tondichtung „Saul" [zum 1. Male]); Bruno Weigl (4 Vortragsstücke op. 8 [zum 1. Male]) und Paul Gerhardt (sinfonisches Vorspiel „Wie schön leuchtet der Morgenstern"; Intermezzo-Pastorale [zum 1. Male] Fantasie „Ein feste Burg").

Die nächste Nummer erscheint am 24. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 21. Okt. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 43

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 24. Okt. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Drittes Gewandhauskonzert

(Programm: Ouvertüre zu „Rosamunde" von Schubert. Sinfonie [No. 4 G dur] von Mahler [z. 1. Male. Sopransolo: Fräulein Grete Merrem]. Violinkonzert [No. 22 A moll] von Viotti. Vorspiel zum 5. Akte der Oper „König Manfred" von Reinecke. Violinsoli mit Klavier von Padre Martini, Hummel, Field und Weber, bearbeitet von W. Burmester. Ouvertüre zu „Prinzessin Brambilla" von Braunfels [z. 1. Male]. Violine: Geh. Hofrat Prof. Burmester.)

Das Programm zeigte ein buntes und überaus langes Gesicht. Darum war es verständig eingerichtet, daß auch minderwertige Modeware darunter mit ging. Denn, wer soll imstande sein, zweiundeinhalb Stunden nur gute Musik zu hören? Das neue Zweifelhafte zuerst: die zum ersten Male gespielte vierte Sinfonie (G dur) von Gustav Mahler. Sie ist wohl noch die erträglichste Mahlerei, besonders wenn man die achte oder gar die neunte über sich hat ergehen lassen müssen: aber sie hätte uns getrost erspart bleiben dürfen. Vielleicht ist ihre (hoffentliche einmalige) Einkehr ins Gewandhaus eine Rückwirkung vom Rummel der achten Sinfonie, deren Banalität gute Geschäfte machen läßt. Die Dirigentenposen sind bei der vierten nicht so dankbar und nicht so geschickt zur Wahrung eines lukrativen Idealismus auszunützen wie bei der achten. Vielmehr muß hier der Dirigent das Meiste tun, um die Possierlichkeiten und Witzchen des Komponisten, dessen selbstbewußte Behaglichkeit ins Unerträgliche geht, einigermaßen genießbar zu machen.

Wie Nikisch diese Kaltnasigkeit zu pfeffern, diese frostige Behäbigkeit anzuwärmen und die instrumentale Dürftigkeit zu verschleiern versteht, ist ebenso unvergleichlich wie seine Art, den in der Mahlerei, sofern sie Gefühlstöne anschlägt, versteckten Franz Schubert aufs Deutlichste erkennen zu lassen. Trotz dieses dritten Satzes, dessen Vorahnungen jedoch im nächsten Gewandhauskonzerte (Schuberts H moll-Sinfonie) weit mehr Freude machen werden, hätte Nikisch die Mahlersche Sinfonie zum Vorteil eines in der Länge wohlgeratenen Abends streichen können. Aber vielleicht ist nicht nur das Temperament, sondern auch die Ironie das Zeichen universeller Dirigenten. Nikisch ist Meister in beiden Richtungen. Seine ganze Wärme und Innigkeit blühte auf bei der Interpretierung von Carl Reineckes wundersam ergreifendem Vorspiel zum fünften Akte des „König Manfred". Hier hörte man die einfach edle Sprache eines Tondichters, der so geschrieben hat, wie's ihm ums Herz war, eines Komponisten, der nicht geistreich sein wollte, sondern sein Gefühl in elegischen Tönen von solcher Deutlichkeit ausströmen ließ, daß das innere „Programm" jedem Zuhörer sich von selbst erschließt. Der Zwischenraum des bunten Abends, der nach zweiundeinhalb Stunden mit einer neuen Karnevalsouvertüre (zu E. T. A. Hoffmanns Prinzessin „Brambilla") von Walter Braunfels endete, war Herrn Professor Willy Burmester gewidmet. Beim A moll-Konzert von Viotti, das an sich wenig Reiz hat, kam er erst im Adagio in Stimmung, allerdings hier in ganz hervorragender Weise, während sein Instrument sonst gerade in der Stimmung nicht überall mitwollte. Dann gab es die beliebten hübschen Kleinigkeiten (Menuetts, Walzer usw.), die er bearbeitet hat und, von Herrn Schmidt-Badekow begleitet, mit feinstem Raffinement vorzutragen versteht. Die genannte neue Ouvertüre nach mehr als zwei Stunden anzuhören und gar darüber zu urteilen, verbietet das musikalische Ehrgefühl. ♯



Ungedruckte Briefe Heinrich Heines an Meyerbeer

Von Dr. Adolf Kohut

Man weiß, daß zwischen dem ungezogenen Liebling der Grazien Heinrich Heine und dem Komponisten Giacomo Meyerbeer Jahre hindurch enge freundschaftliche, persönliche und briefliche Beziehungen obwalteten. Beide Männer waren ursprünglich miteinander sehr liiert. Meyerbeer war nach besten Kräften bemüht, dem Poeten, der, wie man weiß, fortwährend in finanziellen Nöten sich befand, hilfreich beizuspringen. Dank seiner Vermittlung geschah es auch, daß im Jahre 1837 zwischen Heinrich Heine und seinem Onkel, dem Bankier Salomon Heine, ein Arrangement in dem Sinne zustande kam, daß dieser seinem Neffen eine jährliche Pension von 4800 Fr. bewilligte, ihm zugleich das Versprechen gebend, daß die Hälfte dieser Summe nach seinem, des Onkels Tode, der Gattin des Poeten, Frau Mathilde, als jährliche Pension zufallen sollte. Heinrich Heine revanchierte sich für das freundschaftliche Entgegenkommen Meyerbeers durch manches anerkennende und rühmende Wort, das er namentlich in der damaligen Augsburger Allgemeinen Zeitung über die Opern des Komponisten veröffentlichte. So schrieb er z. B. in der Nr. 68 vom 8. März 1836 des genannten einflußreichen Blattes, anläßlich der Erstaufführung von Meyerbeers „Hugenotten" in Paris über den Komponisten unter anderem:

„Er ist wohl der größte jetzt lebende Kontrapunktist, der größte Künstler in der Musik; er tritt diesmal mit ganz neuen Formschöpfungen hervor, er schafft neue Formen im Reiche der Töne und auch neue Melodien gibt er, ganz außerordentliche, aber nicht in anarchistischer Fülle, sondern wo er will und wann er will, an der Stelle, wo sie nötig sind. Hierdurch eben unterscheidet er sich von anderen genialen Musikern, deren Melodienreichtum eigentlich ihren Mangel an Kunst verrät, indem sie von der Strömung ihrer Melodien sich selber hinreißen lassen und der Musik mehr gehorchen als gebieten. Ganz richtig hat man gestern im Foyer der Oper den Kunstsinn von Meyerbeer mit dem Goetheschen verglichen. Nur hat, im Gegensatz zu Goethe, bei unserm großen Maestro die Liebe für seine Kunst einen so leidenschaftlichen Charakter angenommen, daß seine Verehrer oft für seine Gesundheit besorgt sind. Von diesem Manne gilt wahrhaftig das orientalische Gleichnis von der Kerze, die, während sie anderen leuchtet, sich selber verzehrt. Auch ist er der abgesagte Feind von aller Unmusik, allen Mißtönen, allem Gegröhle, allem Gequieke, und man erzählt die spaßhaftesten Dinge von seiner Antipathie gegen Katzen und Katzenmusik. Schon die Nähe einer Katze kann ihn aus dem Zimmer treiben, sogar ihm eine Ohnmacht zuziehen. Ich bin überzeugt, Meyerbeer stürbe, wenn es nötig wäre, für einen musikalischen Satz, wie andere etwa für einen Glaubenssatz. Ja, ich bin der Meinung, wenn am jüngsten Tage ein Posaunenengel schlecht bliese, so wäre Meyerbeer kapabel, im Grabe ruhig liegen zu bleiben und an der allgemeinen Auferstehung gar keinen Anteil zu nehmen. Durch seinen Enthusiasmus für die Sache, sowie auch durch seine persönliche Bescheidenheit, sein edles gütiges Wesen, besiegt er gewiß auch jede kleine Opposition, die, hervorgerufen durch den kolossalen Erfolg von „Robert-le-Diable" seitdem hinlängliche Musse hatte, sich zu vereinigen und die gewiß diesesmal bei dem neuen Triumphzug ihre bösmäuligsten Lieder ertönen läßt. Es darf Sie daher nicht befremden, wenn vielleicht einige grelle Mißlaute in dem allgemeinen Beifallsrufe vernehmbar werden. Ein Musikhändler, welcher nicht der Verleger der neuen Oper ist, wird wohl das Mittelpünktchen dieser Opposition bilden, und an diesen lehnen sich einige musikalische Renommeen, die längst erloschen oder noch nie geleuchtet."

Aber nach einigen Jahren trat eine Spannung zwischen den beiden ein. Der Dichter war der Ansicht, daß der Tonkünstler seinen pekuniären Klemmungen nicht genügend entgegenkomme und nach seiner Art gab er seinem Unwillen in ironisch satirischen Ausfällen Ausdruck. Als durch die Zeitungen die Notiz ging, Meyerbeer habe eine neue Oper „Der Prophet", die ursprünglich den Titel „Jan von Leyden" führen sollte, geschrieben, veröffentlichte er im Hamburger „Freischütz" (Nr. 46 des Jahrgangs 1849) das bekannte „Festgedicht" gegen ihn, das mit den Worten beginnt:

Beeren-Meyer, Meyer-Beer!
Welch ein Lärm, was ist der Mähr?
Willst du wirklich jetzt gebären
Und den Heiland uns bescheren,
Der verheißen, der versprochen?
Kommst du wirklich in die Wochen?
Das ersehnte Meisterstück
Dreizehnjähriger Kolik,
Kommt das Schmerzenskind am End',
Das man „Jan von Leyden" nennt?

Nein, es ist nicht mehr Erfindung
der Journale — die Entbindung
Ist vollbracht, es ist geschehen!
Überstanden sind die Wehen:
Der verehrte Wöchner liegt
Mit verklärtem Angesicht
In dem angstbeträuten Bette!
Eine warme Serviette
Legt ihm Gouix auf den Bauch,
Welcher schlaff wie 'n leerer Schlauch.
Doch die Kindbettzimmerstille
Unterbricht ein laut Gebrülle
Plötzlich — es erschmettern hell
Die Posaunen, Israel
Ruft mit tausend Stimmen: „Heil!"
(Unbezahlt zum größten Teil,)
„Heil dem Meister, der uns teuer,
Heil dem großen Beeren-Meyer,
Heil dem großen Meyer-Beer!
Der nach Nöten, lang und schwer,
der nach langen schweren Nöten
Uns geboren den Propheten!"

Auch in einem anderen Gedicht geht er mit dem Maestro erbarmungslos zu Gericht. In ironischer Anspielung auf den italienisierten Vornamen Meyerbeers, Giacomo, verfaßte er auf ihn einen Epilog, als angebliches Loblied auf den celeberrimo maestro Fiascomo, also lautend:

Die Neger berichten: der König der Tiere,
Der Löwe, wenn er erkrankt ist, kuriere
Sich dadurch, daß er einen Affen zerreißt
Und ihn mit Haut und Haar verspeist.

Ich bin kein Löwe, ich bin kein König
Der Tiere, doch wollt ich erproben ein wenig
Das Neger-Rezept — ich schrieb dies Poem.
Und ich befinde mich besser seitdem.

Er spottet in einem anderen Gedicht über das Genie Giacomos und seiner „Weltberühmtheitsclacke" und nennt ihn in einem anderen Poem den „Lorbeer-Meyer" und dergl.

Als im Jahre 1854 in Berlin ein Ballett „Satanella" aufgeführt wurde, glaubte er, dies sei sein Faust-Ballett, das er 1849 durch Heinrich Laube der Königl. Oper in Berlin angeboten hatte. Er beschwerte sich bitter darüber, daß Meyerbeer, der damals General-Musikdirektor der Oper war, ihm nicht zu seinem Recht verhelfe. Auch durch die Poesie rächte er sich an ihm. In einem Poem, betitelt „Päan", das wohl das grausamste ist, was je „dem Musikverderber, dem Meyerbeer" geschrieben wurde. Dort heißt es unter anderem:

Nein, der Meister, der uns teuer,
Unser lieber Beeren-Meyer,
Darf sich rühmen, er erschuf
Selber seines Namens Ruf,
Durch die Macht der Willenskraft,
Durch des Denkens Wissenschaft,
Durch politische Gespinste
Und die feinsten Rechenkünste —
Und sein König, sein Protektor,
Hat zum Generaldirektor
Sämtlicher Musikanstalten
Ihn ernannt und mit Gewalten
Ausgerüstet. . . . . .

Ebenso hat er in Prosa wiederholt eine volle Schale des Hohns und Spottes über ihn ausgegossen. So nennt er ihn einmal in einem seiner musikalischen Berichte „einen bauchkrümigen Kakadämon", „einen Diarrhoengott" und dergleichen Bosheiten mehr.

In den Briefen, die Heine an seine Freunde geschrieben, kommt der Name Meyerbeer sehr oft vor. So schreibt er aus Lyon am 19. November 1836 an seinen

Freund Ferdinand Hiller, daß er den Abend vorher im Theater einer Aufführung von Meyerbeers „Robert der Teufel" beigewohnt und sein Nachbar bei diesem Anlaß ihm geäußert habe: „Meyerbeer ist kein Musiker, sondern ein Gott." Als er ihm geantwortet, daß er ihn persönlich kenne, wurde er zu Tisch geladen. „Sie sehen also", so schreibt er scherzhaft an Hiller, „wie nützlich es mir ist, wenn meine Freunde große Opern machen und große Musiker werden, oder sogar „Götter"."

In einem Brief an August Lewald, Paris den 17. Okt. 1842, berichtet er, daß ihn Meyerbeer soeben besucht und ihn wieder lebhaft an ihn (Lewald) erinnert habe, indem er sich nämlich darüber beklagte, daß er in deutschen Blättern so hart mitgenommen wird. Er — Heine — könne sich gar nicht denken, daß dergleichen der Fall ist, denn Meyerbeer verdiene die Angriffe nicht, denn er sei gut und wacker. „Ich liebe ihn sehr und diese Liebe für einen Freund treibt mich, an einen anderen Freund zu schreiben."

Nach dem Hiergesagten liegt es auf der Hand, daß Dichter und Komponist in regem Briefwechsel miteinander gestanden haben. Leider sind jedoch weder die Zuschriften Heines, noch diejenigen Meyerbeers bisher veröffentlicht worden. So viel ich weiß, befinden sich mehrere hochinteressante Briefe Heinrich Heines in dem Nachlaß Meyerbeers, der, nach dem letzten Willen des Komponisten, von Rechts wegen, 50 Jahre nach dem Ableben desselben hätte publiziert werden sollen. Doch ist dies seitens der Familie, trotzdem mein verstorbener Freund, der preußische General Emanuel Baron v. Korff, ein Schwiegersohn Meyerbeers, der dessen älteste Tochter Blanca geheiratet hatte, mir dies mit größter Bestimmtheit versprach, leider nicht geschehen. Um so dankbarer muß man daher dem bekannten Berliner Kunstantiquar Karl Ernst Henrici Berlin W. 35 sein, daß er wenigstens 7 hochinteressante und bisher vollständig unbekannte und ungedruckte Briefe Heines an Meyerbeer erworben und diese auszugsweise in seinem Auktionskatalog mitteilt.

Alle diese 7 Briefe stammen aus Paris und zwar vom 6. April 1835, (5 Seiten), vom 24. März 1839 (11 Seiten), gleichfalls vom 24. März 1839 (3 Seiten), vom 24. Mai 1842 (4 Seiten), vom 13. Mai 1844 (5 Seiten), vom 10. Juni 1844 (3 Seiten) und vom 24. Dez. 1845 (2 Seiten).

In dem Brief vom 6. April 1835 gibt Heinrich Heine eine höchst bezeichnende Schilderung seiner Person: „Ich bin kein Posa, kein Titus Vespasianus, kein Nathan der Weise. Ich bin sogar das Gegenteil, kurz es ist vieles Bedenkliche über mich zu sagen. Aber das ist sicher, in der Tiefe meines Herzens wohnt Sympathie für alles, was herrlich und tragisch ist, für die Mitmärtyrer in der Poesie und Kunst." — Er nennt Meyerbeer den „divino maestro, den Schöpfer, den Triumphator" und überläßt sich der wehmütig eitlen Hoffnung, daß man den Namen dieses Meyerbeers nicht selten mit dem meinigen zusammen nennen wird, wenn wir beide längst im Grabe liegen. Er erzählt ihm von den Intriguen die gegen ihn (Meyerbeer) in Paris angezettelt werden und ersucht ihn um schleunige Übersendung von 500 Francs, die er, Heine, im Interesse Meyerbeers an deutsche Hungerleider spenden muß, um sie mundtot zu machen.

Im zweiten Brief vom 24. März 1839 beschwert sich der Dichter bitter über die preußische Regierung: „die nicht von der lächerlichen und ungerechten Proskription meines Namens ablassen will" und die ihm das Projekt zur Herausgabe einer deutschen Zeitung unmöglich gemacht hat, für die er bereits mehrere 1000 Francs Unkosten geopfert und für die er „durch übermenschliche Beredtsamkeit einen Esel gefunden, der 150 Tausend Francs an der Zeitung riskieren wollte". — Der Beschluß der Regierung gegen das junge Deutschland und das Verbot seiner Schriften hat ihn 60000 Frs. gekostet, denn vor dem Bundesratsbeschluß konnte er 80000 Frs. für die Gesamtausgabe seiner Werke bekommen, während er sie „vorigen Winter, nur um Brod, Medizin und Holz zu kaufen, für lumpige 20000 Frs. an Hoffmann & Campe verschleudern mußte" . . . „Sie haben keinen Begriff davon, wie ich mich vor dem Blindwerden ängstige. Sichel (sein Augenarzt) hat mir noch vorgestern gestanden, daß ich immer noch in dieser Gefahr bin."

Sehr ausführliche Mitteilungen über sein Verhältnis zu seinem Onkel Salomon Heine, finden sich gleichzeitig in diesem Brief: „Was Sie mir über meinen Oheim, Salomon Heine schreiben, hat mich in tiefster Seele erschüttert." Hierauf folgt eine Panegyrikus von vollen sieben Seiten, teils von Humor, teils von tiefem Pathos erfüllt, in jenem glänzenden köstlichen Styl, wie ihn eben nur Heine besaß und der in dem Passus gipfelt: Ich habe nie einen Menschen mehr geliebt, als ihn, diesen Mann.

Eine andere Zuschrift vom gleichen Tag könnte man als das Satyrspiel nach der Tragödie bezeichnen. Der Verfasser schreibt wörtlich: „Liebster und verehrtester Maestro! Den einliegenden Brief habe ich so aufgefaßt, daß Sie einesteils die Wahrheit daraus erfahren, teils auch ihn meinem Oheim mitteilen können, ohne daß er die Absichtlichkeit merkt . . . Ich überlasse Ihrem Scharfsinn, wie Sie die Notwendigkeit einer Versöhnung zwischen ihm und mir darstellen . . . Er muß an der Ambition angegriffen werden, daß er mir endlich ein bestimmtes Jahrgehalt aussetzt, wenn es auch noch so gering" usw. . . . Mitteilungen über Halevys neueste Oper „Guido": „Halevy ist Künstler, aber ohne einen einzigen genialen Funken. Ich kenne einen Meister, bey dem alles Flamme und Kunst zu gleicher Zeit ist" . . . Sein Projekt einer deutschen Zeitung will er trotz aller Hindernisse doch nicht aufgeben. „Ich muß, coute qui coute, hier ein deutsches Organ für mich stiften. Die Notwendigkeit verlangt es".

In dem Brief vom 24. Mai 1842 spricht Heine wieder von besonderer Feindseligkeit gegen Meyerbeer, die sich in Paris geltend macht, die er aber gütlich beizulegen hoffe. Er bittet um weitere 500 Fr. zur Deckung seiner persönlichen Ausgaben, die er im Interesse Meyerbeers machen muß. Über sich selbst schreibt er: „Ich lese viel und schreibe wenig, aber sehr viel Gedichte habe ich mir in der letzten Zeit zu Schulden kommen lassen. Mein Aufsatz in der Allgemeinen Zeitung über Rossini und Mendelssohn hat sehr viel Glück und Spektakel gemacht." Es folgen dicke Lobhudeleien über Meyerbeer.

Das Schreiben vom 13. Mai 1844 in vorwiegend humoristischem Ton gehalten, ist mit ernsten Vorwürfen darüber erfüllt, daß ihn der Komponist mit Geldsendung im Stiche gelassen und ihn dadurch in die bitterste Verlegenheit gebracht habe. Auch habe er vergebens die Zusendung von Meyerbeers Melodien zu seinen — Heines Liedern — erwartet, die für ihn bares Geld bedeuten. Er habe allerdings 200 Fr. zur augenblicklichen Beschwichtigung von ihm erhalten und die Summe, so gering sie auch sei, angenommen, denn ich habe den Grundsatz, kein Geld, und sei es noch so wenig, abzuweisen. (Wie

schlecht kennen mich die Leute, die mich für einen Menschen ohne Grundsätze ausgeben!)

In demselben Brief rät er Meyerbeer von Schlesinger in Paris als Musikverleger ab, da dieser abgestumpft und verzagt geworden sei: „Er ist nicht mehr der alte Mordbrenner!“ Er äußert sich ferner heftig gegen Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Clique und noch heftiger gegen Liszt: „Liszt hat hier im ersten Konzert ungeheures Furore gemacht, im zweiten machte er Fiasco und durch seine Fanfaronnaden, sein Parvenuwesen, seinen mauvais gout macht er sich jetzt wieder sehr viel Gegner“ ...

In dem Brief vom 10. Juni 1844 berichtet er dem Komponisten ausführlich über eine von Gasparo Spontini gegen ihn (Meyerbeer) angezettelte Preßfehde: „Vor etwa 2½ Monaten kam Herr Bamberg (jedenfalls der bekannte Publizist und Hebbelforscher Felix Bamberg) zu mir und sagte mir im tiefsten Vertrauen, daß Spontini damit umgehe, eine mit Aktenstücken belegte Auseinandersetzung zu veröffentlichen, um dem Publikum zu zeigen, wie er durch die Intriguen Meyerbeers und seiner Familie in Berlin systematisch zugrunde gerichtet und um sein Amt gebracht worden sey.“ Heine hat hierauf umgehend einen Artikel in der Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlicht, wodurch das ganze Spontinische Treiben durch das Ridikul paralisiert wurde.“ Die Spontinische Veröffentlichung ist tatsächlich unterblieben. — Am Schluß spricht Heine von seiner neuesten Dichtung (es ist jedenfalls „Deutschland ein Wintermärchen“ gemeint): „Hab ein groß Gedicht geschrieben, politisch und schlecht, die Musen mögen es mir verzeihen!“

Der letzte Brief vom 24. Dez. 1844 steht im grellsten Gegensatz zu den 6 vorhergehenden. Der Brief beginnt: „ich verhehle Ihnen nicht, daß ich es nicht verschmerzen kann, irgend eine Fehlbitte bei Ihnen gethan zu haben. Ich muß daher Abschied von Ihnen nehmen. ... In Betreff der Volkslieder-Melodien gebe ich Ihnen Ihr Versprechen zurück. Nachdem ich Jahre lang von Ihnen an der Nase herumgeführt worden, verzichte ich auf seine Herausgabe. ... Ich kann Ihnen ebenfalls nicht verhehlen, wie sehr ich in diesem Augenblick einsehe, daß Sie nur in der Musik ein Genie sind, daß ich nur diesem meine Bewunderung und Verehrung zollen darf.“ Es fehlen die sonst üblichen Höflichkeits- resp. Freundschafts-Schlußformeln.

Der Zufall, der bekanntlich der beste Humorist ist, hat es gefügt, daß dem hier skizzierten Schreiben Heines der eigenhändige Entwurf von Meyerbeers Antwort mit zahlreichen Strichen und Korrekturen, beigefügt ist. Man ersieht da, daß es dem Komponisten sehr weh tat, daß der bisherige treue Freund und Bewunderer plötzlich ganz andere Seiten anschlug, und daß er bemüht war, den gereizten nervösen und kranken Dichter zu beruhigen und ihm die Hand zur Erneuerung des Freundschaftsbundes zu reichen, denn er schreibt ihm unter anderem: „Liebster Heine! Ihr Brief hat mich tief verletzt ... Sie schreiben mir einen so bittern Brief, weil der gegenwärtige Zustand meiner Kasse mir nicht gestattet, diesesmal Ihren Wünschen Genüge zu leisten.“ Es ist ihm nicht so leicht, seine Freundschaften aufzugeben. ... „Sie werden daher in der Zukunft wie in der Vergangenheit stets in mir den warmen Bewunderer Ihres großen Genies und den treuen Ihnen warm ergebenen Freund finden. Ihr herzlich ergebener M.“



Der Hund im Ring des Nibelungen

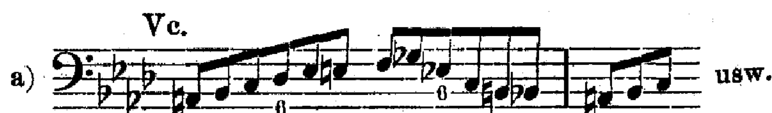
Von **Moritz Wirth**

(Die Bühnenanweisungen in Schrägschrift)

Als Sieglinde im 2. Aufzuge der Walküre sich anklagt, daß sie „Schande dem Bruder, Schmach dem freienden Freund“ bringe, und Siegmund sie mit dem Hinweise zu trösten sucht, daß vielmehr Hunding jetzt den Lohn für alles, was er ihr angetan, erhalten werde:

> wenn Nothung ihm
> das Herz zernagt,
> Rache dann hast du erreicht!

da hören wir am Schluße des letzten Verses im Orchester auch schon die ersten Anzeichen vom Nahen des beleidigten Gatten. Von seinem Rhythmus eingeleitet, ertönt langgezogen, dann mit eindringlicher Hast im Takte verschoben *im Ferntone das Horn*, mit dem der endlich Erwachte Sippen und Hunde zusammenruft. Eine sogleich auftauchende neue Figur:



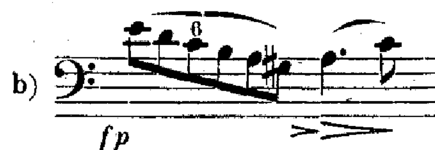
empfängt denn auch in Wolzogens „Führer“ den Namen des Verfolgungsmotivs, wogegen sich, da sie immer in Verbindung mit der von Hunding tatsächlich unternommenen und von Sieglinde in erregter Einbildung geschauten Verfolgung auftritt, kaum etwas einwenden läßt. Und doch mutet das musikalische Bild dieses zwar aufsteigenden, sich aber auch wieder in sich zurückkrümmenden Laufes nicht recht verfolgungsmäßig an. Vollends die Sextolen klingen fast bequem.

Eine weitere Durchsicht der Musik bringt die Lösung des nicht sehr großen, bei Wagner doch immerhin auffälligen und nicht ununtersucht hinzunehmenden Widerspruches.

In Sieglindes erhitztem Geiste spielen bis ans Ende des Auftrittes die Hunde eine bedeutende Rolle. Es melden sich da Motive, die das Gebahren dieser Tiere bei derartigen Gelegenheiten fast malen. Mithin sage ich: auch Motiv a) gehört in diese Klasse: es ist das Motiv der aus ihrem Gehege herausgelassenen, noch ziellos fröhlich durcheinander wimmelnden Meute.

Genauer betrachtet: die zu Anfang und in der Mitte befindlichen chromatischen Stellen malen die geduckten, schleichenden Bewegungen des Hundes, der seinem Herrn seinen Dank für die Befreiung aus der Haft darbringt; in den Terzenfolgen sieht er sich flüchtig in seiner Umgebung um; in der chromatischen Stelle des Schlusses kehrt er geduckt und dankerfüllt zu seinem Herrn zurück.

Aber sogleich erhält die Schar ihre Aufgabe. Motiv
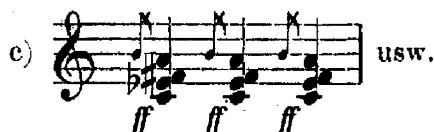


zeigt den Hund, der auf einer gewiesenen Spur ein Stück dahin rennt, dann aber, weil er auf ihr nichts findet, die Nase windend in die Höhe hebt. Daß das Motiv sogleich in der Enge geführt wird, versinnlicht wiederum die Masse der Hunde. Wie zu den Fagotten und Klarinetten noch engl. Horn, Oboen und Flöten hinzutreten, so zu den führenden großen die kleineren und kleinsten Tiere. Zuletzt haben sie gefunden, was sie sollen: die zwei letzten Noten des Motives bleiben weg, alles rennt einmütig in einer Richtung dahin. Der wachsend höhere Einsatz der Sex-

tolen zeigt den verstärkten Eifer, das wachsende Deutlicherwerden der Spur an.

Schon glaubt Sieglinde die Meute zu hören:

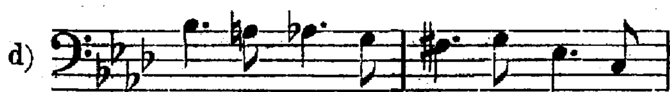
wild bellt sie zum Himmel
um der Ehe gebrochenen Eid!

Es muß auffallen, daß die orchestrale Wiedergabe des Bellens erst 5 Takte später, nach „Eid", eintritt:
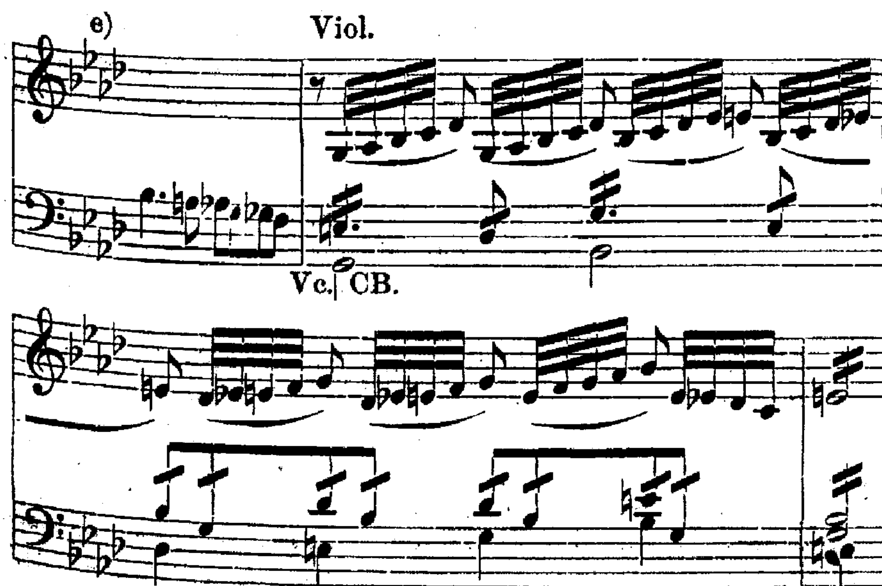


Hört Sieglinde fernfühlig doch schon das gleichzeitige Gekläff der noch sehr weit unten befindlichen Hunde und kommen die physikalischen Schallwellen erst nach „Eid" auf dem Bergjoch an? Aber warum sollten die Hunde plötzlich in so wütenden Lärm ausbrechen, den sie doch sonst nur vollführen, wenn sie das Wild gestellt haben und sich rings um dasselbe versammeln? Somit werden wir uns Wagners Komposition so zu erklären haben, daß sich Sieglindes Erregung für einen Augenblick bis zur Halluzination steigert. Am Schlusse ihrer Rede von dem gebrochenen Eid sieht sie sich von den rächenden Hunden umdrängt, *was sie durch Geberden kund gibt*, und vernimmt ihr Bellen, was wir durch das Orchester erfahren. *Es dauert eine kleine Weile*, *bis sich ihre Aufregung legt*, wofür die musikalisch ganz überflüssige *Fermate die szenisch nötige Frist beschafft.*

Alsbald aber ruft Hundings aufs neue ertönendes Horn die alten Verfolgungsbilder in Sieglinde wieder wach, mit einigen Abänderungen. Die Hunde s c h n ü f f e l n am Boden umher, d. h. sie suchen mühsam nach den zerstreuten, schwachen Spuren der Flüchtigen:



Die $^3/_8$-Noten würden die Punkte darstellen, wo die Nase verweilt und den Geruch scharf einzieht; *diese Noten wären mit einigem Nachdruck, jedoch nur weich, nicht hart gestoßen, vor den Achteln hervorzuheben*, die nur den Übergang über eine fast verlöschte Stelle zu einer neuen riechenden bezeichnen. Vielleicht hatte Siegmund die Angst der Schwester mit dem Hinweise zu beschwichtigen gesucht, daß auf dem von dem Gewitterregen durchnäßten Boden ihre Spur für die Hunde unauffindbar sein werde.
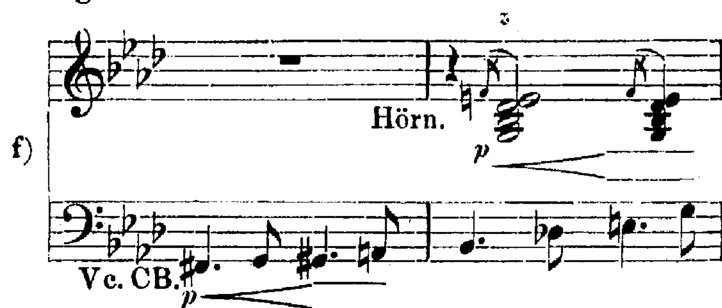
Nun aber folgendes Bild:



2. In den Achteln, in welche das Motiv d bei seiner Wiederholung ausgeht (e, Takt 1), stürzen auch schon die Hunde auf ihr Opfer los; sie springen (in den Violinen) an Siegmund empor, der sich (in den übrigen Streichern) aus dem Schwall herauszuheben sucht (e, Takt 2 und 3), bis er doch zuletzt darin versinkt und sich die Hunde von oben über ihn herwerfen (e, Takt 3, letztes Achtel).

Es ist ein neuer Beweis für Sieglindes Verstörung, daß sie Siegmunds Verschwinden im Schwall der Hunde gar nicht als eine für ihn tödliche Gefahr auffaßt. Sie sieht ihn nur nicht mehr: körperlich nicht, *indem sie das Gesicht etwas von dem vor ihr stehenden abgewendet hat*, und in ihrer Einbildung nicht, denn sie fragt sehr ruhig, wenn auch *in dem harten und ausdruckslosen Tone einer Gestörten:* „Siegmund — wo bist du?"

Da setzt das Bild der die Spur verfolgenden Hunde aufs neue bei ihr ein mit der neuen Abänderung, daß sie den Saum des Gebirges gewonnen haben und an ihm emporsteigen:
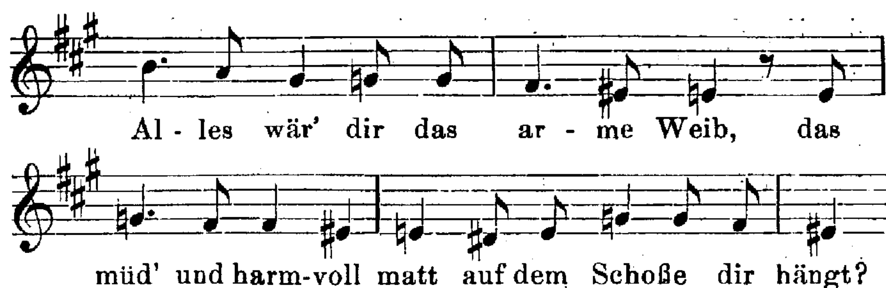


Es ist ein Zeichen gesteigerter Zerrüttung, daß die Vorstellung des Spürens von dem Gedanken, daß die Hunde Siegmund schon packen, begleitet ist. Für uns und wohl auch für Sieglinde bleibt dabei unklar, ob das vorstehende Hornmotiv, das dem Bellen (c) entlehnt ist, schon das Reißen im Fleische Siegmunds bedeutet, oder ein Heulen, das in den scharfen Bell-Laut ausläuft. Die je 2 Viertel für jeden Takt, in welche sich alsbald das Hörnermotiv verwandelt, sind wohl ein Anschlagen der übereifrig suchenden Hunde. Der heutige Hühnerhund freilich sucht seine Spur ab, ohne einen Laut von sich zu geben; Wagner malt uns dagegen die Rüden Hundings, die in der Kultur vermutlich noch nicht so weit vorgeschritten waren.

Sieglindes Geistesverwirrung erreicht ihren Gipfel in zwei Vorstellungen.

Zuerst in der des in viele Stücke, die die Musik uns malt, zerspringenden Schwertes, was technisch unmöglich und in diesem Zusammenhange ebenso sinnlos ist, wie schon früher die Aufforderung, daß Siegmund im Kampfe mit den Hunden das Schwert fortwerfen solle. Oder wollte Wagner andeuten, daß Sieglinde den Ausgang des kommenden Kampfes mit Hunding vorausahnte? Er selbst hatte ja die Gabe der Vorausschau. (W e i ß h e i m e r, Erlebnisse mit Wagner, Liszt usw. 1898. S. 105.)

Sieglinde schließt ihre Wahnreden mit einem zweiten, großartigen Bilde der stürzenden Esche. Hier ist das zerstückte Zusammenbrechen des gewaltigen Stammes eher am Platze, ist vielleicht sogar das voraus genommene Vorbild beim Schwert. Vermutlich rührt es von der schreckvollen Erinnerung an das Schicksal der Eiche Wälses her, die hier mit Hundings Esche in Sieglindes Geist ebenso zusammenfließt, wie in ihm Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durcheinander gewürfelt sind.

Eine überraschende Bestätigung unserer Annahme des Schnüffelmotives (d) tut sich uns an zwei Punkten auf. Als Siegmund erklärt hat, daß er mit Sieglinde, die nicht nach Walhall darf, der Hella Wohnungen teilen wolle, erwidert Brünnhilde:



Wagner bemerkt dazu: „(zögernd und etwas zurückhaltend)". Aber keine Worte vermögen besser als diese Melodie die zarte Scheu, das heilig ungläubige Erstaunen zu schildern, mit denen wir uns in ein für ganz unmöglich gehaltenes Großes bei seiner ersten Offenbarung vorsichtig hineintasten. Es ist ein seltener Vorgang aus dem stillsten Innern der Seele, den nur die Musik wiedergeben kann. Und Brünnhilde ist in diesem Falle; von diesem Neuen an, das sie bei Siegmund findet, beginnt die große Wendung ihres Lebens.

Die zweite Bestätigung ist von kraftvollster Körperhaftigkeit. Als Siegmund das Schwert gezogen hat und furchtlos in die finstere Wetterwolke hineinstürzt, um in ihr seinen Gegner zu suchen, ertönt abermals das Motiv (d). *Die letzten 4 Takte müssen gesteigerten Fernton haben*, zum Zeichen, daß Siegmund immer tiefer nach hinten vordringt. In dieser Annahme darf das den letzten beiden Takten beigeschriebene Schwellungszeichen nicht stören. *Auch bei wachsendem Fernton muß die Schwellung vernehmlich sein.**) Sie und *eine kleine Beschleunigung* drücken Siegmunds gesteigertes Verlangen und Bemühen aus, den Gegner zu finden.

Aber auch vom Motiv der Meute (a) begegnen wir bezeichnenden Anwendungen und Umgestaltungen.

Beim ersten Auftreten und für gewöhnlich erstreckt es sich im Umfang einer verminderten Septime. Als aber Brünnhilde sich entschlossen hat, Siegmund beizustehen, streckt es sich bei den Worten: „Hörst du den Ruf? Nun rüste dich, Held!" vermöge einer sprunghaften Schlußform bis zur übermäßigen Oktave. Die Walküre erinnert sich offenbar, und mit Wohlgefallen, der kampffrohen Hunde.

Und weiter erscheint das Motiv, als Siegmund nach Brünnhildes Abgang mit der schlummernden Sieglinde beschäftigt ist und Hunding sich wieder meldet. Siegmund nimmt von ihm *in größter Ruhe, nur mit einem leichten Aufsehen von Sieglinde*, Kenntnis, als wollte er sagen: „Ach so! Hunding!" Das bedeutet an dieser Stelle die unveränderte Anfangsform des Motivs.

Ganz anders, als Siegmund kampffreudig das Schwert zieht. Scheu geduckt im Tritonus sich erhebend, innerhalb der großen Quinte rasch verendend, so denkt sich Siegmund verächtlich den „Hundemann!"

Der aber erwartet den Gegner mit seiner gewohnten Kampftüchtigkeit. Als Siegmund, den Feind suchend, in die Wetterwolke hineingestürmt ist, antwortet ihm das Motiv der Meute in der vollkräftigen Anfangsgestalt, als wollte es, ähnlich wie die Gueusen, sagen: „jawohl, Hundemann, aber so sieht er aus!" *Das Motiv muß in einem vollen p, ohne jeden Fernton, beginnen*, so daß wir, im Gegensatz zu dem nach hinten uns verloren gegangenen Siegmund, sofort merken, Hunding sei vorn. Dessen Eifer, den Gegner zu finden, zeigt sich in dem Anfangsterzsprung des Motives, der vermehrten Chromatik und daß es sich zuletzt bis zum Anfangston herunterzieht.

Ein völliges kleines Epos wird uns mit Hilfe des Motives der Meute geboten in Sieglindes Traum von der Zerstörung der Hütte Wälses. Die Sippe Hundings hat sich zusammengetan, um endlich das Räubernest auszuheben. Das Motiv (a) zeigt uns, wie die Hunde, und wohl auch die Männer, geduckt und scheu, so wie sich Siegmund den Hunding dachte, heranschleichen: „Wolfe" konnte ja zu Hause sein! Dann merkt man aber wohl, daß man sich umsonst gefürchtet hat: das Motiv tritt in seiner vollen, kräftigen Gestalt auf, in der soeben an Hunding selbst bemerkten eifrigen Form. „Wolfe" ist nicht zu Hause, nun kann es also heißen: drauf und dran!
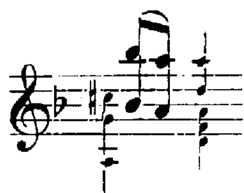
Sogleich ist nur noch die zweite absinkende Hälfte des Motives in stürmischem, immer höher sich hebendem Schwalle zu gewahren. Von allen Seiten wirft es sich über die zur Zerstörung bestimmte, unverteidigte Hütte her. Der sich anschließende chromatische Lauf darf wegen der dem Motiv (a) eignenden Sextolen keinesfalls auf Sieglinde, etwa ihr Aufspringen malend, bezogen werden, sondern nur auf die Feinde und ihre Hunde. Die von Siegmund an Hundings Tische erzählte siegreiche Heimkehr des Alten mit dem Jungen fällt hier ein, so daß die Feinde mit ihren Hunden schleunigst die Flucht ergreifen. Daher müßte das ihren wachsenden Fluchteifer ausdrückende *molto cresc. mit wachsendem Fernton verbunden werden, was heute wiederum nur durch ein starkes decresc. gegeben werden kann, an das sich der Einsatz des Blitzmotivs mit einem unvermittelten F. anschließt.* Daß es sich hier wirklich um die Heimkehr des Vaters und des Bruders handelt, muß uns noch dadurch deutlich gemacht werden, *daß Sieglinde die Worte: „zu Hülfe! Bruder!" noch angstvoll traumhaft erklingen läßt, dagegen die beiden Oktavenschreie: „Siegmund! Siegmund!" in jubelnder Freude.* Darüber erwacht sie denn auch. Sie hatte in der Ferne ihren Bruder erblickt, wurde aber von den Räubern mit fortgerissen, so daß Siegmund glaubte, sie sei verbrannt.

Endlich das Schlußbild: des Nibelungendichters hohes Lied von der Hundetreue. Nachdem Wotan mit den wildesten Gedanken, die doch vergebens an der Kette seines Schicksals reißen, davon gejagt ist, und er und wir einsehen müssen, daß der schon fast zur Vollendung geführte Bau seiner Weltherrschaft durch den Ring zusammengestürzt ist, verweilt unser Blick noch auf dem letzten Opfer des großen Spielers: Hunding. Zwar büßen auch Siegmund und Sieglinde sowie Brünnhilde schwer an der von Wotan in seinem großen Verbrechen ihnen aufgezwungenen Rolle.*) Aber der göttliche Vater hatte sie doch zu glänzenden Persönlichkeiten gemacht, sie waren seinem Herzen teuer und er trug an ihrem Schicksal fast schwerer, als an dem eignen. Nichts der Art Versöhnliches bei Hunding. Von seiner Verheiratung an hatte ihn Wotan so zu sagen mit Beschlag belegt. Das Erscheinen des unheimlichen Alten am Hochzeitsabend, sein wie ein stilles Einvernehmen mit der Braut sich anlassendes Benehmen und der täglich wie eine Drohung aus einer andern Welt in Hundings Tun und Treiben hineinstarrende Schwertgriff mußten dem jungen Manne Weib und Haus täglich aufs Neue verleiden. Und als sich das Unsagbare begeben hatte und weiter begeben zu wollen schien, daß das Schwert eine Faust gefunden hatte, die es regierte, da steht Hunding gleichwohl fest in seinem Rechte und ruft mit unerschütterter Stimme den Frevler zum Rachekampf. Und

*) Ich weiß natürlich, daß diese Vorschrift heute noch nicht ausführbar ist; aber wir werden niemals die dazu nötige Verfeinerung unserer Instrumente erlangen, wenn wir uns nicht die vielen Stellen vergegenwärtigen wollen, wo auch unsere großen neueren Musiker, von Beethoven angefangen, mit dem Fernton gerechnet haben. *Die heutige Ausführung des Schwellungszeichens kann natürlich nur ein deutliches Decrescendo sein.*

*) Der Ring des Nibelungen als Wotandrama. Leipzig, Konstantin Wild's Verlag, 1912. Preis 2 Mk. S. 31 ff., 36 f.

für alles das wird ihm das Schmählichste, was es zur Zeit der Walhallhelden für einen Freien geben kann: ein verächtlicher Tod und die Sendung zu Fricka. So sind es denn nur noch die Hunde, die dem schmählich gemißbrauchten und verlassenen Manne die Treue halten. Mitten zwischen den Schlägen, in denen eine Kulturwelt zusammenkracht, geht der Naturtrieb ehrlich und unbekümmert seinen Gang. Die Hunde scheinen endlich die Höhe gewonnen zu haben: zerstreut brechen einige (in den verschiedenen Instrumenten) hervor. Sie suchen nicht mehr; in rasendem (chromatischem) Laufe geht es in der Richtung vorwärts, wo sie ihren Herrn gehört haben. Nun brechen sie fortgesetzt überall hervor, die kleinsten (in den Flöten) kommen auch hier wiederum zuletzt; der Lauf (nicht mehr ganz chromatisch, sondern wie in a gemischt) schwankt etwas. Denn sie müssen nun den besonderen Punkt suchen, wo Hunding wohl sein wird. Da haben sie ihn. Mit einem einzigen, überraschten, halb erstickten Laute:



stehen sie wie festgebannt, mit gesenkten Häuptern, um den toten Herrn.

Dieses Denkmal, das der große Hundefreund den geliebten Tieren in seinem größten Werke gesetzt hat, war sicherlich am meisten nach seinem Herzen. Das bezeugt die Reihenfolge reizvollster, sorgsamster Kleinkunst, aus der es besteht. Vor allem Motiv a ist eine so getreue Wiedergabe der Hundenatur, daß der geübteste Tiermaler vergeblich suchen würde, es zu übertreffen. Auch sind es nicht nur Randleisten, was Wagner gegeben hat. Man muß diese Hundebilder genau kennen, um Sieglindes Wahnsinn und Traum zu verstehen. Durchdrungen von der innersten Einheit alles Lebenden hat Wagner es auch nicht für entwürdigend gehalten, durch einen Zug aus dem Leben des Hundes einen Vorgang aus dem innersten Seelenleben von Wotans — und seiner — Lieblingstochter uns zu verdeutlichen, die er übrigens mit heiterem Scherze ebenfalls zur Hundefreundin gemacht hat.

Nunmehr wissen wir auch, warum der Gemahl Sieglindes und Gegner Siegmunds gerade Hunding heißt, worüber Prof. Golther (die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners, 1902, S. 46) nur zu sagen weiß, Hunding habe „seinen Namen von einem in der Volsungasaga später genannten Feinde Siegmunds." Hans v. Wolzogen, Richard Wagner und die Tierwelt, [²1910], kennt nicht den Hund im Ring des Nibelungen.



Gegen die Konzertflut*)

(Sachliche Ergänzungen und Berichtigungen des Aufsatzes von Dr. Georg Kaiser in No. 31 d. N. Z. f. M.)

Mit wohltuender Objektivität und geleitet von den besten Absichten, besprach Herr Dr. Georg Kaiser in No. 31 der N. Z. f. M. das gerade gegenwärtig wieder einmal allgemein interessierende Thema „Maßregeln gegen die Konzertflut". Seine kritischen Erörterungen basieren leider dabei auf einer Notiz, die von unbekannter Seite in die Presse lanciert worden ist und in ihrer — ob bewußt oder unbewußt — die Tatsachen entstellenden Fassung viel Konfusion angerichtet hat. Um die Sache zunächst klarzustellen, einige aufklärende Worte.

*) Mußte leider aus mehreren Heften zurückgestellt werden. [Eingeliefert bereits im August.]

Als im April der Verband der konzertierenden Künstler E. V. in Düsseldorf ins Leben trat und mit allgemeiner Freude begrüßt wurde, gab es, wie stets, wenn neue Ideen verwirklicht werden, Übereifrige, die sich der eigentlichen Ziele des Schutzverbandes der Solisten nicht recht klar bewußt waren und die ersten Publikationen falsch deuteten. So wurde die Frage der Überhandnahme der Solistenkonzerte der Agenturen bedauerlicherweise mit einer der ersten Einrichtungen des jungen Verbandes in Beziehungen gebracht und wurden die vom Verbande geplanten „Einführungskonzerte" (auch in dem Aufsatze des Herrn Dr. K.) irrtümlicherweise als von einer Reihe von Persönlichkeiten, „die am Konzertleben interessiert sind" geplant, bezeichnet. In den Mitteilungen des Verbandes war davon die Rede, daß zu diesen von ihm arrangierten „Einführungskonzerten" „die Vertreter der Presse, sowie die Vereinsleiter und Musikdirektoren besonders eingeladen werden sollten". Damit aber war nicht gesagt, daß diese Konzerte unter Ausschluß des Publikums stattfinden sollten; im Gegenteil.

Ferner sollten in den vom Verband zwecks Einführung junger und noch nicht bekannter Solisten in die Öffentlichkeit veranstalteten Einführungskonzerten „mehrere Künstler" auftreten. Dadurch und durch den Umstand, daß die Konzerte nicht als gewinntragendes Unternehmen des Verbandes zu betrachten sind, würden sich die Kosten der Beteiligung für den Einzelnen auf etwa 50—70 M. berechnen lassen. Gewiss für weniger begüterte Künstler, die sich nicht teure, 400—1400 M. kostende Agenturkonzerte leisten können, eine segensreiche Einrichtung, von der das ganze Musikleben gewinnen dürfte. Soviel zur Klarstellung der in dem zitierten Artikel genannten Maßnahme „um eine Eindämmung der Konzertflut herbeizuführen".

An diese Einrichtung der Einführungskonzerte des Verbandes knüpft nun Herr Dr. G. Kaiser kritische Erörterungen, die hier einiger Worte der Erwiderung dringend bedürfen. Es wird befürchtet, daß es den auftretenden Solisten unmöglich wäre, ihre Leistungsfähigkeit zu zeigen, ein umfassendes Bild von ihrer Künstlerindividualität zu bieten, wenn in einem Konzerte mehrere Personen auftreten. Diese Befürchtung wird schon von der bisherigen Praxis widerlegt. Treten doch in Kammerkonzerten selbst nacheinander mehrere Solisten auf! Ist es ihnen wirklich nicht möglich, mit ihren Vorträgen einen sicheren Eindruck von ihrem Können zu bieten? Wir meinen, wenn ein Musiker in dreißig Minuten, die sein Auftreten beansprucht, nichts zu sagen weiß, so ist's um seine Künstlerschaft bös bestellt. Anderseits vermag ein junges Talent recht wohl durch einige gutgewählte Vorträge zu interessieren, aber selten mit seinen Interpretationen einen ganzen Konzertabend lang das Publikum zu fesseln.

Dann wird bei dem Zusammenwirken mehrerer Solisten für die Stileinheit des Gesamtprogrammes gefürchtet. Dafür möge man doch den arrangierenden Verband sorgen lassen. Warum sollen sich eine Sopranistin, ein Baß, ein Violinist und Pianist nicht zu einem sehr inhaltsvollen, abwechslungsreichen Programm vereinigen, ohne daß die eine Nummer die Wirksamkeit der andern beeinträchtigt? Es wird eben darauf ankommen, die zueinander passenden Solisten geschickt zu wählen. Da der Verband anderseits nur bestempfohlene und nach ihrem Studiengang als für die Öffentlichkeit würdig erscheinende Kräfte auftreten lassen dürfte, so gewährleisten seine Einführungskonzerte zweifellos zumindestens bessere Darbietungen als die Agenturkonzerte, in denen kritiklos jeder auftreten kann, der eben das Konzert dem Agenten gut — bezahlt. Muß sich auch diese Organisation naturgemäß erst durch die Erfahrung der Praxis ausbauen, so bedeutet sie doch gewiss einen nicht zu unterschätzenden, jedenfalls nicht im voraus zu bezweifelnden Fortschritt. Daß unser Konzertpublikum ein Konzert mehrerer Solisten lieber besucht, wie einen „Abend" des unbekannten Herrn X., der unbekannten Frl. Y., leuchtet ebenfalls ein. Warum aber sollte unsere Kritik nicht lieber ein Konzert mehrerer aufstrebender Talente besuchen als einen der oft recht stillos verlaufenden Klavier, Lieder- oder Violinabende mitunter sehr anmaßender, von Agenten vertretener Künstler? Man darf nicht vergessen, daß der Verband der konzertierenden Künstler auch bei der Veranstaltung seiner Einführungskonzerte die idealen Bestrebungen nicht außer acht läßt und in seinen Prüfungskommissionen erstklassige Vertreter der Kunst besitzt, die sich für die Heranbildung einer jungen Künstlergeneration interessieren. Der Erfolg erst wird über die praktische Durchführung der Organisation entscheiden. Was aber der Verband in den wenigen Wochen seiner Tätigkeit schon an positiver Arbeit leistete, das zeigen die Herausgabe eines Engagementsalmanaches, in welchem die Porträts, die Biographien und das genau auf seine Unantastbarkeit geprüfte Kritikenmaterial seiner

Mitglieder zusammen veröffentlicht werden, um den Konzertvereinen die Auswahl geeigneter Solisten zu erleichtern, die Veröffentlichung eines Konzertkalendariums usf. Der Verband zählt schon gegen 300 Mitglieder, erste Künstler traten dem Ehrenausschusse bei; unsere großen Vereine bezeugten ihm ihr werktätiges Interesse. Vorsitzender des Verbandes ist Professor Willy Rehberg, Verbandsdirektor Otto Süße-Wilsing, Rechtssyndikus der Rechtsanwalt am Kammergericht Dr. Armin Osterrieth in Berlin. Es wäre bedauerlich, wenn die so lange ersehnte Gründung eines Berufsverbandes der Solisten nach ihrer endlichen Verwirklichung durch kleinmütige Verdächtigungen und Entstellung seiner sorgfältig erwogenen Einrichtungen an der Entfaltung gehindert werden würde. Regelung der Beziehungen zwischen Konzertgebern (Engagierenden) und Solisten unter Umgehung rein geschäftlich organisierter Agenturen, Hebung der wirtschaftlichen Lage des Standes: das sind Ziele, die eine freimütige, unvoreingenommene Prüfung gewiß verdienen! A. Eccarius-Sieber

Zu den obigen Ausführungen des Herrn Eccarius-Sieber nur ein paar Worte der Richtigstellung. In meinem in Rede stehenden Artikel findet sich keine einzige Bemerkung über oder gegen den Verband der konzertierenden Künstler E. V. in Düsseldorf; er richtet sich vielmehr gegen Pläne irgendwelcher Berliner Herren, die eben vor kurzem, ohne jedoch namentlich zu zeichnen, in der gesamten deutschen Presse für ihr Unternehmen Reklame machten. Hält der „Verband der konzertierenden Künstler" jene zu Beginn meines Artikels wiedergegebene Notiz, die die Runde durch die meisten großen Blätter machte, für eine gewissenlose Entstellung seiner Ziele; hält er es also für ausgeschlossen, daß, von ihm selber völlig unabhängig, sich in Berlin derartige Aufführungen planendes Consortium gebildet habe: warum antwortet er erst jetzt auf meinen Artikel, da schon mehrere bekannte Zeitungen (wie beispielsweise die „Leipz. Neuesten Nachr.", der „Dresdn. Anzeiger") nach Abdruck der von Berlin aus lancierten Notiz diese Pläne kurz als undurchführbar oder zum mindesten als von zweifelhafter künstlerischer und geschäftlicher Rentabilität bezeichneten? Übrigens stößt in der am 23. August erschienenen „Allgemeinen Musikzeitung" (Heft 34/35) Paul Schwers kräftig in mein Horn, ohne auch ein Wort über den „Verband" zu sagen Der „Verband" der konzertierenden Künstler E. V. in Düsseldorf" arbeitet nach ganz anderen, weit vernünftigeren Grundsätzen; mir ist es nicht im Traume eingefallen, sein zweifellos verdienstliches Wirken etwa „kleinmütig zu verdächtigen"; ich freue mich im Gegenteil, daß meine Betrachtungen Herrn Eccarius-Sieber Gelegenheit gaben, über die Ziele des Verbandes an dieser Stelle einiges zu sagen.

Also, wir sind uns ganz einig, nicht wahr? Und sollte es in Berlin tatsächlich nicht zur Ausführung der von mir kritisierten Pläne kommen — um so besser für unsere Kunst und unsere jungen Künstler! Dr. Georg Kaiser

---

Der Verband der konzertierenden Künstler ist inzwischen zu einer Blüte gediehen, die eine segensreiche Zukunft verspricht.



Prager Musikleben

Von Edwin Janetschek

Man hat Prag treffender Weise ein Museum historischer Denkwürdigkeiten und Bauwerke genannt. Der Fremde, der unserer schönen Landeshauptstadt seinen Besuch abstattet, versäume es aber nicht, auch ihrer musikalischen Kultur ein klein wenig Aufmerksamkeit zu widmen. Denn auch diese ist historisch genug denkwürdig und bedeutungsvoll, da die Namen eines Mozart (Uraufführung der Opern „Don Juan" und „Titus"), eines Weber, Wagner und vieler anderer eng verknüpft sind mit derselben. Träger dieser hohen Musikkultur waren bis in die siebziger Jahre fast ausschließlich die Deutschen; seit der Gründung des tschechischen Nationaltheaters zu Anfang der achtziger Jahre und seit dem Bekanntwerden eines Smetana und Dvořák haben auch die Tschechen Prags mehr und mehr eine achtunggebietende Stellung und ihren Weltruf in der Musik errungen. Ueber die gewaltigen Leistungen der Deutschen Prags für die Musik ist schon zu wiederholten Malen geschrieben worden: Daß ihre Beteiligung an dem Gesamtmusikleben Prags selbst heute noch gut die Hälfte alles Gebotenen ausmacht; daß unser Deutsches Theater ein Kunstinstitut ersten Ranges ist, das alle großen Hoftheater mit Nachwuchs versieht, auf dessen Brettern weltberühmte Künstler ihre Gehversuche machten, dessen einstiger Direktor Neumann der besten einer seines Faches war; daß ständige Kammermusik- und philharmonische Konzerte sowie Konzertabende aller bedeutenden Virtuosen und Künstler etwas Selbstverständliches in unserem deutschen Konzertleben sind und daß schließlich sieben deutsche Gesangvereine mit nahezu 1000 Mitgliedern der deutschen Gesangskunst dienen. Es soll darum heute von den Leistungen der Tschechen auf dem musikalischen Boden Prags die Rede sein, um dem freundlichen Leser ein kleines Bild tschechischer Musikkultur in Prag zu geben.

Unter den tschechischen Gesangvereinen steht sowohl hinsichtlich künstlerischer Bedeutung als auch bezüglich der sozialen Stellung infolge seiner Tradition der im Jahre 1861 gegründete gemischte Chorverein „Hlahol" (auch eine Männerchor-Abteilung desselben besteht), der sogar ein eigenes, vierstöckiges Vereinshaus sein eigen nennt, an der Spitze; seine künstlerischen Ziele entsprechen denen der großen deutschen gemischten Chorvereine und wenden sich in gleicher Weise der tschechischen gemischten Chorliteratur wie den Hauptwerken der deutschen Chorliteratur zu. Daß Beethovens IX. Sinfonie eine fast jährliche Gabe dieses Vereins bildet und auch sein fünfzigjähriges Jubelfest im vergangenen Jahre verschönen half, sei ihm zur besonderen Ehre angerechnet. Neben dem „Hlahol" hat sich in unglaublich kurzer Zeit die „Sängervereinigung der Prager tschechischen Lehrer", eine erst im Jahre 1908 gegründete Sängerschaft, unter ihrem tüchtigen Chormeister Konservatoriumsprofessor Spilka allgemeines Ansehen und berechtigte Wertschätzung erworben; ihre Gesangskunst, die selbst verwöhnte Fachleute in Staunen zu setzen vermag, ist das denkbar Modernste auf dem Gebiete des Männergesanges. Neben diesen beiden Kunstvereinen kann ernsten Ansprüchen gegenüber nur noch der Männerchor der „Sechzehn" bestehen. Von der schier unübersehbaren Zahl mittlerer und kleiner Gesangvereinigungen und Männerchöre, deren jeder Stadtteil und Vorort einen oder auch mehrere sein eigen nennt, will ich absehen; sie leisten ungefähr das gleiche wie die deutschen Durchschnittsgesangvereine.

Weniger gut und reichhaltig ist es um tschechische Orchestervereinigungen in Prag bestellt. Ein einziges großes Sinfonie-Orchester ist zu nennen: die unter Dr. Zemaneks Leitung stehende „Tschechische Philharmonie", ein modernes, auf hoher künstlerischer Stufe stehendes Konzertorchester, das in nachahmenswerter Weise auch der Volksmusik ausgiebigen Tribut zollt und in jährlichen Zyklen populärer Sinfoniekonzerte in lehrreicher Weise der musikalischen Volkserziehung Rechnung trägt; daß hierbei seit einer Reihe von Jahren niemals Beethovens Meisterwerke fehlen und auch Werke Bruckners und Brahms neben Smetana, Dvorschak und Tschaikowsky zu Worte kommen, daß aber auch die modernen deutschen Meister, ein Richard Strauß, Mahler usw., zu Gehör gebracht werden, spricht ganz besonders für diese Kunstvereinigung. Eine außerdem bestehende „Orchestervereinigung" und das „Sinfonische Orchester" (letzteres eine Art akademisches Orchester) sind von verhältnismäßig untergeordneter künstlerischer Bedeutung.

Unter den tschechischen Theatern hat das „National- und Landestheater", trotz der vor wenigen Jahren erfolgten Gründung einer zweiten tschechischen Opernbühne (Weinberger Städtisches Theater), seinen Ruf und künstlerischen Vorrang unbestritten bewahrt. Die Opernvorstellungen dieses Institutes haben in musikalischer Hinsicht sowohl als ganz besonders bezüglich Ausstattung, sowie Regie und besonderer Solistenleistungen Hoftheateranstrich. Liebevolle Sorgfalt und musterhafte Disziplin der Orchester- und Chormassen, sowie des Solopersonals auf der einen Seite, reiche Probenarbeit und zielbewußte Leitung auf der anderen Seite haben diese hohe künstlerische Stufe erreichen helfen. Aber auch der Opernspielplan dieses Theaters würde jeder Hofbühne von Rang Ehre machen: Neben den Meisterwerken der tschechischen Tonheroën, eines Smetana, Dvořák, Fibich usw., sind auch jene eines Gluck, Mozart, Weber, Marschner, Meyerbeer und Wagner, eines Bizet, Thomas, Gounod, Verdi usw. ständig wiederkehrend im Repertoire, abgesehen davon, daß auch alle erfolgreichen neueren und neuesten Opernwerke auf dieser Bühne bereitwillig Aufnahme finden. Gelang es doch so der bewundernswerten künstlerischen Initiative der Direktion, seinerzeit Richard Strauß' „Elektra" und „Rosenkavalier" vor der deutschen Landesbühne zu erwerben, ein Vorkommnis, das sich übrigens auch hinsichtlich anderer Komponisten und anderer neuer Werke schon mehrmals wiederholt hat. Direktor des Institutes ist seit dem Jahre 1900 Gustav Schmoranz (ehemaliger Professor der Prager Kunstgewerbeschule), dem in dem Opernchef Kovarschovic und den 3 Kapellmeistern Baldreich, Picka und Zamrzla ein trefflicher, musikalischer Stab zur Seite steht, während sich als tüchtige Regisseure bisher die Herren Polak und Krössing bewährt

haben. Daß daneben das von Direktor Stech geleitete, bereits genannte Weinberger Theater bei vollen Häusern zu bestehen vermag, läßt ebenfalls auf hohe künstlerische Arbeit desselben schließen. In der Tat ist auch die Oper dieses Institutes in ganz vorzüglicher Verfassung: der Spielplan bringt neben den Meisterwerken der alten Meister auch alle bedeutenden Opern neuerer und neuester Zeit.

Für musikalische Nahrung schließlich und die Theaterlust der an der Peripherie der Stadt Wohnenden sorgen eine Menge besserer und schlechterer Vorstadtbühnen, die vorwiegend der Operette und dem Lustspiel huldigen, aber auch der Spieloper ab und zu zum Recht verhelfen.

Im Konzertsaale herrscht im Prager Musikleben für gewöhnlich Doppelsprachigkeit; was einsprachig tschechisch geboten wird sind außer Gesangvereins-Veranstaltungen und Wohltätigkeits- und dergleichen besonderen Fest-Konzerten und Musikabenden tschechisch-nationaler Tendenz nur einige wenige Konzerte einheimischer tschechischer Solisten.

Ein besonderes Kapitel im Prager Musikleben bildet die fast ausschließlich in tschechischen Händen liegende Kirchenmusik; doch darüber ausführliche Daten ein andermal.



Neues vom Notenabschreiber Herrn Hahn

In Heft 13 des Jahrganges 1908 brachte unsere „Neue Zeitschrift für Musik" einen Aufsatz von P. Marx (Graz) über den „Plagiator Fritz Hahn". Das war ein Wiener Musiklehrer, der Beethovensche Briefe und Rheinbergersche Kompositionen für sein geistiges Eigentum hielt. P. Marx und Hofopernsänger Anton Schittenhelm (Wien) haben damals den Schwindel aufgedeckt.

Herr Hahn verschwand aus Österreich und operierte kurze Zeit in München in ebenso ruhmvoller Weise, mußte jedoch auch diese Stadt verlassen, nachdem die Hahnwerke als sorgfältige Abschriften Rheinbergerscher Kompositionen erkannt worden waren.

Jetzt ist Herr Hahn gar in Amerika aufgetaucht, um unentwegt seiner Liebe zu Rheinberger treu bleiben zu können. Die Verlagsfirma Robert Forberg (Leipzig) erhielt aus Amerika den nachstehenden Brief:

J. Fischer u. Broth. Verleger u. Importeure.
7 & 11 Bible House.

New-York, 22. August 1912.

Wir halten es für unsere Pflicht, Sie aufmerksam zu machen auf das Wiedererscheinen eines unter dem Namen Fritz Hahn vielen Musikinteressenten in Österreich und Deutschland bekannten Mannes, der es jetzt für ratsam hält sich den Schriftstellernamen Fred Raphael zuzulegen. Dieser Herr, der jetzt in einer fernen Weststadt, Richardsohn, wohnt, unterbreitete uns kürzlich einige vorzügliche Instrumental- und Choralwerke, die uns verdächtig vorgekommen sind, und nach weiterer Untersuchung haben wir feststellen können, daß „seine" große Sonate für Violine und Piano nichts weiter ist als Rheinbergers op. 77 Ihres Verlages. Wir haben uns noch nicht die Mühe genommen, die Quellen festzustellen, aus denen er „Christus Salvator noster" und „Großer Chor zu Ehren des Leidens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi" „komponiert" hat, aber vielleicht sind diese Werke auch Rheinbergersche Kompositionen. (Wegen Beschreibung bitten Ablage vergleichen).

Zu Ihrem und der anderen europäischen Verleger Schutz empfehlen wir Ihnen eindringlichst, die vorstehende Tatsache in deutschen und österreichischen Fachblättern bekannt zu machen, weil dieses Individuum zweifellos erneute Versuche machen wird, seine Kompositionen anderen ahnungslosen Verlegern aufzubinden.

Die jetzt in unserem Besitze befindlichen Manuskripte verbleiben in unserem Gewahrsam, und nur ein gerichtlicher Befehl wird uns veranlassen, sie herauszugeben, denn wenn wir uns recht besinnen, hat der Musikschriftsteller Pepo Marx („Musikalisches Wochenblatt" XXXIX. Jahrgang 1908, Nr. 13) behauptet, Fritz Hahn hätte alle Manuskripte vernichtet, und Marx konnte keinen Beweis bringen, und aus diesem Grunde nicht den Nachweis für alle führen, daß Hahn nichts weiter als ein Betrüger war.

Indem wir Ihnen versichern, daß wir Ihre Mitteilungen in dieser Sache mit großem Interesse lesen werden, verbleiben wir ergebenst

F. Fischer und Broth. m. p.

Daraufhin richtete der Verlag R. Forberg an A. Schittenhelm folgende Zeilen:

Robert Forberg, Leipzig.
Talstraße 19.

den 6. September 1912.

Herrn k. k. Hofopernsänger
A. Schittenhelm

Wien, XII,
Bonygasse 77

Sehr geehrter Herr!

Im Jahre 1908 erwarben Sie sich das Verdienst einen Plagiator namens Fritz Hahn zu entlarven, der Rheinbergersche Werke für die seinigen auszugeben versuchte.

Dieser Mann ist laut beifolgendem Schreiben eines amerikanischen Geschäftsfreundes jetzt plötzlich in Amerika aufgetaucht und versucht dort seine Betrügereien von neuem. Es wäre erwünscht, wenn die Presse wieder wie damals auf den Schwindel aufmerksam gemacht würde; vielleicht sind Sie so freundlich, auch Herrn Pepo Marx, früher in Graz, dessen jetzige Adresse ich nicht weiß, von der Sache zu unterrichten.

Rundschau

Oper

Leipzig Viel schneller als es den Nerven und Stimmen der Künstler und wohl auch dem Behagen der meisten Hörer zuträglich ist, waren auch in diesem Jahr wieder die (vierwöchigen) Sommerferien enteilt. Am 1. August stellte sich der neue Operndirektor Otto Lohse mit einer Fidelio-Aufführung vor, die ihn sofort als Meister der Orchesterleitung wie der Opernführung überhaupt zeigte. Man war über ihn im reinen und blickte mit Recht freudig in die nächste Zukunft. Um so mehr, als er sogleich mit der Übernahme von Ring, Tristan, Meistersingern, Aida, Figaro, Tiefland, Samson und Dalila das Glaubensbekenntnis seiner Vielseitigkeit, also keiner irgendwelchen Parteirichtung ablegte. Da seine Regierungsgeschäfte ihm unmöglich machen, alle Opern Pollaks zu übernehmen, so hat nun der gleichfalls vielseitige, temperamentvolle und gewandte Porst Gelegenheit, sein Arbeitsfeld zu erweitern. Was man von Lohse außerdem erwartet, eine allmähliche Abrundung der Personalverhältnisse braucht natürlich Zeit. Denn da sind Hindernisse, die der Kritiker nicht kennen, oder wenn er sie kennt, nicht gut besprechen kann. Dafür zeugte noch jüngst die Leipziger Erstaufführung von Hans Pfitzners 1901 entstandener „Rose vom Liebesgarten". Die Besetzung war im allgemeinen erstklassig, aber die von Natur geeignetsten Vertreter zweier tiefer Männerpartien, des Bergkönigs Nachtwunderer und des Waffenmeisters „gingen spazieren", während diese Partien verdienstlich, aber eben nicht auf die einzige richtige Art besetzt waren. Auch Herr Zoller, ein neuer junger Bassist von großen Mitteln, hätte als Waffenmeister ganz anderes geboten. Um so glanzvoller waren Heldin und Held, Frl. Bartsch als Minneleide, Herr Urlus als Siegnot. Auf die unendlich schwierige Regiefrage bei dieser Oper einzugehn, fehlt mir der Platz; es sei nur bemerkt, daß sich Dr. Lert mit den nach seinen Angaben von Leffler-Wien entworfenen, teilweise ganz herrlichen Dekorationen, wieder als Meister der Bildwirkung in der Ruhe, sowie der Bewegung großer Chormassen bewährte, und nur die Hauptmomente der Handlung noch mehr durch hellere Beleuchtung, und durch Spiel auf der Vorderbühne, hervorgehoben werden müßten, was ja in den folgenden Vorstellungen schon erreicht sein kann. Doch zurück zur Personalfrage. Drei recht vergebliche Gastspiele von Koloratursängerinnen ließen den besonderen Glücksfall, daß eine für unsre Bühne geeignete Vertreterin dieses wichtigen Faches aus Aachen, Troppau oder Koburg zu holen wäre, als nicht eingetreten erscheinen. Dagegen erlebte man viel Freude an der neuen ersten Altistin, Valeska Nigrini, der es sogar gelang in dem durch blöde Übersetzung und kühne „Striche" (hier in Leipzig noch ganz besonders!) um die Hälfte seines ursprünglichen Gehalts an Genialität gebrachten Troubadour als Azucena in einer Meisterleistung von seltener Großzügigkeit den Hörer

hinzureißen. „Urteilslosigkeit des Publikums", wenn du existierst, schlägst du wenigstens auch einmal eklatant ins Gegenteil um! Auch der „Samson" wurde durch Lohse, Urlus, Frl. Nigrini und durch einige historisch echte und aufs feinste abgetönte Szenenbilder Dr. Lerts, der auch den Aufstand des geknechteten Volkes glaubhaft darzustellen wußte, zum Festabend. Von den Neubesetzungen der letzten Monate sei im „Rheingold" der Loge des Herrn Schroth hervorgehoben als einer der seltenen Fälle, in denen die Rolle gesanglich und darstellerisch in gleich hohem Maße beherrscht wird. In Lohses neuer Figaro-Einstudierung erwies sich die Susanne des Fräulein Merrem wieder als die Seele der Oper.

Dr. Max Steinitzer

Konzerte

Berlin Das erste der von Professor Arthur Nikisch geleiteten Philharmonischen Konzerte am 14. Oktober hatte nur bekannte Werke im Programm: Glucks Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" (mit Konzertschluß von R. Wagner), die Gmoll-Sinfonie von Mozart und Richard Strauß' Tondichtung „Also sprach Zarathustra". Besonders das zuletzt angeführte Werk erfuhr eine in bezug auf Klangschönheit, geistvolle, warm und natürlich empfundene Auffassung unvergleichliche Ausführung. Den solistischen Teil im Programm vertrat Frau Ottilie Metzger, die mit der tiefgesättigten Fülle ihrer herrlichen Altstimme in ihrer meisterlichen Weise die große Alceste-Arie „Divinités du Styx" und drei Gesänge aus Gustav Mahlers „Liedern eines fahrenden Gesellen" zu Gehör brachte.

Ein ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrument ist der Violoncellist Eugenio Albini, der sich im Blüthnersaal mit Begleitung des Blüthner-Orchesters hören ließ. Energischer Strich, klarer, biegsamer Ton, saubere Technik, Temperament und Geschmack im Vortrag sind die Vorzüge, die ihm nachzurühmen sind. Mit der Wiedergabe des Saint-Saënschen Amoll-Konzertes (op. 33) bot der Künstler eine hochachtbare Leistung. Von dem Konzert des Geigers Hans Bassermann am selben Abend in der Singakademie, war es mir nur möglich den Schlußteil zu hören. Was der junge Künstler, der vom Philharmonischen Orchester begleitet wurde, in Saint-Saëns' Hmoll-Konzert gab, imponierte weniger durch bis ins Kleinste ausgefeilte Details, als vielmehr durch den großen, fortreißenden Zug, der durch das Ganze ging. Und das ist wertvoller, als alle noch so sorgsam bereitete Kleinkunst.

Freundliche Eindrücke gewann man in dem Liederabend der Sopranistin Martha Haller. In Liedern und Gesängen von Mozart, Bach und Brahms zeigte sie eine helle, gut gebildete Stimme, peinlichste Akkuratesse in der Intonation und artige Koloratur.

Hertha Frank gab einen Liederabend im Harmoniumsaal. Sie besitzt vorläufig nicht viel mehr als ihren klangvollen Mezzosopran, den sie nicht ohne Geschick, aber ohne höhere Gesangskunst behandelt. Ebenso ist ihr Vortrag gar zu schlicht und kunstlos, um längere Zeit fesseln zu können Die Konzertgeberin sang Lieder und Gesänge von Schubert, Robert Franz, Hugo Wolf und Grieg.

Waldemar Lütschg spielte an seinem ersten Klavierabend Klavierwerke von Bach, Schubert, Brahms (Variationen über ein Thema von Händel), Schumann (Kreisleriana) und Liszt. Dem Künstler zu begegnen bereitet stets Freude. Sein Klavierspiel ist natürlich, gesund musikalisch, geistig reif und von vielem Geschmack erfüllt. Dazu kommt eine Technik, die jegliche Schwierigkeit nicht nur mühelos sondern auch mit glänzender Virtuosität überwindet sowie ein schöner, modulationsreicher Anschlag. Als hervorragende Leistung erschien mir Brahms' geistreiches Variationenwerk, dessen Inhalt der Künstler bis auf den Grund erschöpfte und in hellster Klarheit darlegte.

Im Klindworth-Scharwenkasaal konzertierte der italienische Geiger Ernesto Safrèd. Er spielte das Esdur-Konzert von Paganini und eine Reihe Violinstücke von Händel, Bach-Wilhelmij, Bazzini und Sarasate, wobei er nicht nur gute technische Schulung, sondern auch echtes musikalisches Talent zeigte. Seinem Ton wäre mehr Weichheit und Rundung zu wünschen, er klingt ein wenig herb, besitzt aber Gehalt und Modulationsfähigkeit.

Adolf Schultze

Der 12jährige Violin-Virtuose Jascha Heifetz gab im Beethoven-Saal sein erstes dieswinterliches Konzert mit außerordentlichem künstlerischem Erfolge; sowohl nach der musikalischen Seite hin (in Bruchs Gmoll-Konzert und im Larghetto von Händel-Hubay) wie in technischer Beziehung mit Ernsts Variationen über ein isländisches Thema tat der jugendliche Künstler seinen Aufgaben restlos Genüge.

Der äußerlich viel zartere Sigmund Feuermann spielte wenige Tage später im Blüthner-Saal, und man hatte ihn vor ein Riesenprogramm gestellt: Beethovens Kreutzer-Sonate, das Dmoll-Konzert von Strauß, Caprice XXIV von Paganini, Caprice viennois-Kreisler, einen Ungarischen Tanz von Brahms-Joachim und die Carmen-Fantasie von Sarasate, sollte das für ein so zartes Kind nicht des Guten zuviel sein? Und wie löste der kleine Bursche seine Aufgaben, er wuchs förmlich mit den immer größeren Anforderungen, alles Technische bewältigte er sichtlich spielend und entwickelte eine Tiefe des Ausdrucks, die jeder Erklärung in dem Alter spottet. Aber wer schützt ein so geniales Kind vor geistiger Überanstrengung, vor dem körperlichen Ruin?

Leonid Kreutzer ist ein Pianist von grossem Können und starker künstlerischer Individualität, im Präludium und Fuge Amoll von Bach-Liszt entfaltete er einen orgelhaft pompösen Ton, während er in der Fmoll-Sonate von Brahms seinem Künstlertum nachschaffend freie Bahn gab.

K. Schurzmann

Leipzig Der Liederabend von Margarete Hoffmann gehörte zu den Veranstaltungen von noch nicht unbedingter Notwendigkeit. Die Sängerin hat zweifellos manche hübsche künstlerische Tugenden, als da sind: ziemlich reine Intonation, die Gabe guter Gestaltungskraft, deutlichste Aussprache, die den (nicht beigegebenen) Liedertext durchaus verständlich machte, Ernst und ehrliches Wollen. Doch bleibt noch vieles bei ihr in den Anfängen stecken und vieles schießt übers Ziel weit hinaus. Vor allem verleitet sie ihr guter Wille, den Gehalt ihrer Gesänge so tief wie möglich auszuschöpfen, zu großen Übertreibungen, was sich nicht zum wenigsten auch darin zeigt, daß sie ihrer mäßig großen Stimme zuviel zumutet, wodurch sie mitunter einen spitzen, ja schrillen Klang annimmt. Immerhin — die Sängerin ist noch jung; wir dürfen daher annehmen, daß Zeit, Erfahrung und Weiterstreben derlei Übersteigerungen noch in ein klassisches Ebenmaß bringen werden. Erst dann wird sie aber den Schritt aus dem Salon in den Konzertsaal mit Erfolg wiederholen dürfen. Auf dem Programm standen nur ausländische und deutsche Volkslieder und Gesänge ihres Lehrers Paul Merkel, deren Anzahl (zwei ganze Abteilungen) leider allzu reichlich berechnet war, da sie eine eigenartige Schöpferkraft nicht überall offenbaren. Paul Merkel begleitete die Sängerin selbst am tonschönen Feurich.

Auf den jungen Pianisten Paul Otto Möckel, der durch die gediegene Schule Carl Friedbergs gegangen ist, hatte ich schon im vorigen Jahr Gelegenheit nachdrücklich hinzuweisen. Er hat gehalten, was er versprach: Sein Schumann-Brahms-Abend überzeugte uns von neuem von seinen trefflichen Fähigkeiten, Schumannsche Minne zu singen, und nun auch die einsamen und mannhaft stolzen Wege Brahmsens zu wandeln. Die Hauptwerke des Abends bestanden in des Romantikers Fis-moll-Sonate und des Nachklassikers Fmoll-Sonate, gegen deren Vortrag nur wenig Stichhaltiges eingewendet werden konnte. Dazwischen standen die Kinderszenen, die höchst duftig, und einige Stücke von Brahms, die kernig und männlich ausgedeutet wurden. Alles in allem: Leistungen, die dem jungen Klavierspieler nur wenige seines Alters nachmachen werden.

Bruno Hinze-Reinhold ist einer von den Klavierspielern, die den Hörer gleich nach den ersten paar Takten durch denkbarste Gediegenheit und Sauberkeit der Technik wie durch beschauliche Klarheit der Wiedergabe des geistigen Inhaltes zum Freunde machen. Sein Vortrag der Fismoll-Sonate von Schumann war denn nach diesen Seiten hin eine Meisterleistung; schlechtweg vollendet wäre er aber zu nennen gewesen, hätte dem Künstler jenes phantastische Helldunkel, jene Dämmerstundenstimmung stellenweise noch mehr zu Gebote gestanden, die den Romantikern im allgemeinen schon eigentümlich ist, die Schumann aber in besonders hohem Grade kennzeichnet. Eben so verdienstlich wie fesselnd war es, daß sich der Konzertgeber dann mit seiner Gattin Anna-Hinze-Reinhold beim Vortrag eines Hmoll-Fantasiestückes von J. Guy Ropaartz und einer kleinen Suite von Claude Debussy zum vierhändigen Spiel auf zwei prächtigen Blüthnern (im zweiten Falle auf nur einem) vereinigte. Besonders ansprechend wirkten die kleinen, 1904 komponierten Nippsachen von Debussy, die uns von neuem zu dem Schluß kommen ließen, daß dieses französischen Impressionisten stärkste Seite in der

Kleinkunst auf dem Gebiete des Klaviers liegt. Schade, daß der Tonsetzer diesen Stil, der sich fast ausschließlich auf Klangreize meist ausgesuchtester Art beschränkt, auch auf große Werke überträgt, deren Vorwurf durch hoch- oder übermenschlichen Ausdruck bewegen soll, und daß er da ein offenbares Mißverhältnis zwischen dem Zweck des Vorwurfs und den Ausdrucksmittelm herbeiführt. Gespielt wurden die vierhändigen Sachen recht hübsch, bei Debussy hätte ich mir nur noch etwas mehr Klangsinnlichkeit hinzugewünscht. Natürlich ist Herr Hinze-Reinhold seiner Gattin noch an persönlicher Auffassung überlegen. Dr. Max Unger

Frederic Lamond spielte Beethovens fünf letzte Sonaten vor einer erlesenen, beifallsfreudigen Zuhörerschaft. Daß Lamond einer unserer allerbesten Beethovenspieler ist, bedarf keiner neuen Versicherung. An diesem Abend wuchs er mit den gesteigerten Aufgaben. Die letzte Sonate war seine Glanzleistung. #

Der erste Kammermusikabend des Petersburger Streichquartetts brachte das selten gehörte Dmoll-Quartett No. 3 von S. J. Tanéjeff. Obgleich das Empfindungsleben in dem Werke keine sehr starken Wogen schlägt, so zeigt es doch große Gewandtheit im Aufbau und fesselt vor allem durch mancherlei harmonische Feinheiten und durch meisterhafte Behandlung der Kontrapunktik. Auch in dem Klavierquartett von Paul Juon, in welchem der Komponist den Klavierpart übernommen hatte, erkennt man eine sehr tüchtige, von hohem musikalischen Ernst getragene Arbeit. Andererseits birgt sie jedoch soviel Düsteres und Herbes, daß ich der Zuhörer kaum daran erwärmen kann. Themen ohne Wohllaut, und graue Harmonie sprechen nicht zu Herzen und können selbst durch die besten technischen Künste nicht verdeckt werden. Um so sonniger und belebender wirkte Tschaikowskys schönes Streichquartett in Fdur; dieses wie auch die anderen beiden Werke gelangten durch die russischen Künstler zu einer Wiedergabe, die das höchste Lob verdient. Saubere Technik und Tongebung, edle Auffassung sowie sorgfältigste Phrasierung vereinigten sich hier in hohem Maße.

Das Herbstkonzert des Oemichenschen Gesangvereins im Palmengarten (Leitung: Arno Piltzing) wurde mit Liszts Männerchor „Gottes ist der Orient“ wirkungsvoll eingeleitet. Auch die folgenden Chöre von Hegar, Hutter, v. Baußnern etc. erweckten lebhaftes Interesse. Wenn auch in bezug auf Intonation und Tongebung nicht alle Wünsche erfüllt wurden, so waren doch die Leistungen im allgemeinen sehr zu loben. Der Chor sang unter seinem tüchtigen Leiter mit rhythmischer Sicherheit und feiner Nüancierung. Als Solisten waren Frl. Vera Schmidt (Sopran) und Herr Max Kiesling (Cello) erschienen; auch ihnen wurde für ihre Vorträge reicher, wohlverdienter Beifall gespendet.

Robert Reitz gab im Feurichsaale einen Violin-Abend mit Kompositionen von Bach, Händel, Vivaldi, Nardini u. a. Der Künstler erwies sich nicht nur in der Wahl der Stücke, sondern auch mit ihrer Wiedergabe als ein Geiger von vornehmem Geschmack. In seinem sauberen Spiel ist besonders der warme, modulationsreiche Ton, und die gewandte, elegante Bogenführung hervorzuheben. Auch die Technik ist gut gebildet, nur fehlt es noch an größerer Leichtigkeit, namentlich im Staccato. Am Flügel waltete Wilhelm Grimmer mit gutem Gelingen seines nicht leichten Amtes. Der Saal war leider so matt erleuchtet, daß man sich nur mit Mühe wieder herausfinden konnte. Oscar Köhler

Noten am Rande

Rossini und die „Rindvieh-Marseillaise“. Maëstro Rossini liebte es, während seiner Anwesenheit in Paris die kleinen Vorstadttheater möglichst inkognito zu besuchen. Bei einem dieser Besuche wiederfuhr ihm aber ein Mißgeschick, das ihm für alle Zukunft die Lust an derartigen Seitensprügen verdarb. Einer der Schauspieler brachte u. a. auch eine Parodie zu Rossinis Oper „Wilhelm Tell“ zum Vortrag. Der Komponist fand zwar wenig Gefallen daran, machte aber gute Miene zum bösen Spiel und lachte mit. Allein seine Selbstverleugnung sollte auf eine noch härtere Probe gestellt werden. Als nämlich jemand den Komiker fragte, was er da eigentlich vorgetragen habe, erwiderte er: „Das wissen Sie nicht? Das war von Rossini, „die Marseillaise eines Rindviehs!“ Das war allerdings mehr, als der eitle Komponist ertragen konnte; er stürzte fort und oftmals, noch nach Jahren soll er plötzlich während einer Unterhaltung vor sich hingemurmelt haben: „Meine schöne Melodie — eine „Rindvieh-Marseillaise!“

Die Lex Parsifal. Der Presse-Ausschuß für den „Parsifal-Schutz“ versendet eine Mitteilung, der wir Nachstehendes entnehmen:

Wir haben unsere Denkschrift bisher weder der Reichsregierung, noch dem Bundesrate oder dem Reichstage eingereicht, uns vielmehr auf Vorbesprechungen mit führenden Persönlichkeiten verschiedener Parteien beschränkt. Was wir dabei gehört haben, berechtigt zu der Annahme, die Mehrheit der Volksvertreter werde diesem Schutzgesetze zustimmen. Bei der günstigen Stimmung, die bis in die allerhöchsten Kreise hinauf für das Gesetz vorhanden ist, erscheint die Annahme berechtigt, daß die Regierung selbst diesen Gesetzentwurf einbringen werde; auch ist bereits von verschiedenen Parteien ein Initiativantrag in Aussicht gestellt worden. Darüber sind nicht nur wir uns klar, auch unsere Gegner haben uns richtig erkannt: Was wir anstreben, reicht weit über den Rahmen eines Schutzgesetzes für den Parsifal hinaus. Es handelt sich um eine Kulturfrage, um eine reinliche Scheidung der Geister in Kulturbejaher und Kulturverneiner. Unser Sieg würde die Leiter der Schaubühnen vielleicht veranlassen, diese im Sinne Schillers wieder zu moralischen Anstalten umzubilden.

Ein chinesisches Urteil über Richard Wagner. Man macht merkwürdige Erfahrungen, wenn man Kunstwerke der einen Rasse in eine fremde Zivilisation verpflanzen will. Wie wenig z. B. der Orientale unsere Tonsprache zu verstehen imstande ist, wird auf parodistische Art durch ein chinesisches Urteil über Wagners „Nibelungenring“ illustriert — wohl das drolligste Urteil, das über das Werk jemals laut wurde. Malvida v. Meysenbug erzählt, daß im Jahre 1876 der chinesische Gesandte in Berlin überredet wurde, zur Aufführung der Tetralogie nach Bayreuth zu fahren. Er ging, und seine Erwartungen waren hochgespannt. Als man ihn bei seiner Rückkehr fragte, wie es ihm gefallen hatte, antwortete er mit einem bedauernden Blick: „Es war ganz hübsch, aber die Musik ist sicherlich eher etwas für Frauen und Kinder als für erwachsene Männer!“

Kreuz und Quer

Berlin. Kapellmeister Selmar Meyrowitz, der Dirigent der vorjährigen Kurfürstenoper wurde dem Münchener Hoftheater verpflichte.

— Die Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung, welche kürzlich im I. Konzert des Philharmonischen Chors mitwirkte, wird in der Singakademie zwei Abonnementskonzerte geben am 3. Dezember und am 21. Februar, letzteres unter Mitwirkung des Trios Prof. Schumann—Hess—Deckert. Zu auswärtigen Konzerten ist die Berl. Barthsche Madrigal-Vereinigung verpflichtet worden nach Malchin i. Meckl., Magdeburg, Görlitz, Lissa, Posen, Preuss. Stargard, Elbing, Marienburg, Marienwerder, Danzig, Darmstadt, Augsburg, München, Stuttgart.

— Das von dem Bühnenverlag Ahn u. Simrock (Berlin) erlassene Preisausschreiben für einen Operntext hat einen Einlauf von 300 Manuskripten ergeben. Die Preisrichter haben den Preis von 5000 Mark dem unter dem Kennwort „Per Aspera“ eingelangten Manuskript „Die Schmiede von Kent“ einstimmig zuerkannt. Verfasser dieser Operndichtung ist Ralph Benatzky in München.

— In einer Berliner Tageszeitung wurde mitgeteilt, daß man F. Weingartner das Dirigieren in Berlin durch Gründung eines geschlossenen Musikvereins ermöglichen wolle. Diese Nachricht ist, wie uns die Berliner Konzertdirektion Emil Gutmann mitteilt, unrichtig.

— Eine Sommeroper wird sich in der kommenden Saison im Schillertheater O. unter der Leitung des Direktors Leopold Sachse (vom Stadttheater in Münster i. W.) auftun. Sachse will Solisten von Rang, dazu ein tüchtiges Orchester und einen leistungsfähigen Chor verpflichten. Das Unternehmen soll „künstlerisch hochstehende Opernaufführungen zu mäßigen Eintrittspreisen“ bringen.

— Ein neuer Theatererlaß des Polizeipräsidenten v. Jagow, ist den Berliner Bühnenleitern zugestellt worden. Er lautet: „Es ist mehrfach die Beobachtung gemacht worden, daß in den hiesigen Theatern und Zirkussen die Vorstellungen nicht immer zu der Zeit beendet waren, die die Direktion als Schluß auf den Theaterzetteln an den Anschlagsäulen angekündigt hatte; auch kommen Unstimmigkeiten zwischen den Theaterzetteln und Anschlagsäulen vor. Derartige Ungenauigkeiten sind, sofern es sich nicht etwa um ganz geringfügige Zeitunterschiede handelt, geeignet, das Publikum irrezuführen, den Überwachungsdienst am Schluß der Vorstellung zu erschweren

und insbesondere Verkehrsstörungen hervorzurufen. Ich ersuche deshalb, Vorkehrungen zu treffen, daß sie vermieden werden.“

Dessau. Lina Ramann, die hochverdiente, in München jüngst heimgegangene Liszt-Biographin, hat unter den Gesamttitel „Lisztiana“ interessante Memoiren in Form wertvoller Tagebuchaufzeichnungen über ihr persönliches Verhältnis zu dem genannten Meister, mit zahlreichen noch ungedruckten Briefen Liszts, auch einigen der Fürstin Wittgenstein, Hans von Bülows etc., handschriftlich hinterlassen, mit deren literarischer Herausgabe sie letztwillig Prof. Dr. Arthur Seidl in Dessau betraut hat. Über Verlag sowie Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses ungemein schätzenswerten Nachlasses, der unter anderem auch mehrere Originalbeilagen von Liszts eigener Hand in Faksimile bringen soll und gar manch neues Material mit wichtigen Einzelheiten selbst noch aus der großen Zeit des „30jährigen zukunftsmusikalischen Krieges“ mit enthalten wird, ist nähere Bestimmung zur Zeit noch nicht getroffen. E. H.

Dresden. Professor Richard Sahla, dem bekannten Dirigenten und Violinvirtuosen, wurde vom König von Schweden das Ritterkreuz erster Klasse vom Wasa-Orden verliehen.

Esslingen (am Neckar). Der hiesige Oratorien Verein, Leitung Königl.-Seminarmusikdirektor W. Nagel, führte am 12. Oktober zusammen mit der Kapelle des 7. Infant. Regiments No. 125 „Kaiser Friedrich“ aus Stuttgart in der Marktkirche die „Schöpfung“ von Josef Haydn auf. Die Solisten waren Hildegard Schumacher aus Karlsruhe (Sopran), Hermann Kühlborn aus Frankfurt a. M. (Tenor) und A. U. Harzen-Müller aus Berlin (Baß).

Frankfurt a. M. Der Cellist Lennart von Zweygberg wird im Februar unter Mitwirkung von Professor Carl Friedberg eine Tourné in den großen Städten Deutschlands absolvieren und bei dieser Gelegenheit Sonaten von Beethoven, Bach und Brahms vortragen.

Hamburg. S. von Hausegger, der Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Hamburg und der Blüthner-Konzerte in Berlin, ist eingeladen worden, in diesem Winter im Leipziger Gewandhaus, in der Museums-Gesellschaft in Frankfurt a. M., deren Dirigent er früher war, in Berlin zum Besten des Frauenbundes der Richard Wagner-Stiftung, in Wien, Brüssel und Christiania zu dirigieren, und wird diesen Aufforderungen folgen.

Königsberg. Parsifal für Bayreuth. Am 28. Sept. sprach Oberpräsidialrat Graf Lambsdorff im Gymnasium „Friedrichskolleg“ in einer vom Rich. Wagnerverband deutscher Frauen und dem Akademischen Rich. Wagner-Verein veranstalteten Versammlung über die Berechtigung der Parsifalschutzfrage und ihre Aussicht auf Erfolg. Zuerst wies Redner darauf hin, daß Rich. Wagners klare Äußerung in einem Briefe 1880 an König Ludwig II. entscheidend sei. Allen anders lautenden Wünschen von Freunden und Nichtfreunden gegenüber sei zu bedenken, daß die Familie Wagner von den Festspielen keinen materiellen Nutzen habe. Das deutsche Volk dürfe auch nicht, wie es das Ausland leider tut, alle Rücksichtnahme auf den deutschen Wagner außer acht lassen. Wohl habe die Allgemeinheit ein Anrecht auf ein Kunstwerk, aber es verbleibe dem Autor immerhin ein vor Verunstaltungen schützendes Eigentumsrecht; Zusätze, Einflüsse, Übermalungen bei Bildern usw. dürften nicht stattfinden. Eine derartige Verunstaltung Parsifals, der nur in Bayreuth den Intentionen des Meisters gemäß zur Aufführung kommen könne, sei bei seiner Darstellung in den Theatern unausbleiblich gewiß. Durch einen alle Kunstwerke allgemein betreffenden Zusatz zu § 29 des Reichsgesetzbuches werde eine lex Parsifal vermieden. Das Urheberrecht, nicht das Verlagsrecht, bedürfe hierin einer Änderung. Unter Hinweis auf den ähnlichen Denkmal- und Naturschutz beanspruchte Redner, daß auf Grund des Gutachtens eines künstlerischen Beirates noch vor Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist Parsifal noch auf längere Zeit geschützt werden könne durch kaiserlichen Erlaß, wenn und da sonst das Kunstwerk entwürdigender Verunstaltung anheimfalle. Zu einer Resolution kam es nicht — sollte es auch nicht kommen. Man wollte und sollte sich nur zur Sache äußern. Die sich anschließende lange Diskussion gestaltete sich sehr bewegt. W.

Kopenhagen. Aus einem statistischen Bericht des kgl. Theaters geht hervor, daß in der Saison 1911/12 4 dänische Opern und Singspiele und 18 fremde ausgeführt wurden (für eine Großstadt nicht allzuviel!). Von den fremden Opern war Rich. Wagner mit 7 vertreten, die im ganzen 28 mal aufgeführt wurden. Opernneuheiten waren zwei: eine von Puccini („Butterfly“) und eine (Einakter) von Lange-Müller; Neueinstudierungen waren „Der fliegende Holländer“ und „Aïda“. Die Zahl der festen Kapellmitglieder war 57.

— Ludwig Wüllner, der eben eine erfolgreiche Nordlandtourné abschloß, hat im Kopenhagener Palasthotel vor einem eingeladenen Kreise von Musikern, Schriftstellern und Musikfreunden ein ganz neues Werk — noch im Manuskript — vorgetragen: „Hektors Bestattung“ (Text aus der Ilias) als Melodrama von Botho Siegwart behandelt. Auf die zu dieser kleinen „Begebenheit“ Erschienenen machte sowohl die Musik als die vortreffliche Deklamation großen Eindruck.

Leipzig. Das Klavier-Quintett von Fritz Volbach, das im Vorjahre durch das Frankfurter Post-Quartett seine Feuerprobe glänzend bestanden hat, wird in dieser Saison u. a. Professor Josef Pembaur aus Leipzig mit dem Böhmischen Streich-Quartett aufführen.

Linz a. D. Unter der Leitung A. Göllerichs gelangt im hiesigen Musikverein zur Aufführung: Beethoven: Jenaer Sinfonie; César Frank: Les Eolides; Camillo Horn: Sinfonie Fmoll (Leitung der Komponist); Volkmann: Dmoll-Sinfonie; Zichy: Rakozis Tod (Leitung der Komponist); Gluck: Suite (von Mottl bearb.); Liszt: Ideale; Kienzl-Konzert: Choralvorspiel aus „In Knecht Ruprechts Werkstatt“, Lieder mit Orchesterbegleitung, Don Quichottes Ausfahrt; Tschaikowsky: Ouvertüre 1812. . . Im Theater ist eine Kienzl-Woche geplant. Zur Aufführung gelangen: „Urvasi“ (umgearbeitet) „Evangelimann“ (50. Aufführung unter Leitung des Komponisten) und „Kuhreigen“. F. G.

London. Gegenwärtig birgt London für den Musikforscher und Archäologen eine Sehenswürdigkeit, die einen interessanten Einblick in die Musikpflege der alten Ägypter gestattet. Es handelt sich um eine Reihe von Gegenständen, die bei den letzthin erfolgten Ausgrabungen zu Tage gefördert wurden. Da sind erstmalig fünf kleine Zymbeln zu nennen, die im alten Ägypten sehr viel gespielt wurden und einen Durchmesser von 125 Millimeter haben. In Berlioz großer Totenmesse haben übrigens diese Art Zymbeln Verwendung gefunden und eine außerordentliche Wirkung erzielt. Dann finden wir herrliche Statuen altägyptischer Musikanten, die in Haiwaea, südöstlich von Kairo, verschüttet lagen. Besondere Beachtung davon beansprucht ein aus Sandstein geformter Jüngling, der eine Doppelflöte spielt. Leider ist die linke Seite des Gesichts unvollkommen, aber die geblähte Wange der rechten Seite weist deutlich darauf hin, daß es sich um einen Flötenbläser handelt. Zwei Statuen aus den alten Königsgräbern des Mittleren Reiches zeigen einen Musiker und einen Harfenspieler. Der erstere sitzt auf einem Stuhl und vor ihm kniet ein Harfenist, der auf seinem Instrument zu spielen scheint. Er zupft mit beiden Händen die sieben Saiten, sodaß man fast glauben möchte, er spiele bereits in unserem Sinne die Urformen einer melodischen Harmonie.

Mailand. Richard Strauß „Feuersnot“ gelangt im Laufe des Monats November erstmalig in italienischer Sprache am Teatro alla Scala in Mailand zur Aufführung. Die Übersetzung verfaßte Dr. Ottone Schanzer, der auch bereits die italienischen Übertragungen der „Elektra“ und des „Rosenkavaliers“ bewirkt hat.

Nordhausen. Für die 6 Philharmonischen und 5 Künstlerkonzerte sind wieder namhafte Künstler engagiert und mehrere Novitäten für Orchester vorgesehen. In diesem Rahmen finden auch Komponisten-Abende zeitgenössischer Meister statt. Professor Georg Schumann, Hugo Kaun und Dr. Max Schillings werden sich hieran beteiligen. Es gelangen zur Aufführung: Hugo Kaun: „Am Rhein“, „An mein Vaterland“ Sinfonie und 4 Original-Kompositionen, „Fantasie-Stück für Violine“ und Lieder, Georg Schumann: „Eine Serenade für Großes Orchester“, Ouvertüre „Liebesfrübling, Ouvertüre „Lebensfreude“, „Variationen für 2 Klaviere“ und Lieder, Felix Woyrsch: 3 Böcklin-Fantasien, Tschaikowsky: Romeo und Julia Ouvertüre Fantasie, „5 Sinfonie Emoll“, Berlioz: Sinfonie phantastique, Otto Nicolai: „Sinfonie No. 2 Ddur“, „Weihnachts-Ouvertüre“, „Kirchliche Fest-Ouvertüre“, Ouvertüre zur Oper „Il Templario“, Beethoven: „Sinfonie eroica“, Leonoren-Ouvertüre No. 3, Haydn: „Oxford-Sinfonie“, Richard Wagner: Vorspiel und Liebestod Tristan und Isolde, Meistersinger-Vorspiel, Parsifal-Vorspiel und Karfreitags-Zauber, Tannhäuser-Ouvertüre, Chopin: Konzert Emoll für Klavier und Orchester. Als Solisten wirken mit: die Herren Professor Georg Schumann, Prof. Willy Hess und Kammer-Virtuos Hugo Dechert

aus Berlin, Herr Königl. bayr. Kammersänger van Rooy aus Frankfurt a/M., Herr Sven Scholander und Fräul. Lisa Scholander aus Stockholm, Frau Sophie Heymann-Engel, Herr Otto Swendy, Herr Wilh. Becker aus Berlin, Frau Teresa Carenno, Frau Erna Müller-Baldus und Herr Frank Gittelson aus Berlin. Die Leitung der Konzerte liegt in Händen des Städt. Kapellmeisters Herrn Gustav Müller.

Paris. Das Beethoven-Denkmal für Paris, für das man keinen Platz finden konnte oder wollte, wird nun endlich aufgestellt werden. Das schöne Werk des Bildhauers José de Charmoy, das Beethoven auf einen großen Stein hingestreckt darstellt, den geflügelte Genien tragen, wird mitten im Bois de Vincennes in der Ebene von Fontenay aufgestellt werden.

— Jules Massenet, der vor kurzem verstorbene Komponist, hat seinen gesamten musikalischen Nachlaß dem Archiv der Pariser Oper hinterlassen. Man fand in dem Nachlaß die Partituren von drei neuen Opern: „Panurge", eine komische Oper in drei Akten mit einem Text von Bontay und Spitzmüller. Ferner eine vieraktige Oper „Amadis", zu der Jules Claretie das Libretto schrieb, und endlich ein musikalisches Drama „Clèopatre" in vier Akten und fünf Bildern mit Text von Henri Cain und Louis Payen. Als der eigentliche Schwanengesang des Meisters gilt eine vierstimmige Gesangskomposition „La vision de Loti". Das Werk sollte bereits im Juni dieses Jahres unter Massenets eigener Leitung im Atheneum aufgeführt werden.

Pyritz in Pommern. Das neue Chorwerk „Der wilde Jäger", gedichtet von Julius Wolff und komponiert von dem Greifswalder Universitätsmusikdirektor R. E. Zingel, gelangte hier am 8. Oktober durch unsere Liedertafel mit dem Soldiner Stadtorchester und unter Leitung des Organisten Zander zur Aufführung. Solisten waren Frau Mettke von hier (Sopran) und die Herren Konzertsänger A. N. Harzen-Müller (Bariton) und Hofschauspieler Matthias von Erdberg (Rezitation), beide aus Berlin.

Saalfeld (Saale). Am 4. Oktober brachte der hiesige Cäcilienverein unter Leitung des herzogl. Musikdirektors Köhler das dramatische Oratorium „Quo Vadis" von Felix Nowowiejski zum zweiten Male zur Aufführung und zwar aus Anlaß der hier tagenden allgemeinen Thüringer Lehrerversammlung. Die Petruspartie sang Kammersänger Professor Fischer aus Sondershausen.

Sondershausen. Das 1. Herbstkonzert (z. Besten d. Witwen und Waisen) der fürstl. Hofkapelle, das im fürstl. Theater stattfand und leider nur schwach besucht war, machte mit einer allerliebsten, sehr fein gearbeiteten Serenade für Blasinstrumente von Franz Ludwig (Graslitz i. B.), erstem Lehrer für Klavier u. Theorie am fürstl. Konservatorium bekannt. Der junge, zweifellos hoch begabte Komponist geht zwar nicht neue Wege, doch hat er in dieser Serenade mit ihren frischen Rhythmen, dem melodisch volkstümlichen Einschlag, in geschickter Arbeit etwas geschaffen, das unleugbar anzieht und seinen Namen weiter bekannt machen dürfte. Solistin des Konzerts war Lotte Hegyesi (Frankfurt), eine hier sehr gefallende Cellistin mit ausgezeichneten Eigenschaften, einer sicheren Technik, noblem Tone und grundmusikalischer Auffassung. Die junge Dame erhielt für den trefflichen Vortrag des Haydnkonzertes und Bagatellen von Goltermann u. v. Goens viel Beifall. Die Hofkapelle errang sich unter Prof. Corbach mit Istel's Singspielouverture und Strauß „Aus Italien" große Anerkennung. T.

Stuttgart. Am Sonntag dem 13. Oktober veranstaltete der Württembergische Goethebund im neuen Gustav Siegle-Haus seinen 24. Volksunterhaltungsabend als Goethe-Abend. Nach rhetorischen und rezitatorischen Darbietungen sangen Fräulein Emma Holl aus Stuttgart und A. N. Harzen-Müller aus Berlin Lieder und Balladen Goethescher Texte von Schubert und Karl Loewe, begleitet vom Königl. Musikdirektor G. A. Nack, und zusammen die „Gartenszene" aus dem Schumannschen „Faust", begleitet von der Kapelle des 7. Infant. Regiments No. 125 „Kaiser Friedrich", welche unter Leitung ihres Musikmeisters Karl Müller den Abend mit Beethovens „Egmont-Ouvertüre" einleitete und mit Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und Glückliche Fahrt" abschloß.

Utrecht. Von Heinrich Zöllners neuer Sinfonie (op. 100) wird die erste Aufführung in Holland in Utrecht (unter Hutschenruyter), in der Schweiz in Winterthur (unter Dr. Radecke) und in Davos (unter Ingber) stattfinden. In Deutschland gelangt die Sinfonie zunächst zur Aufführung in Baden-Baden, Bonn, Cassel Dortmund, Düsseldorf, Mainz, M.-Gladbach, Münster.

Zerbst. Der Oratorien-Verein zu Zerbst brachte in seinem fünfundzwanzigsten Konzert unter Leitung des Herzogl. Musikdirektors Franz Preitz am 11. Oktober Händels „Messias" zu glanzvoller Aufführung. Als Solisten bewährten sich Hedwig Kaufmann, Paula Weinbaum, Kammersänger Kalweit, sämtlich aus Berlin, Richard Schmid-Hannover und Musikdirektor Gerhard Preitz-Dessau (Orgel). Die Ausführung der Chöre verdient besonders lobend erwähnt zu werden.

Verlagsnachrichten

Eine „Deutsche Musikbücherei"

Die Verlagshandlung F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen ist mit der Herausgabe einer unter der Redaktion des Herrn Dr. Hirschberg-Charlottenburg stehenden „Deutschen Musikbücherei" beschäftigt, als deren erster Band die Schriften des Musikhistorikers Adolf Bernhard Marx erscheinen. Die Ausgabe dieses Bandes wird so gefördert werden, daß er zu der am Bußtag ds. Js. stattfindenden Aufführung der Matthäuspassion durch Siegfried Ochs (dem der Band zugeeignet ist) fertig vorliegt. Bekanntlich war Marx derjenige, der durch Vor-Bekanntmachungen und -Besprechungen in der von ihm geleiteten „Berliner Allgem. Musikzeitung" das Interesse für die Mendelssohnschen ersten Aufführungen der Matthäuspassion geweckt und gefördert hat.

„Edition Schott"

Der Verlag B. Schotts Söhne in Mainz ist mit einem Unternehmen herausgekommen, dem sich besonders die Aufmerksamkeit der musikstudierenden Kreise zuwenden dürfte: der „Edition Schott, Verlag für Unterricht und Unterhaltung moderner und klassischer Musik zu volkstümlichen Preisen". Sie bietet die erprobten und beliebtesten Werke aus den verschiedenen Katalogen der Firma in neuer, sehr gediegener Ausstattung und in zeitgemäßen Bearbeitungen aus der Feder hervorragender Musiker, wie Buonamici, Kreisler, Moszkowski, Pauer, Riemann, Scharwenka u. a. Einige, uns vorliegende Ausgaben von Bach (Buonamici, Riemann), Haydn, Schumann (Sinfonien) und Bernhard Sekles überzeugen von der Gediegenheit der „Edition Schott" und überraschen durch die ungewöhnlich billigen Preise. ♯

Neue Bücher

Musikgeschichte (ältere Musikalien, Bücher, Portraits und Autogramme) bietet der 108. soeben erschienene Antiquariatskatalog der Buchhandlung von Max Harrwitz in Nikolassee (begründet 1886 in Berlin) in 1045 Nummern zu mäßigen Preisen an. Besonders reichhaltig ist das Verzeichnis an Portraits, aber auch Erstdrucke von Einzelschriften Rich. Wagners, alte Kompositionen von Joh. Fr. Reichardt und andere Raritäten finden sich darin enthalten.

Neue Lieder

Marx, Joseph. Lieder und Gesänge. (Schuberthaus-Verlag, Wien.)

Eine stattliche Anzahl —: 37 Lieder! Aber sie gewähren einen guten Überblick und ermöglichen ein besser gegründetes Urteil, als nur wenige Kostproben es vermöchten. Ich muß gestehen, daß ich freudig überrascht wurde durch die Fülle der verschiedensten Töne, die hier angeschlagen werden. Marx ist ein Könner, wenn man das Wort in seiner eigentlichen Bedeutung begreift. Man erkennt sogleich, daß er ein gründliches Wissen sein eigen nennt, daß er ernst und eifrig studiert hat. Diese Musik verrät eine Persönlichkeit, und es verschlägt wenig, daß manche Lieder, nicht gerade die bedeutendsten, harmonisch zu überladen sind. Namentlich die Pierrotgedichte verraten etwas „Mache". Indessen besitzt Marx etwas, was heute selten ist: Leidenschaft. Keine mühselig abgerungenen Temperamentsausbrüche, sondern aus der tiefsten Seele strömendes Pathos. Da ist die wundervolle Barcarole (Schack), die das wenig originelle Gedicht mit glutvollem Leben erfüllt; oder Heyses „Hat dich die Liebe berührt" mit dem jubelnden Schluß. Marx liebt die Quart und versteht es, mit ihr überraschende Wirkungen zu erzielen. Der „Septembermorgen" glüht wie flüssiges Gold; nur ist es schade, daß das Nachspiel schon zu Anfang kommt und dadurch die natürliche Steigerung abschwägt. Sehr schön ist auch das sanfte „Marienlied", die „Valse de Chopin", das „japanische Regenlied", „Erinnerung", „Der Tau", „Rauch", „Ein junger Dichter denkt an seine Geliebte", „Windräder". Das leichte Genre scheint dem Komponisten weniger zu liegen; die „Warnung" hat bei Mozart doch einen neckischeren Klang. Recht hübsch dagegen ist „Und gestern hat er nur Rosen gebracht". — Man fühlt es aus allen diesen Gesängen, daß Marx noch in der Entwickelung steht. Er wird seinen Weg machen. Und er scheint mir dazu berufen zu sein, neue Farben zu finden. Und wenn er weiterhin zu einer gewissen Einfachheit sich durchringt (man verwechsele das nicht mit Seichtigkeit!) dann werden wir in ihm einen unsrer hoffnungsvollsten Tondichter zu begrüßen haben. Schon jetzt hat er unsre Erwartungen aufs höchste gespannt. — Übrigens sind die Texte verschiedentlich ungenau wiedergegeben, und bei Versen aus fremden Sprachen sollte füglich der Übersetzer mit erwähnt werden. Die Ausstattung der Lieder verdient noch ein Wort des Lobes.

Ernst Ludwig Schellenberg

Die nächste Nummer erscheint am 31. Okt.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 28. Okt. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 44

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor

Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 31. Okt. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Viertes Gewandhauskonzert

Programm: Concerto grosso G moll von Händel. Sinfonie in H moll von Schubert. Sinfonie in C moll von Brahms.

Die Stunden des reinsten, tiefsten Genießens im Gewandhaus geben uns die Konzerte, die ausschließlich Orchesterwerken gewidmet sind. Hier liegt der höchste Kulturwert des Gewandhauses und die sicherste Gewähr für seine Bedeutung: die Erkenntnis, was Leipzig eigentlich mit seinem Gewandhausorchester und seinem eminenten Dirigenten anderen Städten voraus hat. Solche solistenfreie Abende sind am meisten geeignet, die Verehrung für beide wachsen und stärken zu lassen: das Orchester sozusagen ein aristokratischer Körper mit ererbter Feinempfindung der Tradition und moderner Anschmiegung beim Ausdruck der intimsten Seelenregungen, der Dirigent ein mit genügenden Tropfen demokratischen Öles gesalbter Monarch, der über den Parteien steht und nur der erste Diener sein will.

Um die Liebe und das Einverständnis, alles in allem die Harmonie in diesem wohlgegründeten Musikstaate zu erkennen, braucht man nur einen solchen reinen Orchesterabend, wie es das vierte Konzert war, beizuwohnen. Das Programm war modern von der ersten bis zur letzten Note und ganz Nikisch. Denn dieser unvergleichliche Orchesterführer steht zu Händel in weit herzlicherem Verhältnis als etwa zu Bach. Das ist Temperaments- und Herzenssache. Auch manchem anderen mag es so ergehen. Nur gibt sich nicht jeder Musiker so ehrlich wie Nikisch. Vielleicht ist es eine seiner besten Eigenschaften, daß er (bei aller famosen und sehr zeitgemäßen Ironie) sich im Grunde nicht verstellen kann. Daran werden auch die in den nächsten Konzerten zu erwartenden „Nonnen“ kaum etwas ändern. Daß Händel modern ist, bewies an diesem Abend das Concerto grosso im G moll (Stück 6). Nicht etwa wegen seiner Einrichtung durch Ferdinand David (für die Aufführungen in den Gewandhauskonzerten genau bezeichnet und mit einer Schlußkadenz versehen), sondern durch ihre künstlerische zopflose Form und durch ihren volkstümlichen oder, richtiger gesagt, ihren bürgerlichen Inhalt: ein unterhaltsamer Händel in feinstem Gewande, ohne Stelzen. Nikischs Verstellungsunfähigkeit zeigte sich übrigens auch in der Wahl der Davidschen Einrichtung, deren Naturfrische wir uns der Chrysanderschen Gelehrsamkeit und Trockenheit vorzuziehen erlauben. Händels erwähnte Modernität hat natürlich mit Mode nichts gemein. Sie bedeutet die Echtheit für alle Zeiten. Genau so steht's mit Schuberts H moll-Sinfonie. Wenn man heute auf die komponierenden und dirigierenden Schulmeister schimpft, so möge der eine Zuruf genügen: Schubert, der Schulmeister! Wer vor ihm nicht Ehrfurcht hat, ist kein Musiker. Gestatten die Herren Zunftgenossen: nach Beethoven sind Schubert und Schumann unsere größten Musiker gewesen, bei ihnen floß Alles aus dem Innersten, sie gaben einen Reichtum, der noch immer mehreren Zeitaltern genügt. Den Beschluß machte die C moll-Sinfonie von Brahms: gleichsam antwortend auf manche Fragen der in süße Wehmut getauchten Schubertschen Sinfonie; viel tiefer aufrüttelnd in dem grandios leidenschaftlichen ersten Allegro, Schubertisch und Schumannisch sehnend und sinnend in einem Andante, dessen Eigenart in der ganzen Sinfonieliteratur seinesgleichen sucht, schließlich in einen Jubelrausch mündend, der an die Beethovensche Freudenhymne erinnert, ohne einen Ton mit ihr gemein zu haben: das herrlichste Zeichen für Brahmsens Größe und eigene Bedeutung als Sinfoniker. Nikischs Dirigierkunst feierte hier, wie immer, einen vollen Triumph. ♯



„Ariadne auf Naxos“

Oper in einem Aufzuge von H. von Hofmannsthal
Musik von Richard Strauß*)
Uraufführung in Stuttgart am 25. Oktober

Ariadnes Geheimnis, das lang behütete, hat sich gelüftet. Die aufs höchste gespannte, auch künstlich geschraubte Erwartung sieht sich endlich befriedigt. Wir besitzen einen neuen Strauß. Dieses jüngste Kind der Strauß'schen Muse, wie schaut es aus? Antwort: „Ganz der Herr Papa“, wie es in der Operette heißt. Die Ariadne ist ein Werk mit einer Fülle fantasiereicher Einfälle, melodischer Schönheiten, schwungvoll hinreißender Partien und komischer Intermezzi.

Alles ist darin zu finden: die illustrative Kunst, die üppige Lyrik, die raffiniert feine Orchestrierung, das schwungvolle Pathos Straußens so gut wie die Neigung zu Reminiszenzen an sich selbst und an andere berühmte Vorbilder dieses Vielbewunderten und Vielgeschmähten.

*) Klavierauszug und Textbuch sind bei Adolph Fürstner (Berlin und Paris erschienen, ebenso eine Einführung von Dr. Leopold Schmidt.

Daß alle die schon aus der Anlage des Ganzen (ich setze die Handlung der Molièreschen Komödie und der ihr angehängten Ariadne als bekannt voraus) sich ergebenden kontrastierenden Elemente zu einer Einheit höheren Stils gebracht worden wären, das wird man nicht sagen können. Der Zusammenhang zwischen Komödie und nachfolgender Oper ist hier mehr äußerer als innerer Art, ein großer Fehler, der gewiß später noch stärker empfunden werden wird, als jetzt, aber die Musik allein verdient volle Bewunderung. Das lebt und singt und klingt in allen Instrumenten, die harmonische Unruhe ist gewichen, leichtverständliche Formen werden benutzt und — wenn nur jene überall bekannten Schwächen Straußens nicht wären! — man spürt, wie gemütvoll, nicht nur geistreich dieser Held des Tages im innersten Grunde sein kann, wenn er uns nur einmal hineinblicken läßt in sein warmfühlendes Herz.

Etwas ganz köstliches sind die musikalischen Beigaben zum „Bürger als Edelmann", jedes Stückchen ist hier ein Treffer, es kann sich jeder nach Belieben dafür entscheiden, ob er den lyrischen oder den komischen oder burlesken Partien den Vorzug geben will. Die Musik zur „Ariadne" zeigt ebenso stilistische Ähnlichkeit mit den Opern Straußens, als sie seine ausgesprochene Begabung für das leichte Genre verrät. Was Strauß sagt, ist nicht immer neu, aber wie er es sagt. . . .!

Die aparte Orchesterbesetzung ist schon das Erwähnens wert. Solistische Instrumente, Klavier, ein Harmonium, ein Paukenschlag(!). Damit schafft Strauß Wunder. Ein Anderer brächte wohl nur Bizarrerien oder schlechtklingende Kombinationen heraus, wo dieser Meister der Technik die schönsten Farben hervorzaubert. Mag man es als Vorzug oder als Fehler deuten: schwierig ist die Ausführung aller Partien der Ariadne. Nur die besten Kräfte sollten sich daran wagen, für kleine oder selbst mittlere Bühnen taugt das Werk nicht.

Ein mit fremdländischen Elementen stark versetztes Publikum folgte der Uraufführung mit Spannung und verhalf der Neuheit zu stürmischem Erfolg. Die Regiekunst Professor Reinhardts wurde von Laien und Fachleuten aller Länder gebührend bewundert. Ein Ensemble von Künstlern bedeutender Bühnen vereinigte sich mit einheimischen (Stuttgarter) Künstlern zu gemeinsamer Arbeit unter Führung Reinhardts und Straußens. Die Proben waren so intensiv betrieben worden, daß teilweise nach Mitternacht noch studiert wurde. Dafür ging die Aufführung auch glänzend. Hervorgehoben seien nur Victor Arnold, der den Jourdain spielte und Margarethe Siems (Dresden), welche die enorm schwierige Partie der Zerbinetta sang. Man hatte sich zu Strichen entschlossen, trotzdem aber entstand noch das Gefühl der Länge. Rein als Musiker hat Strauß in liebevoller Weise sich in die Ausarbeitung seiner Partitur versenkt, dabei aber den Zusammenhang der einzelnen Teile nicht immer mit der nötigen Strenge gewahrt. Der Komponist wurde mit Beifall überschüttet, er erschien wohl ein Dutzendmal vor dem Vorhang. Hofmannsthal, obwohl anwesend und ebenfalls gerufen, ließ sich nicht blicken. Welchen Weg Strauß jetzt wohl einschlagen wird? Er macht gerne Experimente und ist der Letzte, der sich etwas vorschreiben ließe. Einerlei, wir dürfen stolz auf ihn sein, das hat die „Ariadne auf Naxos" wieder gezeigt.

A. Eisenmann

„Per aspera ad astra"

Sinfonie Dmoll op. 23 von August Scharrer

Besprochen von Hans Schorn

Eine geruhige Gegenwart gibt es nicht im Reiche der Musik. Alles ist im Werden begriffen, ist entweder im Augenblick seines Entstehens schon Vergangenheit oder noch Zukunft. Aber nichts gibt es, das wir mit der Hand greifen, auf das wir deuten könnten: „Hier ist der vollendete Ausdruck der musikalischen Mittel Gegenwart, das ist unsere zeitgemäße Musik, so und nicht anders muß sie sein". Die musikalische Produktion ist also fortwährend im Fluß, hat deswegen kein verbrieftes Recht auf immerwährende Anerkennung. Selbst wo wir heute rückhaltlos von Größe sprechen und Meisterwie Werke zu den Ewigkeitswerten zählen, könnte eine kommende Zeit mit den veränderten Anschauungen neuer Generationen alles umstoßen und anderes auf den Thron erheben. Dies schwankende Bild, dem alle Musik aber in ihrer vornehmsten Eigenschaft als Gefühlsausdruck, dem sensitiven Wechselstrom der Menschheit entsprechend, sich einfügt, erfährt auf dem Gebiete der Sinfonie oft die stärkste, zeitliche Verschiebung von Licht und Schatten. Freilich ein flüchtiger Grundriß der Geschichte der Sinfonie zeigt nichts von den wechselvollen Geschicken, die ihren Kindern von je widerfuhren, da er sich nur an die paar Namen der Großen und der Halbheroen klammert, die auch als imposante Persönlichkeiten stets im Vordergrund des musikalischen Interesses bleiben werden. Aber was wissen wir noch und vor allem, worauf es doch letzten Endes ankommt, was hören wir noch im modernen Konzertsaal von den vielen und abervielen Sinfonien aus der Unzahl der kleineren Meister gerade des letzten Jahrhunderts, was ist denn lebendig geblieben von all dem, was doch bei seiner Uraufführung so lebhaft gefeiert und emphatisch gelobt wurde?

Man sagt, die Zeit sei der strengere Richter, ihr Urteil werde nach ewigen, höheren Maß gefällt — und entschuldigt mit dieser phrasenhaften Umschreibung meist das vorzeitig und billig gespendete Lob, nachträglich wohl auch einmal einen ungerechten Tadel. Diese Lehre ist bitter, mehr Wahrheit und Zeichen menschlicher Schwäche liegt darin, als die meisten vermuten. Aber sie macht, wer sie sich zu Nutzen zu gestalten und in der praktischen Betätigung wieder anzuwenden versteht, vorsichtig und kühl abwägend, sobald es sich um die Beurteilung und zergliedernde Charakteristik neu erschienener Werke handelt. Darf es da bei diesen temporär noch unbeschriebenen Blättern, die uns vorgelegt werden, überhaupt Ausnahmen geben und ist es noch erlaubt, sofort mit ehrlicher innerer Begeisterung auch nach außen hin für etwas einzutreten, das nach unserem Ermessen dem strengsten Kriterium standhält? Allein die Tatsache, daß es sich um keine Erstlingsarbeit oder zu einem bestimmten Zweck verfertigte Studie, sondern um ein ernstes, aus innerem Drang geschaffenes Werk handelt, besagt nicht viel. Nur wenn Form und Gehalt sich nach eigenem Gesetz so vollkommen ergänzen, daß sie zu einer großen künstlerischen Einheit geworden sind, kann dies entscheidend sein. Doch ich will versuchen, bei der Besprechung des mir vorliegenden Werkes, von dem ich gerade nach dieser Richtung hin beim erstmaligen Anhören einen starken Eindruck empfing, nur die aufgezeichnete Linie mir vor Augen zu halten und mich

bemühen, rein objektiv die Analyse zu gestalten. Ich denke, man wird mich nicht der Parteilichkeit zugunsten der Sinfonie noch der Voreingenommenheit gegen ihre Vorzüge zeihen können.

August Scharrer, der neben seinem Ruf als Orchester- und Chorleiter sich durch mehrere Lieder, Chorwerke, Ouvertüren, durch die Oper „Die Erlösung" (an 5 Bühnen aufgeführt), durch eine Sinfonietta für Streichorchester bekannt machte, tritt hier zum ersten Male mit einer großen sinfonischen Arbeit vor uns. Und diese Sinfonie D moll op. 23 ist zugleich sein größtes, bis heute geschaffenes Werk. Sie stellt nach ihrer äußeren musikalischen Struktur gerechnet, Scharrer in die Reihe der nach Brahms und vor allem nach Bruckner gearteten Komponisten. Zeitlich also schreitet Scharrer den folgerichtigen, traditionellen Weg der modernen sinfonischen Komposition. Aber sein Werk hält sich nicht nur innerhalb der Schranken, die jene größten Nachbeethovianer ihren Schöpfungen vorschrieben. Es ist ebensowenig ihrem Geiste an- und nachempfunden. Ich möchte es deswegen nicht verantworten, daß man August Scharrer leichthin als einen Epigonen bezeichnet. Noch dazu der Nachklassiker, so daß wir vor lauter Schema und Einschachtelung bald nichts mehr vom Neuen dieses Werkes sehen. Im Gegenteil, es hat eine stark ausgeprägte, persönliche Note. Nur um den historischen Konnex zu statuieren, der übrigens schon bei der Uraufführung in Essen (Januar 1912) erkannt wurde, wies ich auf Brahms und Bruckner als präsumptive Vorbilder hin. Die Frage der Tradition verschwindet zudem ganz, sobald wir den polyphonen Charakter und das orchestrale Kolorit des Werkes prüfen. Denn hierist Scharrer ein Eigener, der mit dem Feingefühl des geborenen (nicht des routinierten!) Musikers die Klangfarbe über sein Orchester verteilt. Der die Physiognomie der einzelnen Instrumente so genau kennt und studiert hat, daß er ihnen nichts Ungewöhnliches oder Unnatürliches und Unschönes vorschreibt. Die Mittel, die er in seinem „großen Orchester" verwendet, sind mehr prachtvoll und vornehm als auf einen pomphaften Erfolg berechnet. Das Bedürfnis, von tief innerlichen Dingen zu uns zu reden und einen ernsthaften Inhalt, eine Art Selbstbekenntnis zu geben, verbietet das Anhäufen modern beliebter Mittel und deren dickflüssiges Auftragen. Die sinfonische Arbeit ist deswegen durchaus klar und übersichtlich gehalten. Schon die klassisch gewählte Form der vier Sätze bürgt für eine im Werk selbst begründete Wertung. Außerdem erleichtern die original und frei erfundenen Themen durch ihre ursprüngliche Frische und prägnante Art ein rasches Eindringen in den kontrapunktlich und streng thematisch außerordentlich interessanten Bau des Werkes.



August Scharrer

Eine große Linie hält trotz der kompositorischen Einzel- und Eigenheiten, auch trotz mancher wirksamen harmonischen Modulation die Idee der Sinfonie: per aspera ad astra, die sich gleichsam als Leitmotiv für die Überschrift aus allen vier Sätzen rechtfertigt. Allerdings bieten im engeren Sinne nur der erste und zweite Satz die folgerichtige Entwicklung des Gedankens, d. h. die durch das Motto aufgeworfenen Gegensätze werden nur da zu einer befriedigenden Lösung geführt. Das Scherzo bringt voreilig die fröhliche Stimmung des errungenen Sieges, während der vierte Satz noch einmal, aber doch nur erinnernd in der Einleitung und einem Nebenthema auf die vorangegangenen Kämpfe hinweist.
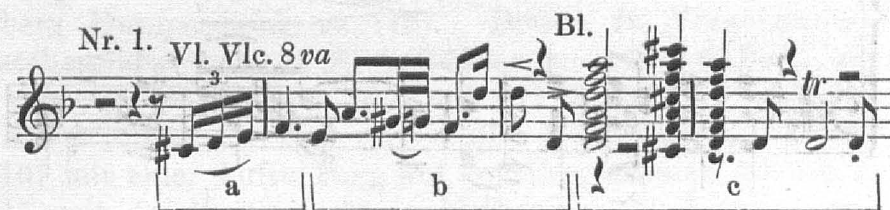
Ein dramatisches Triumpflied in vier Einzelszenen könnte man die Sinfonie nennen. Als Symbol natürlich, denn man muß ausdrücklich betonen, daß es Scharrer nicht im Entferntesten einfiel, die Effekte in einer weichlichen Programmusik zu suchen. Als ehrlicher Musiker ist er kein Freund des Bloßdekorativen. Er besitzt die Fähigkeit und in der Behandlung seines Orchesters auch die volle Möglichkeit, sich rein musikalisch verständlich zu machen. Und diesen Wert dürfen wir heute im deutschen Musikleben nicht unterschätzen.

Doch ich glaube, eine eingehende thematische Analyse wird besser als alle tönenden oder poetischen Worte dem Wissenden beweisen, wo der Schwerpunkt und die kraftvolle Bedeutung der eigenartigen Musik August Scharrers zu suchen sind.
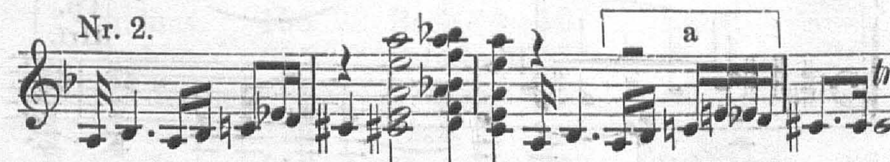
Das Werk, dessen ernsten Charakter schon die pietätvolle Widmung „Dem Andenken meines Vaters", ansagt, verlangt folgende Besetzung:

3 große Flöten (dritte auch kleine Flöte), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, 2 Pauken, 1 Becken-Triangel-Glockenspiel (für einen Spieler), 1 Harfe, Streichquintett.

Das **Allegro non troppo, un poco maestoso** bringt gleich im ersten Takt auf leiswebendem Tremolo das erste Hauptthema in Vl I und Vcl, im dritten Takt durch Akkorde der Holzbläser und Hörner ergänzt:



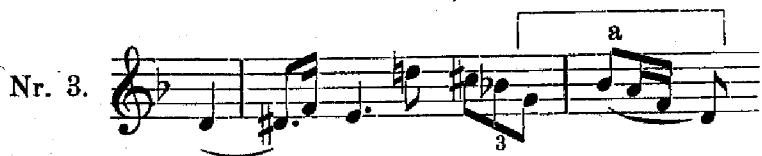
Bald führt eine kräftige Steigerung in den Streichern zum Abschluß der ersten Periode, wobei noch u. a. folgendes charakteristische Motiv auftritt:



Aus kräftigen Rhythmen von ⌐a¬ aus Nr. 2 baut sich der Satz aufgeregt weiter und weiter auf, bis über dem verminderten Septimenakkord Thema I wieder er-

scheint, zuerst in den Vl I, dann in Umkehrung in den Bässen und Fagotten und unter Benützung des Zwei-Achtelrhythmus aus b Nr. 1 über den aus der Anfangstriole gebildeten Rhythmen in Hörnern und Bläsern den Satz nach Dmoll zurückführt.

In ein fließendes, beruhigendes Tempo überleitend, schließt sich ein Nebenmotiv an,



das in rascher aparter Harmonie über Fmoll sich nach Fismoll wendet in einem Unisono der Streicher,

Nr. 4. Aus a von Nr. 3. Holz tr Hör. Str. Tp. Ob. Pos. Tb. Cl. f a

getragen von der phantastischen Untermalung der scharf rhythmisierten Hörner und den Trillern der Holzbläser. Nach einigen bei den hohen Hbl. und geteilten Vl I leicht auf- und abwogenden Sechzehntelfiguren in Dmoll und Hmoll setzt mit erneuter Wucht a aus Nr. 4 ein und führt zum Septimenakkord von Adur im ff. Doch sofort bei Ziffer 4 intoniert p. tranquillo ein harmonischer Bläsersatz das zweite Hauptthema, erst Adur, dann Gdur wiederholt:

Nr. 5. Holz, Hörn. Trp. Ob. p f Str. Hör. Fg. f pp Pos. Tp. Hrf.

(Fortsetzung folgt)

Das Konzertjahr 1911/12

Eine statistische Studie

Von **Ernst Challier sen.** (Gießen)

Zum fünften Male veröffentliche ich mit der heutigen Arbeit meine Konzertstatistiken und mit dem Jahre 1911/12 zum dritten Male in der „Neuen Zeitschrift für Musik". Ausnahmslos betonte ich stets am Anfang meiner Ausführungen, daß ich meine Zahlen lediglich aus dem „Programmaustausch" der Firma Breitkopf & Härtel entnehme. Diesem dankenswerten Unternehmen gehören 250 Teilnehmer an, vornehmere Konzertinstitute, Hof- und Privatkapellen, Konzertagenten, Künstlergruppen, viele unabhängige Künstler und Künstlerinnen, so daß man wohl behaupten kann, das Gros unseres deutschen Konzertlebens ist dabei beteiligt. Der kleine Rest der sonst noch gebotenen vornehmeren Konzerte — gewöhnliche Unterhaltungskonzerte kommen an dieser Stelle überhaupt nicht in Betracht — kann ich nicht hinzunehmen, da mir dafür verwendbares Material fehlt. Ich betone das auch heute wieder, weil hin und wieder ausübende Künstler, auch Komponisten, ihre Darbietungen nicht registriert fanden. Ich verzichte freilich nicht gern auf das mir Fehlende, bin aber festüberzeugt, das Endresultat, was ich erzielen will, verschiebt sich durch die kleine Lücke in keiner Weise. Die Zahlen würden sich wohl etwas vergrößern, das Verhältnis der Komponisten untereinander jedoch vollständig dasselbe bleibn. Weitere bemerke ich noch, daß die Konzerte, die ich bearbeitete, mit ganz geringen Ausnahmen in Deutschland abgehalten wurden und ebenso der überwiegende Teil der ausführenden Künstler Deutsche sind.

Bei gleichartigen Arbeiten habe ich stets, um den gewaltigen Stoff zu beherrschen und um Wiederholungen zu vermeiden, Buchstaben und römische Zahlen verwendet, ich benutze diese auch heute. Meine übliche Einteilung der Komponisten in drei Gruppen ist: A bedeutet Freigut, B Schutzfrist, C Lebende, unter Schutzfrist verstehe ich die in Deutschland übliche dreißigjährige, die ja an dieser Stelle allein interessiert. Die Werke (bzw. deren Aufführungen) sind in 9 Klassen zerlegt: I. Chorwerke, II. Lieder und Gesänge ein- und zweistimmig, III. Orchesterwerke, IV. Soli mit Orchester, V. Kammermusik, VI. Orgel mit und ohne Soli, VII. Soli ohne Begleitung (Violine, Harfe), VIII. Klaviervorträge, IX. Melodramen mit Orchester oder Pianoforte. Die Zahlen in Parenthese bedeuten stets die des Vorjahres.

Im Konzertjahr 1911/12 sind von diesen 250 Konzertgebern 2440 (2387) Konzerte abgehalten worden in denen 15693 (11829) zur Aufführung gelangten. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese große Anzahl zum überwiegenden Teile auf die zahlreichen Lisztfeiern zurückzuführen ist, denn von diesem allseitig geschätzten Meister haben nicht weniger als 1164 Werke die Programme geziert (1909/10 407, 1910/11 529). Das allein aber ist nicht der Grund, der die Zahl der Werke so erheblich anschwellen ließ. Das Bestreben, die Programme lang, oft überlang zu machen, ist ja unzweifelhaft erkennbar, auch von der Kritik wiederholt gerügt worden; denn auch das Beste darf man, will man nicht ermüden, nicht zu reichlich spenden.

Von der Zahl der 15693 Aufführungen (Werke) sind dann noch bei nachstehender Aufstellung 181 (119) Volkslieder, Volksweisen in Abrechnung zu bringen, da

sie keinen der in Betracht kommenden Komponisten zugezählt werden können. Auch hier erklärt sich, meiner Ansicht nach, das Anschwellen nicht allein durch das allgemeine Anwachsen der Zahlen, sondern wohl auch durch den Wunsch unserer melodiearmen Zeit etwas entgegen zu kommen.

An den übrig bleibenden 15512 Aufführungen partizipieren in Summa 978 (901) Komponisten: Reichsdeutsche 374 (353) 38,32%, Nichtreichsdeutsche 604 (548) 61,68%, damit haben die ersteren wieder 1,70% eingebüßt. Von der Zahl der aufgeführten Werke gehören den Reichsdeutschen 7533, 48,56% (52,00%), den Nichtreichsdeutschen 77,79, 51,44% (48,00%). Dieses konsequente Vordrängen der letzteren ist eben so bedauerlich, wie bedenklich, 1909/10 kamen ihnen von den Aufführungen 46,02% zu, 1910/11 48% und jetzt im Jahr 1912 haben sie mit 51,44% die größere Hälfte errungen. Nicht alle Nationen sind bei dieser Überflügelung gleichmäßig beteiligt, auch dort sind Verluste nachweisbar. Die Polen mit ihrem Chopin, der stets in der Klaviermusik die höchste Stelle einnahm, sind durch die Liszt-Feiern, wohl vorübergehend, zurückgedrängt worden (Chopin fiel von 497 Aufführungen auf 391 zurück). Auch Rußland erlitt größere Einbuße, die Amerikaner, Dänen und Spanier sind unbedeutend geschwächt. Gewaltiger Zuwachs fiel den Österreichern und vor allen Dingen verhältnismäßig den Schweden zu, mit denen man in Deutschland zum Schaden unseres Jungdeutschland auffällig geliebäugelt hat. Große schwedische Musikfeste sind in Bückeburg und auch an anderen Orten abgehalten worden, ohne daß das Ausland, so weit es sich um Jungdeutschland handelt, diese Aufmerksamkeiten erwiderte. Ebenfalls haben die Engländer, Franzosen, Norweger, selbst die Holländer, wie nachstehende Aufstellung ergibt, Gewinn zu verzeichnen:

17 Überseeische (Amerikaner) mit 32 Aufführungen (55), 51 Belgier m. 197 A. (106), 25 Dänen m. 85 A. (98), 2 Dalmatier m. 31 A. (12), 41 Engländer m. 143 A. (97), 2 Finnländer m. 45 A. (60), 98 Franzosen m. 899 A. (810), 26 Holländer m. 77 A. (33), 94 Italiener m. 542 A. (493), 1 Kurländer m. 4 A. (4), 1 Livländer m. 3 A. (13), 1 Luxemburger m. 3 A. (3), 10 Norweger m. 261 A. (201), 136 Österreicher m. 4194 A. (3357), 10 Polen m. 470 A. (628), 36 Russen m. 443 A. (598), 28 Schweden m. 160 A. (14), 17 Schweizer m. 75 A. (74), 8 Spanier m. 37 A. (43).

Das Gesamte in Gruppen und Klassen eingeteilt ergibt:

Reichsdeutsche	I	II	III	IV	V	IV	VII	VIII	IX	Summe
a) Freigut	368	934	892	296	452	201	50	488	2	3683
b) Schutzfrist	218	884	610	64	154	31	—	141	—	2108
c) Lebende	201	829	327	82	105	84	9	98	13	1748
	787	2647	1829	442	711	316	59	727	15	7533
Nichtreichsdeutsche										
a) Freigut	270	859	627	169	414	79	22	532	—	2972
b) Schutzfrist	129	929	852	205	164	28	2	577	3	2889
c) Lebende	296	762	423	140	184	93	9	205	6	2118
	695	2570	1902	514	762	200	33	1314	9	7979

Den Zahlen nach an erster Stelle, diesmal nicht nur wegen der gewaltigen Menge großer Orchesterwerke, sondern absolut, steht L. von Beethoven mit 1268 Aufführungen (1120), die 41 A. der sogenannten Jenaer Sinfonie habe ich hierbei mitgezählt; ihm folgt J. Brahms mit 1241 (1195), F. Schubert 847 (764), R. Schumann 770 (914), Joh. Seb. Bach 603 (521), R. Wagner 593 (480), W. A. Mozart 498 (547), R. Strauß 395 (322), F. Chopin 391 (492), Hugo Wolf 376 (301), M. Reger 294 (326), Jos. Haydn 230 (216), F. Mendelssohn 234 (223), P. Tschaikowsky 204 (223), G. Mahler (180) 40, A. Dvořák 178 (127), C. Saint-Saens 130 (173), Edw. Grieg 160 (144), Cl. Debussy 143 (92), C. M. von Weber 146 (148), H. Berlioz 134 (117), G. F. Händel 122 (158), Carl Loewe 109 (82), P. Cornelius 81 (50).

Recht erhebliche Einbuße neben Saint-Saëns, den ich bereits anführte, erlitten Ed. Lalo, der von 84 Aufführungen auf 14 zurückfiel, A. Skrjabin von 83 nach 20, F. Smetana von 69 nach 48, Th. Streicher von 126 auf 1. Hierzu muß ich bemerken, daß letzterer und Skrjabin im Vorjahre eine größere Anzahl eigener Abende unternommen hatten. Die sehr große Differenz bei Robert Schumann ergibt sich aus den zahlreichen Feiern der 100. Wiederkehr seines Geburtstages 1910, die in den beiden Konzertjahren 1909/10 und 1910/11 ihren Einfluß ausübten. Aus nachstehender kleiner Tabelle ist jedoch ersichtlich, daß Schumann durchaus keine Einbuße in der Wertschätzung erlitt, sondern sich immer noch in hoher Gunst befindet:

1903/4	1907/8	1909/10	1910/11	1911/12
562	630	919	914	717 Aufführungen

Die Zahl der reichsdeutschen Komponisten ist, wie ich bereits ausführte, 374, davon befinden sich am Leben 237 63,34%, das ist ein Zuwachs von 8,95% gegen das Vorjahr. Die Reichsdeutschen haben laut Haupttabelle 7753 Aufführungen zu verzeichnen, von denen den 137 verstorbenen Komponisten 5785 A. 76,79% zukommen, während den lebenden nur 1748 23,21% gehören, das ist ein ganz ungesundes Verhältnis, das sich sogar noch ungünstiger gestaltet, wenn man sich überzeugen muß, daß die ihnen zukommenden 1748 Aufführungen, die nicht unwesentlich geringer ist als die der lebenden Ausländer, sich sehr ungleich verteilt. Wieder kommen eigentlich so recht nur zwei Komponisten in Betracht: R. Strauß mit 395 und M. Reger mit 294, ihnen schließen sich dann noch nennenswert an: Max Bruch 72 (80), Max Schillings 63 (50), Erich J. Wolf in eigenen Konzerten 45 (31), Hugo Kaun 37 (36), Arnold Mendelssohn 37 (27), Hans Pfitzner 36 (22), Julius Weißmann in eigenen Konzerten 34 (27), Hans Hermann 27 (12), Eugen d'Albert 26 (14), Georg Henschel 22 (13), Engelberg Humperdinck 21 (16). Diesen 13 Vorgenannten stehen also von 1748 Aufführungen 1107 63,30% zu, während die weiteren 213 mit 641 A. 36,70% sich abfinden müssen. Von diesen 213 Komponisten standen 107 mit einer Aufführung auf den Programmen, 24 mit 2, 15 mit 4; die noch übrig bleibenden 26 Komponisten haben 5 A. und einige mehr aufzuweisen.

Die höchste Zahl der Aufführungen in den Klassen erreichten:

I.	Brahms	156	Bach	107	Liszt	73
II.	Brahms	635	Schubert	577	Wolf	343
III.	Beethoven	501	Wagner	421	Liszt	281
IV.	Beethoven	124	Liszt	81	Mozart	78
V.	Beethoven	318	Brahms	130	Schubert	83
VI.	Bach	148	Reger	41	Liszt	22
VII.	Bach	81	Reger	6		
VIII.	Liszt	468	Chopin	365	Schumann	252

Gegen das Vorjahr treten nach vorstehender Aufstellung einige Verschiebungen ein: Liszt hat sich in diesem Jahre 5 Plätze gesichert, gegen 2 des vorigen Jahres, Hugo Wolf ist wieder eingetreten, beiden hat Schumann weichen müssen.

Die Frauenwelt hat 4 Vertreterinnen mehr als bisher aufzuweisen, 20 statt (16), von der Gesamtzahl der Komponisten 978 sind das 2,04% (1,07%). Die Damen sind heimatberechtigt: 10 aus Deutschland mit 17 Aufführungen, 1 aus Belgien m. 5 A., 2 aus Dänemark m. 3 A., 1 aus England m. 22 A., 1 aus Frankreich m. 2 A., 1 aus Holland m. 18 A., 1 aus Italien m. 1 A., 1 aus Norwegen m. 2 A., 3 aus Österreich m. 4 A. Die Gesamtsumme aller Aufführungen ist 15512, davon haben die Frauen 7400, 41% (00,20%) zu beanspruchen, sie haben also wenn auch bescheidene Fortschritte gemacht. Die Engländerin Adele Madison nahm für sich, freilich an einem Liederabend, 22 in Anspruch, die Holländerin C. van Rennes 18, das Übrige zersplittert sich in ganz kleine Beiträge. Über Hochgeborene und weit darüber sind unter den Frauen zu nennen: Marie Antoinette Königin von Frankreich, Prinzessin Amalie von Preußen, Schwester Friedrich des Großen, Prinzessin L. Wied, Comtesse Dora Pejacewicz. Von männlichen Fürstlichkeiten schließe ich hier gleich an: Friedrich den Großen.

Uraufführungen fanden 36 statt, darunter 4 nach Manuskripten. Reprisen dieser sind nur ganz vereinzelt vorgekommen.

Die Zahl der Komponisten, die in irgend welcher Beziehung, als Dirigent, als Virtuos, als Begleiter, als Mitwirkender, als speziell Eingeladener zu dem aufgeführten Werke standen, betrug 103, 65 Reichsdeutsche, 38 Nichtreichsdeutsche, hierin hervorragend die Österreicher.

3 der Komponisten, die auf den Programmen standen, verstarben im verflossenen Konzertjahre: R. Bergell 26. Mai 1912 (71 Jahre), 27. Mai 1912 J. Blocks (61 Jahre), J. Massenet 17. August 1912 (71 Jahre), auch diese sind wieder, wie ich bereits wiederholt nachweisen konnte, im hohen Alter dahingegangen.

An Gedächtnisfeiern hat auch das Konzertjahr 1911/12 eine ganze Anzahl zu verzeichnen: Friedrich der Große 200 Jahrfeier, Friedrich von Flotow und Ferdinand von Hiller Jahrhundertfeier, Heinrich Marschner zum Gedenken des 50. Todestage, für Robert Radecke, Franz Wüllner, Gustav Mahler, Felix Mottl Totenfeiern und für Jean Blocks 1832—1912 zum Gedenken der Wiederkehr seines 80. Geburtstages.

Von den Lebenden, die in dem Konzertjahre auf den Programmen standen, sind die ältesten: Carl Goldmark geb. 1830, Theodor Leschetizky geb. 1830, Ernst Naumann geb. 1832, Charles Lecocque geb. 1832, Alexander Winterberger geb. 1834, Felix Dräseke geb. 1835, César Cui geb. 1835, Camille Saint-Saëns geb. 1835. Von den Verstorbenen ist der Langlebigste J. P. Hartmann 95 Jahre 1805—1900, der Kurzlebigste Julius Reubke 20 Jahre 1834—1854.

Die Konzertierenden sind auch diesmal wieder bis in die tiefsten Jahrhunderte hinabgestiegen, aus dem Jahre 1318 fand ich Meissonier mit 4 Aufführungen, von dem freilich unsere Historiker nichts melden, dann G. Dufay 1400—1474 m. 1 A., Hermann Isaak 1440—1515 m. 5 A. Von den 17 in meiner vorhergehendeu Statistik — Heft 6 von 1912 — einst Gefeierten, jetzt Vergessenen, ist bisher keiner wieder in den Konzertsaal zurückgekehrt.

Auf den Programmen der 2440 ausgeführten Konzerte sind 883 Flügel, mit Nennung der Firmen der betreffenden Fabrikanten, als dort zur Verwendung gekommen, vermerkt worden. Bei einigen wenigen fehlte diese Notiz, oder es waren nur die liefernden Händler angegeben. Wie bei den Komponisten sind es auch hier wieder wenige, die mit wirklich namhaften Zahlen in Betracht kommen, aber es sind alles Deutsche, auch die Wiege von Steinway & Sons stand auf heimischen Boden, in Braunschweig, statt des way war es damals ein weg. Von den 35 sind es eigentlich nur 4 die in Betracht kommen, sie nehmen mit 702 Lieferungen 79,00% derselben in Anspruch, es sind: C. Bechstein, Berlin 224, Rud. Ibach & Sohn, Barmen 210, Julius Blüthner, Leipzig 164, Steinway & sons 104. Ihnen folgen: Julius Feurich, Leipzig 41, Grotrian-Steinweg Nachf., Braunschweig 38, Ludwig Bösendorfer, Wien 33, J. G. Irmler, Leipzig 8, Wilh. Spaethe, Gera 7, V. Berdux, München 6. Der Rest der noch in Frage kommenden 48 Flügel verteilt sich auf 25 weitere Firmen.

Ein wichtiger und doch oft unterschätzter Übelstand, der freilich in der Hauptsache den Statistiker verdrießt, ohne daß er ihn beseitigen kann, möchte ich als Schluß hier noch anfügen. Es handelt sich um die im Konzert seitens der Künstler gebotenen Zugaben, die in den Programmen unmöglich Aufnahme finden können und darum unkontrollierbar verloren sind. Es ist ein gewaltiger Irrtum, anzunehmen, das seien einzelne wenige Werke, die die Gesamtzahl durchaus nicht berühren können, nach meinen Erfahrungen ist das ein ganz erheblicher Prozentsatz der durchaus einflußreich ist. Untersuchen wir mal kurz, welche Zahlen sich da herausstellen könnten, die 883 Flügel bei 2440 Konzerten sprechen da schon ein großes Wort mit, ebenfalls die gebotenen 5217 Lieder, 2141 Klavierwerke. Niemand wird es unbekannt sein, daß in jedem Konzert, wo ein oder mehrere Solisten auftreten, sich diese mit Zugaben wohlgerüstet versehen haben. Um der Sache näher zu kommen habe ich, ohne Wahl, nach der Reihe, wie ich sie im Programmaustausch vorfand, 100 Programme abgehoben und darin gefunden:

1.	4 Kirchenkonzerte	i. Sa.	12	Werke	—	Zugaben
2.	9 Kammermusik mit Solisten .	„	40	„	9	„
3.	15 „ ohne „ .	„	46	„	—	„
4.	41 Orchesterabende mit Solisten	„	205	„	32	„
5.	12 „ ohne „	„	36	„	—	„
6.	11 „ m. u. o. „	„	22	„	—	„
7.	6 Lieder- und Klavierabende	„	120	„	8	„
8.	2 Klavierabende	„	12	„	3	„
		Summa	493	„	52	„

Was ich an Zugaben in Nr. 4, trotzdem auch bei den Orchesterabenden sehr häufig der Solist am Klavier die Begleitung fand, überschätzt hätte, das gleichen die anderen Nummern reichlich aus, nach dieser vorstehenden Aufstellung wurden 10,50% der zu Gehör gekommenen Werke unnachweisbar bleiben. Ich gebe ja zu, daß unsere jungen, stets übergangenen Komponisten nicht übermäßig geschädigt werden, denn auch die Zugaben entstammen der Feder der Großen. Vielleicht ist es sogar eine ausgleichende gerechte Ungerechtigkeit über die man, nachdem man sie konstatiert hat, zur Tagesordnung übergehen soll.

Rundschau

Oper

Bremen Im Stadttheater gab es am 5. Oktober ein interessantes Gastspiel: Fräulein Phadrig Agón, die sich hier in der vorigen Saison als Brünnhilde recht gut eingeführt hat, bewies als Carmen, daß ihre Begabung der Darstellung so stark gegensätzlicher Rollen gerecht zu werden vermag. Ihre Auffassung der Carmen, der zu Liebe sie sogar die Sprache des Originals beibehalten hatte, war allerdings eine ganz andere als wir sie von der Scheele-Müller, Arnoldson und Eva von der Osten gewöhnt sind. Sie faßte die Carmen durchaus als die wilde Zigeunerdirne, die wahre Liebe nicht kennt und von vornherein mit Don Josè ein freventliches Spiel treibt. Dadurch erscheint dieser Charakter allerdings einheitlicher und consequenter, aber auch abstoßender. So erklärt es sich, daß das Urteil des Publikums über die Art der Darstellung stark geteilt war. Musikalisch handelte es sich um eine hervorragende Leistung, wenngleich die Stimme, wohl unter dem Einflusse der Leidenschaftlichkeit der Darstellung, zuweilen etwas hart klang. Unter den Darstellern der übrigen Rollen zeichnete sich besonders Alois Hadwiger als Don José aus.

Als Neuaufführung für Bremen kam am 11. Oktober Wolf-Ferraris Oper „Der Schmuck der Madonna" heraus, die ja bereits in der vorigen Saison über viele deutsche Bühnen gegangen ist und daher auch in dieser Zeitschrift schon mehrmals besprochen ist. Die Wirkung war auch hier dieselbe: Das Publikum war zum Teil berauscht durch die überwältigende Musik, den Glanz der Volksszenen, ergriffen von der Tragik der Handlung. Aber die nüchternen Kritiker fanden doch allerlei auszusetzen und konnten ihr Bedauern nicht unterdrücken, daß der feinsinnige Komponist der „Neugierigen Frauen" und von „Susannens Geheimnis" so ganz und gar dem Verismus verfallen sei. Als ein Mangel der Oper wurde es auch empfunden, daß der Schilderung des Milieus in der Darstellung des Volkslebens und des Treibens der Camorra ein zu breiter Raum eingeräumt ist, so daß dagegen die eigentliche Handlung zu sehr zurücktritt. Der 2. Akt erscheint daher als der wertvollste, auch in musikalischer Hinsicht. Beifall ernteten auch die Intermezzi, besonders das vor dem 3. Akt. Die Aufführung war recht gut. Kapellmeister Gottlieb begeisterte Orchester und Sänger zu Leistungen, die der italienisch-südländischen Leidenschaftlichkeit und dem Melodien- und Farbenreichtum der Musik aufs beste gerecht wurden. Regisseur Strickrodt hatte den Volksszenen Leben und Natürlichkeit einzuhauchen vermocht, wenngleich die Tanzszenen in der Höhle der Camorra nicht voll befriedigten, und eine dem Charakter der Oper gut angepaßte Inszenierung geschaffen. Von den Hauptdarstellern glänzte Frau Burchard-Hubenia in der schwierigen, aber auch dankbaren Rolle der Maliella, Herr Schützendorf charakterisierte vortrefflich den Camorristenführer Rafaele und Herr Juan Spivak bot eine nicht minder fesselnde Verkörperung des Gennaro, wenn ihm auch die Rolle keine Gelegenheit gab, seinen schönen Tenor glänzen zu lassen.

Am 19. Oktober dirigierte F. Weingartner die „Meistersinger" vor ausverkauftem Hause. Dr. R. Loose

Halle a. S. Die Opernspielzeit im Stadttheater wurde mit einer recht anerkennenswerten Aufführung von „Fidelio" eröffnet. Von den neuen Kräften stellten sich dabei Kapellmeister Ohnesorg, ein gesund empfindender Dirigent von musikalischer Sachlichkeit, Susanne Stolz, eine mit glänzendblühender Stimme ausgestattete hochdramatische Sängerin, Rudolf Salenius, ein über echt heldenhafte Mittel verfügender, indes noch der gesangstechnischen Kultivierung bedürfender Tenorist, vor. Mit dem neuen lyrischen Tenor Alfred Fährbach hat die Direktion besonderes Glück gehabt. Der Künstler besitzt ein angenehmes, geschmeidiges Organ, und ist in Oper wie Operette gleich gut zu verwenden. Aus Anlaß des 30jährigen Direktorjubiläums von Geheimrat Richards ging neueinstudiert Mozarts „Zauberflöte" in Szene und zwar in jener prächtigen Ausstattung an Kostümen und Dekorationen, wie sie hier dem Werke vor zwei, drei Jahren gegeben wurde. Wenn die Wahl des Jubilars auf eine Oper fiel, so hat es damit seine besondere Bewandnis. Gerade die Oper hat Geheimrat Richards in seiner hiesigen 15jährigen Wirksamkeit auch eine bedeutende künstlerische Höhe gebracht. An der Aufführung der „Zauberflöte" konnte man seine Freude haben. Von den Solisten trafen Alice von Böer (Königin), Margarete Bruger-Drevs (Pamina) und Eugen Heuschen (Tamino) den Mozartstil am besten. Als Neuheit fand Alfred Kaisers „Stella maris" äußerst günstige Aufnahme. Das Werk ist entschieden bühnenwirksam, der Musik, die mit ziemlich groben Effekten und raffinierten Kontrasten arbeitet, fehlt aber alle persönliche Eigenart. Die Darstellung war ausgezeichnet. Frau Bruger-Drevs als Marga übertraf sich selbst, Ohnesorg leitete mit Schwung, Theo Raven hatte verständnisvoll inszeniert. Paul Klanert

Konzerte

Berlin Die Königliche Kapelle begann ihre dieswinterliche Konzerttätigkeit unter Dr. Richard Strauss' Leitung am 18. Oktober. Das Programm war Haydn, Mozart, Beethoven und Weber gewidmet. Ersterer kam mit seiner seltener gespielten B dur-Sinfonie „La reine" zu Worte, Mozart mit seinem D dur-Klavierkonzert („Krönungskonzert"), dessen Solopart Herr Waldemar Lütschg ohne alle virtuosen Allüren, technisch makellos und mit schönem Ton spielte, Beethoven war mit seiner Pastoralsinfonie, der Romantiker Weber mit der „Freischütz"-Ouvertüre vertreten. Daß die Ausführung hohen Ansprüchen entsprach, in bezug auf technische Klarheit und klangliche Ausgeglichenheit jedenfalls schwerlich zu überbieten sein dürfte, braucht wohl kaum besonders betont zu werden.

In der Singakademie trat die jugendliche Geigerin Irma Oppenheim zum erstenmale vor ein breiteres Publikum. In der Wiedergabe der „Schottischen Fantasie" von Bruch und der Laloschen „Sinfonie espagnole" bekundete sie ein solides Spiel, dessen Hauptstütze vorläufig ein klarer, runder, weicher Ton ist.

Das Flonzaley-Quartett (Adolfo Betti, Alfred Pochon, Uqo Ara und Iwan d'Archambeau) gab seinen ersten Kammermusikabend im Bechsteinsaal. Die Streichquartette in D dur (K. Verz. 499) von Mozart, F dur von M. Ravel und Haydn G dur op. 76 No. 1 standen auf dem Programm. Die klare, lebensvolle Wiedergabe dieser ihrem Stimmungsgehalt nach so verschiedenartigen Werke ließ die hohe Vollendung des Zusammenspiels deutlich hervortreten; insbesondere erfuhr Mozart eine ganz außergewöhnlich liebevolle Darstellung, das Adagio namentlich wurde mit weihevoller Hingabe und wunderbarer Klangschönheit zu Gehör gebracht.

Der Berliner Mozart-Verein führte am 21. Oktober unter Leitung von Herr Fritz Rückward in der Philharmonie Mozarts große Messe in C moll auf. Soweit ich der Aufführung des melodiösen, klangschönen und charaktervollen Werkes beiwohnen konnte, kann sie als eine würdige bezeichnet werden. Der Chor (Brahms-Verein und Zehlendorfer Chorgesangverein) sang rein, ausdrucksvoll und präzis, und das Philharmonische Orchester begleitete vortrefflich. Die Soli wurden von Fräulein Käte Hörder und Elisabeth Ohlhoff, Herrn Richard Fischer (Tenor) und Herrn Maximilian Troitzsch (Bass) gesungen. Den Orgelpart führte Herr Johannes Senftleben mit Sicherheit und Sachkenntnis aus.

Wenig Erfreuliches läßt sich über die Sopranistin Elisabeth Hönel sagen, die sich mit einem Liederabend im Bechsteinsaal vorstellte. Ihr ist gesanglicher Instinkt und eine gewisse Vortragsbegabung nicht abzusprechen. Aber ihrem Sopran fehlt es an Ausdrucksenergie und der erforderlichen Ausgeglichenheit. In der Höhe klingt die Stimme gepreßt und die Aussprache läßt viel zu wünschen übrig.

Germaine Schnitzer spielte an ihrem ersten Klavierabend im Blüthnersaal Kompositionen von Liszt, Bach, Schumann, Chopin, Saint-Saëns und Rachmaninoff. Sie hat sich ihre hochentwickelte Technik bewahrt, liebt es freilich auch noch immer, gelegentlich mit reichlich starken Kraftproben aufzuwarten. Aber ich fand doch daneben im Vortrag gegen früher größere Feinheit und Überlegtheit. Die Wiedergabe der Bach-Busonischen Chaconne war pianistisch und musikalisch eine hochachtbare Leistung, zugleich rühmenswert der charakteristisch belebte Vortrag von Liszts „Bénédiction de Dieu dans la solitude". Weniger eindrucksvoll gestaltete sich die Wiedergabe des B moll-Scherzos von Chopin, hier war im Technischen manches verschwommen und unklar und im Tempo überhastet, so namentlich im Schlußsatz.

Frederic Lamonds reife Kunst nach allen Richtungen hin zu bewundern, bot sein Konzert in der Singakademie Gelegenheit. Mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters unter Führung Ossip Gabrilowitsch' brachte der ausgezeichnete

Künstler ein gar stolzes Programm zu Gehör. Es enthielt die Konzerte in B dur von Brahms, G dur von Beethoven und B moll von Tschaikowsky. Sein Musizieren geht so recht von innen heraus. Sein Stilgefühl ist wunderbar entwickelt, seine Auffassung erschöpfend, seine Darstellung von der ersten bis zur letzten Note lebensvoll. Wie der Künstler Brahms spielte, technisch klar und sauber bis ins kleinste, markig und großzügig in den Außensätzen, das Andante mit ungewöhnlicher Wärme und Innigkeit, das war eines Meisters würdig, vollendet.

Im Choralionsaal gab der Pianist Camillo Goll einen Klavierabend. Er begann mit Bach (Präludium und Fuge B moll a. d. Wohltemp. Klavier I. Teil, Chaconne in der Busonischen Bearbeitung) und spielte weiterhin Kompositionen von Schumann (Fis moll-Sonate), Chopin, Grieg, Debussy und Liszt. Die Technik ist ansehnlich entwickelt und zuverlässig, doch muß Herr Goll der Schönheit des Tones die größte Aufmerksamkeit zuwenden, der nicht selten hart und stumpf wird. Darunter leidet besonders der Ausdruck des Zart-Poetischen, während dem Künstler alles, was ein forsches Darauflosgehen gestattet, gut gelingt. Adolf Schultze

Louise Arnolds schöne Stimme spricht nicht gleichwertig an, wird in der Höhe scharf und klingt in der Mittellage leicht verhaucht. Bei ihren natürlichen Gaben und einer gut entwickelten Sprachtechnik ist das zu bedauern; für die Lieder von Debussy fehlte ihr die freie, gleichsam improvisierende Art des Vortrags, die leicht geschürzten Tonpoesien hängen von einer gewissen Pikanterie des Ausdrucks ab. August Göllner war ein geschmackvoller Begleiter.

Gertrud Schuster-Woldan stellte sich in einem eigenen Konzert mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von E. von Strauss dem Berliner Publikum als talentvolle Geigerin vor, indeß hätte sie den Termin dieses Konzerts noch um vielleicht ein Jahr hinausschieben können. Ihr Ton ist im letzten Sinn noch nicht wirklich konzertreif, und ihrem technischen Können sind zur Zeit noch Grenzen gezogen, welche sich z. B. in Sindings A moll-Suite stellenweise recht bemerkbar machten. Bei ernsthaften Studien verspricht die jugendliche Künstlerin Gutes für die Zukunft.

Wieder ein knabenhafter Virtuose, dieser Felix Robert Mendessohn, welcher sein Cello mit bemerkenswerter technischer Sicherheit und über seine Jahre hinausgehenden musikalischem Ernst meistert. Sein Lehrer Professor Grünfeld hatte sich sogar zu einem Duo für 2 Celli von Popper mit ihm verstanden, das die zahlreiche Zuhörerschaft zu lebhaften Sympathiekundgebungen hinriss. Am Klavier saß Ludwig Mendelssohn, offenbar der Vater des frühreifen Knaben.

Der kaum 17jährige, beim Concours des Pariser Conservatoire preisgekrönte Violin-Virtuose Robert Imandt konzertierte vor dem fast ausverkauften Blüthner-Saal mit dem gleichnamigen Orchester unter der geistvollen Leitung Ignatz Waghalters. Die Darbietungen gipfelten im Brahms-Konzert, dessen Interpretation dem Künstler bei noch zu wünschendem musikalischem Ausreifen eine bemerkenswerte Stellung in der jungen Geiger-Generation sichert. Vorher gab es eine Novität: Gesang der Vestalin für eine Mezzosopranstimme mit Orchesterbegleitung von Hans Joachim Moser, eine von Erfindung und Sinn für orchestrale Wirkungen zeugende Vertonung eines eigenen, sehr feinsinnigen Textes. Die Sängerin Paula Werner-Jensen löste ihre Aufgabe zwar mit völliger Hingabe an die Sache, stimmlich jedoch nicht immer ausreichend.

K. Schurzmann

Freiburg i. Br. Im dritten Künstlerkonzert hörten wir die Wiener Altistin Madame Charles Cahier, eine vorzügliche Vertreterin ihres Stimmfaches. Die Künstlerin, eine vorteilhafte Bühnenerscheinung, versteht es, ihre Stimme zu meistern, technisch vollendete und musikalisch ausgereifte Leistungen herauszustellen. Prachtvoll war die die erste Abteilung einleitende Händel-Arie „Piangero mia soste ria", eine Darbietung aus der hohen Schule der Gesangskunst; elegant kam die Farfalletta von Scarlatti, und mit inniger Grazie die rose de Provence, ein reizendes französisches Minnelied zu Gehör. Auf ihrer vollen Höhe im Liedfache war die Sängerin im herrlichen „Herbstlied" von Rob. Franz. Weniger haben uns die von Gustav Mahler „bearbeiteten" Volkslieder gefallen, die in dieser Aufmachung zuviel geistreicheln, und zu wenig natürliche, gesunde Empfindung aufzuweisen haben. Claude Debussy war mit einer Causerie „Mandoline" vertreten, mit der wir nicht pedantisch ins Gericht gehen wollen; reichlich entschädigte uns dafür der Inhalt der Romanze und der meisterhafte Vortrag derselben — aus der Oper „Pique Dame", von Tschaikowski. Die Händelarie, das Franzlied und letzterwähnte Romanze, das waren drei Prachtleistungen im vollen Sinne des Wortes. Mad. Cahier, die in Herrn Dir. Beines einen feinsinnigen Begleiter am Klavier hatte, mußte sich zu mehreren Zugaben verstehen. Das einige Tage später im gleichen Konzertsaal aufgetretene Ševčik-Quartett ist in seinen Vorzügen allzu bekannt, als daß noch Neues darüber zu sagen wäre. Die Herren spielten vortrefflich das Jagdquartett von Mozart, dann das hochinteressante op. 106 von Dvořák, in der Wiedergabe kaum zu übertreffen; energisch im Rhytmus, subtil in der Phrasierung und Nüanzierung; zum Schluß Beethovens op. 95 in F moll. Dieser Kammermusik-Abend stellte einen erlesenen Kunstgenuß vor. In einem eigenen Klavierabend konzertierte Alfred Hoehn, der als werdender Pianist von Bedeutung Beachtung verdient. Am besten gelangen ihm die virtuosen Nummern, wenn auch im Übrigen (Beethoven, Schumann op. 7) das Geistige zu seinem Rechte gelangte. Chopins G moll-Ballade war verhämmert und verzeichnet; besser fiel die Mazurka op. 7 und schön der Walzer op. 34, 2, mit geistreichen Tonschattierungen aus. Hoehn ist ein musikalisches Talent, das seiner Vollendung entgegenreift. Im vierten Künstlerkonzert gab es einen vollen Erfolg; ein Glücklicher, der von den Musen reiche Gaben auf seinen Lebensweg erhalten — der Geigenkünstler Josef Szigeti — erntete Applaus in reicher Fülle. Seine Technik ist schon jetzt vollendet und der Vortrag steht auf einer bedeutenden musikalischen Höhe. Diese prächtigen Anlagen Szigetis werden noch köstliche Früchte tragen, umsomehr, als er ganz im Dienste der Kunst aufgeht. Stürmisch applaudiert wurde die Wiedergabe der spanischen Sinfonie von Lalo, dann jene von Werken aus der italienischen Schule (Tartini und Paganini) und der Airs russes, von Wieniawski. Der dritte Kammermusik-Abend brachte ein neues Streichquartett (D moll, op. 41) vom heimischen Komponisten Julius Weismann. Das Quartett Hegner interpretierte das gediegene, hochinteressante Werk Weismanns ganz vorzüglich. An diesem Abend kam noch die herrliche D moll-Sonate für Violine und Klavier von Brahms (op. 108) in brillanter Wiedergabe durch Anna Hegner und Weismann, zu Gehör. Den Beschluß machte das kernige Klavierquintett op. 8, C dur, von Dvořák. Als Vorläufer zur Aufführung der Matthäuspassion hielt der Verfasser dieser Zeilen einen durchaus beifällig aufgenommenen Vortrag über dieses monumentale Werk; die Passion ist als letzte Tat des Oratorienvereins gut aufgeführt worden. Das zur Mitwirkung herangezogene Berliner Quartett war minder gut. Den Löwenanteil hatte der Chor, unter Leitung des Herrn Dir. Beines. Mit dem eben Genannten veranstaltete Herr Carl Rost, Kammersänger aus Köln, im Museum ein wohlgelungenes Konzert. Unter anderem gefielen vier Lieder von Beines, dann auch der geistig-gehaltvolle „Sieger" von Hugo Kaun, ein Gesang mit schöpferisch prächtiger Lyrik. Das sonore Organ des Herrn Rost kam hier zum vollen Erklingen. Alle Streichquartette von Beethoven brachte im eigens veranstalteten fünften Freiburger-Kammermusikfest an fünf Abenden das Quartett Klingler. Die Künstler standen auf der Höhe ihrer Aufgaben', die sich bekanntlich im Spielen wie im Zuhören mit den steigenden Opuszahlen recht sehr verdichten. Die Aufnahmefähigkeit ist dadurch besser ermöglicht worden, daß Quartette von leichterem und schwererem Kaliber abwechselten. Das dankenswerte Harm'sche Unternehmen fand vielen Anklang beim musikliebenden Publikum. Im zweiten Vereinskonzert excellierte der treffliche Chor des Freiburger Männergesangvereins. Die Solisten an diesem Abend, zwei Konzertsänger, gefielen uns weniger; es fehlte an künstlerischer Befähigung. Der ihnen gewordene Höflichkeitsapplaus war von der Gastfreundschaft diktiert; ehrlich, von wirklicher und dankbarer Begeisterung eingegeben, war der Beifall, den Musikdirektor Adam und seine trefflich Sängerschar erhielten. Ein besonderes Interesse gewann das Vereinskonzert der Concordia durch das erstmalige Auftreten des jugendlichen Tenors Herrn Richard Tauber (Schüler von Carl Beines) der in seinen Liedervorträgen Proben einer guten Schulung gab. Aber es muß noch manches dazugelernt werden und unsere moderne Jugend kann das Selbständigwerden, manchmal zu ihrem Nachteil, kaum erwarten. In der ersten Aufführung des aus dem ehemaligen Oratorien- und Musikverein neugebildeten Chorvereins-Freiburg kam Haydns „Schöpfung" mit Emma Hiller-Rückbeil, Dr. Kraus (München), Baldschun (Kassel) als Solisten, zu Gehör. Frau Rückbeil und namentlich Dr. Kraus boten Hervorragendes im edlen Oratoriengesang. Der neugestellte Chor war unter Dir. Beines Leitung sehr gut; das Orchester entsprach allen billigen Anforderungen. Der intensive Beifall, den die Mitwirkenden erhielten, war

wohlverdient. In unserem Theaterverband gab es zahlreiche Abschiede: mit und ohne Musik. Unter jenen, die nicht sanglos die schöne Friburgia verließen, war Mr. William Wegener, der ehemalige Heldentenor des Freiburger Stadttheaters. Er sang seine letzten Grüße in einem eignen Abschiedskonzert, in dem Lieder und Opernarien wirkungsvoll abwechselten. In einem „Vaterländischen Abend“, der in der Festhalle stattfand und der ein sehr gewähltes Programm, dagegen einen schwachen Besuch aufzuweisen hatte, hörten wir etliche Kompositionen von Friedrich dem Großen, die den genialen Herrscher auch als einen soliden, tüchtigen Tonsetzer zu erkennen gaben. In einem Kirchenkonzert spielte Herr Karl Hasse virtuos-gediegen mehrere Orgelnummern; seine Gattin, Aline Hasse-Schmitthenner (Mezzosopran) wirkte in Liedern verdienstvoll mit. Tüchtige Leistungen stellte in seinen Prüfungskonzerten das hiesige Musik-Konservatorium heraus, das in seinem neuen Direktor, Herrn Wille-Helbing, einen tüchtigen und zielsicheren Leiter erhalten hat. V. Em. von Mussa

Insterburg Die hiesige Konzertzeit 1912/13 leitete der Verein für geistliche Musik (Dirigent Musikdirektor Rich. Fricke) durch einen musikalischen Abend am 15. Sept. ein. Vorerst wurden zwei Sätze aus Beethovens Streichquartett op. 18 No. 1 gespielt. Fricke brillierte als Pianist in drei interessanten, modernen, italienischen Stücken. Es wurden ferner Gesangsoli und -duette von Vereinsmitgliedern zu Gehör gebracht. Ein Kirchenkonzert gab der genannte Verein am 13. Oktober in der neuen Melanchthonkirche. Fricke spielte virtuos ein Mendelssohn-Präludium (G dur) und Uso Seiferts Fantasie über „Lobe den Herren“. Es wirkten erfolgreich mit Frau Emmy Georgé (Sopran), Frau Judith Fricke (Sopran), Herr Dr. Friedländer (Baß) und Herr Aug. Bode (Violine) und der gemischte Chor. Aus der trefflich zusammengestellten Vortragsreihe ist ein riskantes, aber gelungenes Kunststück hervorzuheben, nämlich Frickes Arrangement von Bortnianskys bekanntem „Horch, wie übers Wasser hallend“ für Solo, Doppelchor und Orgel. Der eine Chor singt in einem Nebenraume draußen in effektvoller Polyphonie hin und wieder ein „Jubilate, Amen“, wobei das crescendo und decrescendo durch allmähliches Öffnen und Schließen der Tür wesentlich unterstützt wird. Die Schwierigkeit liegt im Halten der Stimmung und des Zeitmaßes. Aber es gelang. Das Ehepaar Kammersänger und -sängerin Hermann und Annie Gura-Hummel gab am 11. Oktober ein Konzert. Loewe, Schubert, Strauß, Wagner und Puccini kamen als Komponisten zur Geltung dank der prachtvollen Stimmen und der echt künstlerischen, psychisch-wahren Gestaltung des Vortrages beider Interpreten.
Dr. mus. J. H. Wallfisch

Leipzig Im großen Saale des Zoologischen Gartens, gab der Männergesangverein Concordia vor einer ansehnlichen Zuhörerschaft sein Herbstkonzert. Der unter Herrn Kantor W. Hänsel stehende Chor, erfreute wiederum durch die Frische und ansehnliche Kultur seines Gesanges. Neben kleinen Liedern brachten die Sänger L. Kempters „Meeresstimmen“ und die recht schwierige Ballade „Der Trompeter an der Katzbach“ von M. Neumann recht lobenswert zu Gehör. Wenn auch die Schwierigkeiten einzelner Tonsätze nicht immer mit Glück überwunden wurden, so war doch der Gesamteindruck der Vorträge ein günstiger. Eine wirksame Bereicherung des Programms bedeutete die Mitwirkung von Franz Veit (Violine) und Lebrecht Goedecke (Kontrabaß), die mit großer Virtuosität ein Duo von Bottesini vortrugen. Herr Goedecke spielte dann noch eine Berceuse von Neruda und eine halsbrecherische Tarantella von Bottesini. Hierbei entwickelte der Künstler eine Technik die erstaunlich war, aber auch der Kantilene verlieh er so zarten Klang, daß man an den Brummbaß-Vorträgen seine helle Freude haben konnte. Die Klavierbegleitung zu den Solostärken führte Herr Oswin Keller geschickt aus.

Im Feurichsaale gab Janina Lada einen Klavierabend. Weshalb sie an Stelle der angekündigten Cismoll-Sonate die in Esdur op. 27 No. 1 spielte, wissen wir nicht, jedenfalls hätte man die Änderung vorher dem Publikum mitteilen sollen. Ein großer Genuß ging von dem Vortrage des Werkes nicht aus, das Spiel war zu hastig und aufgeregt, dadurch entstanden Mängel und Unebenheiten. Den getragenen Sätzen fehlte es an Ausdruck und Wärme, während man im Passagenspiel die Klarheit und feine Abrundung vermißte. Von den folgenden Werken: Sonate Hmoll von Chopin, „Carnaval“ von Schumann und „Etüde en forme de valse“ von Saint-Saëns, gelang letzteres am besten. Es schien als ob die Pianistin zu dem Vortrage französischer Salonmusik besonderes Geschick hätte.

Das I. Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters wurde mit der V. Sinfonie von Tschaikowsky eingeleitet. Herr Prof. Hans Winderstein, der bei seinem Erscheinen auf dem Podium vom Publikum herzlich begrüßt wurde, brachte das zum Teil sehr komplizierte Werke dank der sorgfältigen Einstudierung ganz vorzüglich zur Wiedergabe. Das Orchester spielte mit Frische und Hingebung, so daß das Werk, welchem edle Struktur, Schönheit der Themen und Harmonik, wie auch Glanz der Instrumentation nachzurühmen ist, sehr packend zum Vortrage kam. Recht dürftig klangen nach der Sinfonie die Einleitungstakte zu der „Großen Fides-Arie“ aus Meyerbeers Oper „Der Prophet“ (V. Akt). Man hatte die Arie nur gewählt, weil das Konzert-Repertoire der Altistinnen etwas eng begrenzt ist. Zum Glück konnte die k. k. Kammersängerin Frau Charles Cahier den bösen Kontrast schnell wieder vergessen machen, die Künstlerin besitzt eine vorzügliche geschulte umfangreiche und klangvolle Altstimme, zu welcher sich ein bedeutendes Vortragstalent gesellt; infolgedessen erfuhr die Arie eine glanzvolle Wiedergabe. Auch in den Gesängen mit Orchester „Le spectre de la rose“ und „La captive“ entfaltete Frau Cahier alle Vorzüge einer hervorragenden Sängerin. Das Orchester spielte außer der Ouvertüre „Phädra“ von Massenet noch dessen Ballsuite a. d. Oper „Der Cid“; es sind sieben Stücke, von denen einige nicht als musikalisch vollwertig angesehen werden können. Herr Prof. Winderstein konnte mit dem künstlerischen Erfolge des Konzertes wohl zufrieden sein; möchte nun auch die Zuhörerschaft noch recht anwachsen.
Oscar Köhler

Wien Der neue Kapellmeister unserer Volksoper, Herr Bernhard Tittel, der sich am 2. Nov. daselbst durch seine energische Leitung von Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna“ glücklich eingeführt, hat am 16. Oktober hier als Konzertdirigent nicht minder erfolgreich debütiert. Man war auf dieses von ihm veranstaltete Konzert um so mehr gespannt, als er in die Mitte des Programms ein seiner Zeit viel gerühmtes, hier aber noch niemals aufgeführtes größeres Werk gestellt hatte: Berlioz' „Sinfonie funèbre et triomphale“. Diese „Trauer- und Triumph-Sinfonie“ war bekanntlich zur Einweihung der Pariser Juli-Säule an der Place de la Bastille (28. Juli 1840) komponiert und wurde an dem genannten Tage auch an Ort und Stelle — also im Freien! — von Berlioz selbst dirigiert, aufgeführt. Sie ist für zwei Orchester mit Chor (der indes im Konzert des Herrn Tittel leider wegblieb) geschrieben und zwar in vier Teilen: Trauermarsch, Abschiedshymne, Siegeshymne (Apotheose) und Triumphmarsch. „Den Freiheitshelden der Juli-Revolution von 1830, die bisher verstreut in Paris begraben waren, sollte endlich ein gemeinsames Grab bereitet werden und dem imposanten Trauerzuge, der die Überführung ihrer Gebeine begleitete, diente Berlioz' Musik zur Verherrlichung.“ (Mitteilung Rich. Pohls in seiner nachgelassenen Biographie Berlioz'). Der erhebenden Feierlichkeit wohnte damals auch Richard Wagner bei, der sich in späteren Berichten (sie erschienen im Programmbüchlein des Herrn Tittel abgedruckt) über Berlioz' neue Komposition geradezu begeistert aussprach; er möchte beinahe dieselbe allen von ihm gehörten Berlioz'schen vorziehen (Bericht vom 5. Mai 1841) und in einem „Extrablatt aus Paris“ vom Jahre 1842 schreibt er sogar: „im letzten Satze der Sinfonie wären Sachen, die an Großartigkeit und Erhabenheit von nichts übertroffen werden könnten“. Mochte nun vielleicht Wagners Enthusiasmus gerade für dieses Werk nach seiner jetzigen Wiener Erstaufführung manchem Besucher deshalb etwas seltsam erscheinen, so begriff man ihn vollkommen, wenn man sich in die Zeit zurückversetzt, aus welcher die zitierten Äußerungen herrühren. In den Jahren 1841—42 war der Dichterkomponist noch ganz von seinem „Rienzi“ erfüllt, dessen Musik er vor allem auf Glanz, Pracht, Massenwirkung angelegt hatte. Vorzüge, die unstreitig auch in Berlioz' fünfter Sinfonie imponieren und hier wieder noch mehr in der dem „Triumph“ gewidmeten Schlußapotheose, als er in dem der Ausprägung der „Treue“ gewidmeten ersten Satz, der aber heute wohl als der melodisch eindringlichere, stimmungsvollere erscheint. Durch einen gewissen kühnen, großen, echt Berlioz'schen Zug fesselt das ganze in Rede stehende Werk noch jetzt, aber an Originalität und Prägnanz der Erfindung kann es sich doch mit den früheren drei Hauptsinfonien des französischen Meisters (Fantastique — Harold — Romeo und Julia) nicht messen; zudem verlangte der kolossale Masseneffekt (für den u. a. 6 Wirbeltrommeln, 12 gewöhnliche Trommeln mit Überzug, 6 große Trommeln, 10 Paar Becken, 4 Schellenbäume, 2 Tamtams aufgeboten, von dem riesig besetzten Bläserchor ganz zu schweigen!) unbedingt die gedachte Aufführung im Freien, anschließend an die

militärischen und sonstigen ceremoniösen Vorgänge bei der Denkmal-Einweihung selbst. Im Konzertsaal kommt es vor lauter einzelnen Masseneffekten (wobei allerdings gerade die Trommeln wahrhaft genial und überraschend neu behandelt erscheinen) zu keinem entscheidenden, dominierenden Gesamteffekt. Für den relativ dürftigen Gedankengehalt ist das Ganze zu weit ausgesponnen und wird zuletzt sogar in den Klangfarben monoton, was vielleicht durch die (bei der jetzigen Aufführung wie erwähnt gestrichen) Chorpartie zwischen den riesig ausgedehnten Instrumentalsätzen weniger fühlbar geworden wäre. Übrigens wurde das immerhin hochinteressante Berlioz'sche Gelegenheitswerk (auf welches, bezeichnend genug, der spätere Wagner nie mehr zurückkam!) in Herrn Tittels Konzert mit stürmischen Beifall aufgenommen, wobei freilich unentschieden bleiben mag, wie viel davon die Komposition, wie viel die vortreffliche Aufführung anging. Herr Tittel scheint in Wien bereits eine stattliche Verehrergemeinde zu besitzen, die ihn schon beim ersten Vortreten demonstrativ empfing, um dann seine Dirigentenleistungen — außer der Berlioz'schen Sinfonie Beethovens große Leonoren-Ouvertüre No. 3 und R. Strauß' poesievolle, jugendfrische sinfonische Fantasie „Aus Italien" angehend, förmlich zu bejubeln. Schließlich sei noch der vorzüglichen Leistungen des (natürlich ausgiebig verstärkten) Konzertvereinsorchesters nicht vergessen, neuerdings bezeugend, daß diese anfangs so bescheiden auftretende Kapelle nunmehr den allerschwierigsten Aufgaben gewachsen, seit sie Ferdinand Löwe zu ihrer wahren künstlerischen Höhe emporbrachte.

Welch' gefährliche Konkurrenz den musterhaft disziplinierten Musikern vom Konzertverein, trotzdem durch einen anderen ausgezeichneten Dirigenten, Oskar Nedbal, rastlose Bemühungen in dem von ihm vor 5 Jahren neu begründeten Wiener Tonkünstler-Orchester allmählich bereitet worden, bezeugte die geradezu hinreißend temperamentvolle Aufführung der IX. Sinfonie Beethovens am 19. Oktober. Da war Nedbal so recht in seinem Element, schien sich gar nicht genug tun zu können an Schwung und Begeisterung für die große Sache, an die das Tonkünstler-Orchester bisher noch nicht herangetreten. Da nun nicht nur dieses selbst offenbar in vielen Proben sorgfältigst einstudiert erschien, sondern für die Freudenhymne des Finales außerdem eine gewaltige, begeistert ins Zeug gehende Sängerschaar, gebildet aus dem hiesigen Philharmonischen Chor, dem Sängerbund Dreizehnlinden und dem Wiener Neustädter Singverein zu Gebote stand — alles, wie auch das fein harmonisch zusammenstimmende Soloquartett (Damen Dorda Winternitz, Flora Kalbeck, Herrn Rud. Ritter, Dr. Hopf) von erstaunlicher Treffsicherheit — machte Beethovens Riesenwerk wieder eine nicht zu beschreibende Wirkung, hinter welcher einzelne kleine Bedenken über die Tempowahl oder sonstige Auffassung dieser oder jener Stelle ganz verschwinden mußte. Daher wir denn die an diesem Ehrenabend Nedbals und des Tonkünstlerorchesters beiden bereiteten stürmischen, ja, überschwenglichen Ehrungen nur völlig verdient fanden. Übrigens hatte schon die vor der Sinfonie und gleich kongenial wie letztere gespielte Egmont-Ouvertüre die alle Räume des Musikvereinssaales bis aufs letzte Plätzchen füllenden Besucher dieses seltenen Festkonzertes in die rechte Feststimmung gebracht.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

„Sinfonische Bühnendichtung" nennt sich eine neue Form der Bühnenkunst, zu deren Schaffung Marziano Perosi und Walter Friedemann sich zusammengetan haben. Das Wesentliche dieser Schöpfung besteht in der engen Verbindung einer Sinfonie mit der wortlosen Darstellung eines Vorganges auf der Bühne. Die neue Kunstgattung entfernt sich grundsätzlich von der Oper ebenso weit wie von der Pantomime; ihr Hauptwert wird (nach der Auffassung ihrer Urheber) darin liegen, daß dem Orchester im Theater neue Möglichkeiten und eine bisher nicht dagewesene Bedeutung zuerteilt werden, während durch das Zusammenwirken der abstrakten Musik mit der sinnfälligen Handlung eine doppelte Wirkung erzielt wird.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Der Handel mit den Billetts für die Bayreuther Festspiele bildete den Gegenstand einer Beleidigungsklage, die vor dem Schöffengericht in Bayreuth verhandelt wurde. Viel interessanter als die Sache selbst sind die verschiedenen Begleitumstände, die bei der Verhandlung zu Tage traten. Die Verwaltung der Bühnenfestspiele hatte im August d. J. während der Festspielzeit an den Magistrat von Bayreuth ein Schreiben gerichtet, in dem sie auf die Geschäftspraxis des Bayreuther Buchbindermeisters Forster, der mit Festspielbilletts handelte, hinwies und ersuchte, diesen „beschämenden Kartenschacher" in öffentlicher Magistratssitzung gebührend zu kennzeichnen. Der Magistrat erklärte daraufhin, daß er gesetzlich keine Handhabe besitze, gegen die Handlungsweise Forsters, die er entschieden mißbillige, einzuschreiten. Bei dieser Gelegenheit konnte festgestellt werden, daß Forster u. a. Karten, die mit Ausnahme der Fürstengalerie durchweg 25 M. kosten, für 80 M. verkauft habe, daß in anderen Städten, z. B. Karlsbad, während der Festspielzeit Eintrittskarten für 100 Kronen das Stück „gehandelt" werden, daß einer Dame in Amerika für zwei „Ring"-Billetts sogar 1800 M. abgenommen wurden usw. Über diese Magistratssitzung brachte das „Bayreuther Tageblatt" einen Bericht, in dem das Verhalten Forsters einer scharfen Kritik unterzogen und gesagt wurde, es sei „unfair", es werde von allen anständigen Menschen verurteilt, Forster betreibe seinen Handel mit rücksichtsloser Ungeniertheit u. a. m. Forster veröffentlichte nun in anderen Bayreuther Zeitungen eine Erklärung, in der es hieß, bis in die letzten Jahre habe von der Buchdruckerei und Hofbuchhandlung Giessel selbst (Verlag des „Bayreuther Tagbl.") der Billetthandel zu erhöhten Preisen stattgefunden und sich sogar bis in die Redaktionsstube hinein ausgebreitet. Daraufhin erließen Redaktion und Verlag des „Bayr. Tagbl." eine Erklärung, in der von „bewußter Verleumdung", von gehässiger Niedrigkeit, Albernheit und dummdreister, aus machtlosem Ärger erzeugter Bosheit gesprochen wurde. Forster erwiderte, daß der Billetthandel sich bis in die Redaktionsstube und Buchdruckereibureaus des „Bayr. Tagbl." erstreckte, und daß bis 1911 die Giesselsche Hofbuchhandlung Karten zu erhöhten Preisen verkauft habe; er werde dies in der nunmehr angestrengten Beleidigungsklage beweisen. Die Verhandlung gestaltete sich jetzt recht interessant. Der Kläger Forster gab zu, daß er einen Handel mit Festspielbilletts betreibe, den er geradezu für notwendig halte. Er verkaufe die Karten nur von Leuten, denen die unbenutzten Karten von der Spielverwaltung nicht zurückgenommen seien. In der Festspielzeit erhalte er täglich zahlreiche Anfragen aus England, Amerika usw., ob er Karten besorgen könne; er verlange 60—120 M. für eine Karte, zuweilen würden aber auch viel höhere Preise geboten und bezahlt. Einmal seien zwei Ausländerinnen im Kraftwagen bei ihm vorgefahren und hätten für zwei „Parsifal"-Billetts am gleichen Tage 1000 M. geboten; er habe tatsächlich die beiden Billetts noch von einem Bayreuther Bekannten auftreiben können. Manche Leute kauften auch lieber bei ihm Billetts, weil sie nichts mit der Festspielverwaltung zu tun haben wollten; denn sie wollten lieber mehr bezahlen, als sich dort grob und unhöflich behandeln zu lassen. Hierzu bemerkte der Vorsitzende des Gerichts, daß auch er Ähnliches gehört habe. Kaufmann Weigel, Angestellter der Festspielverwaltung, erklärt als Zeuge, alle nichtbenutzten Karten würden zurückgenommen bis vier Wochen vor der Aufführung. Würde die Zurücknahme bis zum letzten Augenblick zugesichert, dann würde der Billetthandel noch mehr zunehmen und bald jeder Oberkellner, Portier und Gepäckträger mit Karten handeln. Die Hauptniederlage des Handels liege in den böhmischen Bädern. In Karlsbad, Marienbad usw. könnten während der Festspielzeit täglich zahlreiche Leute aus Gesundheitsrücksichten nicht zu den Aufführungen fahren, sie geben ihre Karten meistens dem Oberkellner oder Portier, um sie nach Bayreuth — natürlich an die Festspielverwaltung — zurückzuschicken. Die Portiers pflegen den Herrschaften das Geld gleich auszuzahlen, dann schickten sie die Billetts aber nicht an die Festspielverwaltung, sondern an — Forster, der sie zu erhöhten Preisen weiter verkaufte. Das sei das Geheimnis des Forsterschen Geschäftsbetriebes. Im weiteren Verlaufe der Verhandlungen mußte ein Mitglied der Redaktion, sowie ein Expedient des „Bayr. Tagbl." und der frühere Inhaber der Giesselschen Buchhandlung zugeben, daß sie früher Billettverkäufe vermittelt hätten. Die Verhandlung endete mit einem Vergleich.

Berlin. Der erste internationale musikpädagogische Kongreß findet 1913 unmittelbar nach den Osterferien in Berlin statt. Die Arbeiten des Kongresses werden sich in folgende Abteilungen gliedern: Allgemeine Erziehungs- und Bildungsfragen; soziale und Standesfragen Beratung über Reorganisationen der Musikbildungsanstalten; neue Forschungen und Ergebnisse auf dem wissenschaftlichen und praktischen Gebiete des Kunstgesanges; Reformen auf dem Gebiete des

Schulgesanges in den höheren und den Volksschulen; der Musikunterricht auf den Präparandenanstalten und den Lehrerseminaren; Spezialfragen aus dem Gebiete der Technik und der Methodik des Klavieres und der Streichinstrumente.

Bielefeld. Der städtische Kapellmeister Max Cahnbley in Bielefeld wurde zum Königlichen Musikdirektor ernannt.

Breslau. Prof. Ernst Flügel, der Musikreferent der „Schlesischen Zeitung", ist, im Alter von 68 Jahren gestorben. Flügel, der aus Halle stammt, kam 1879 nach Breslau. Seine Referate verieten gediegene Sachkenntnis, zu der sich ein anziehender Stil gesellte. Auch als Organist und Tonsetzer hat sich Flügel Anerkennung erworben.

Dresden. Kgl. Musikdirektor Karl Pembaur entfaltet auf dem Gebiete der Kirchenmusik eine große Wirksamkeit. Die Messen in Fdur und in Gdur werden u. a. aufgeführt in der Wiener K. u. K. Hofkirche, in den Domchören von Augsburg, Breslau, Freiburg, Graz, Klagenfurt, Linz, Salzburg, Wien und in den meisten Kirchen Österreichs und des katholischen Deutschland. Der Kirchenmusikverlag Böhm und Sohn in Augsburg hat eine große Festmesse bei Karl Pembaur bestellt. In Dresden wird Pembaur in diesem Winter „Die Apostel" von Elgar, „Quo vadis" von Nowowiejski und „Elias" von Mendelsohn aufführen.

— Verehrer, Freunde und Schüler von Felix Draeseke planen eine Ehrung des Meisters zu seinem diesjährigen 77. Geburtstage durch Aufführung seiner a cappella-Messe in Amoll für gemischten Chor Sonntag den 17. November.

Eilenburg. Der Berliner Bildhauer Viktor Heinrich Seifert hat den Auftrag zum Entwurf des Denkmals für Franz Abt erhalten. Das Denkmal, das für Eilenburg, den Geburtsort des Liederkomponisten, bestimmt ist, soll 1913 enthüllt werden.

Halle. Das Stadttheater in Halle hat die neue Oper von Alfred Kaiser „Theodor Körner" zur Erstaufführung in dieser Saison erworben.

Hannover. Der Loewe-Interpret Karl Götz gab hier seinen 50. Loewe-Abend mit großem Erfolge.

Heluan (Egypten). Hier wurde im Kurpark ein Standbild Mozarts feierlich enthüllt. Es ist eine Arbeit des französischen Bildhauers Avère und zum Gedenken an die diesjährigen Freilichtaufführungen der „Zauberflöte" am Fuße der Pyramiden, deren Veranstalter der Münchner Regisseur Guttenberger ist, errichtet worden.

Helsingfors. Frau Aino Akté, seit einiger Zeit die Leiterin der neugegründeten Nationaloper in Helsingfors, ist von dieser Stellung zurückgetreten, weil der Verwaltungsrat sich ihren Wünschen wenig zugänglich gezeigt haben soll. Die Mitglieder der Gesellschaft erklären dagegen, daß Frau Akté mit der Niederlegung ihres Amtes nur einem allgemeinen Theaterstreik zuvorkommen sei, da die Willkür, mit der sie ihres Amtes gewaltet habe, ein gedeihliches Zusammenarbeiten vereitelt habe.

Interlaken (Schweiz). Als erster Kurkapellmeister wurde Herr H. Schedel gewählt.

Neuyork. Die Saison der Metropolitan Opera, die in diesem Jahre am 11. November eröffnet wird, soll 23 Wochen dauern und wird damit die längste sein, die Neuyork je gehabt hat. In der Liste der Werke, die diesmal gewählt sind, ist besonders hervorzuheben ein Nachmittags-Zyklus des „Nibelungenringes" und einige Vorstellungen des „Parsifal". Neu wird Walter Damrosch's „Cyrano" sein, dessen englischer Text von Henderson nach Rostands „Cyrano de Bergerac" geschrieben ist. Ferner werden u. a. noch aufgeführt: die „Zauberflöte" (deutsch) Rossinis „Wilhelm Tell", Saint-Saëns „Samson und Dalila", Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen", Mascagnis „Iris" und Puccinis „Manon Lescaut". Als Solisten werden genannt: Emmy Destinn, Geraldine Farrar, Johanna Gadski, Frieda Hempel, (zum ersten Male in Neuyork) für Sopran; für Alt Julia Olaussen und Frau Matzenauer; unter den Tenören Burrian, Caruso, Hensel, Jörn, Slezak, Urlus; unter den Baritons und Bässen Pasquale Amato, Dinh Gilly, Otto Goritz, Putmann Griswold. Als Kapellmeister kehren Toscanini und Hertz und Sturani wieder.

Paris. In der hervorragenden französischen Zeitschrift „Mercure de France" veröffentlicht der Pariser Musik- und Kunstkritiker Henry Gauthier-Villars eine Besprechung der Briefe Tschaikowskys, die von dessen Bruder Modest vor kurzem herausgegeben worden sind. Tschaikowsky gilt als einer der besten unserer modernen Musiker, und sein Urteil über musikalische Dinge dürfte wohl im großen und ganzen schwes in die Wagschale fallen. Um so erstaunlicher sind die Urteile, die er über Wagner und Beethoven gefällt hat. Von Wagner sagt er: „Er läßt vier Stunden lang ohne Unterlaß formlose Melodien herunterleiern, von denen sich einige hohe Töne abheben, die aus einer gedankenarmen Sinfonie hervortauchen. Trotz ihrer Höhe werden aber diese Töne von dem Lärm des ganzen Orchesters erstickt. . . . . ." Bayreuth ist für ihn der Ort des „Heidenlärms jener faden Tetralogie, in der die Musik durch Abwesenheit glänzt." Parsifal ist ihm die „verkörperte Falschheit, die fleischgewordene Lüge und der lebendige Unsinn". Sein Urteil über Beethoven steht dem obigen an beißender Schärfe um nichts nach. In Beethovens letzten vier Sinfonien sieht er nur „ein Chaos, das durch einige wenige Lichtblitze spärlich erhellt wird". Gauthier-Villars erklärt diese merkwürdigen Urteile aus „dem pathologischen Zustande des Unglücklichen heraus, den eine heftige Neurasthenie dauernd in Fesseln geschlagen hatte". Welch furchtbare Gedanken Tschaikowsky hatte, welch schauerliche Phantasie er besaß, zeigt ein anderer Brief, in dem er ungefähr schreibt: „Während ich dirigiere, überkommt mich der Gedanke, mein Kopf fiele von den Schultern, und ich muß mein Kinn mit der linken Hand stützen; mit der rechten schlage ich weiter den Takt."

Riga. Als Dirigent des Rigaer Sinfonieorchesters wurde Kapellmeister Franz von Hoesslin gewählt.

Schnait (Württ.). Das Silcher-Museum in Schnait ist jetzt eingeweiht worden. Es wurde in dem durch einen Schulneubau freigewordenen alten Schul- und Geburtshaus Silchers eingerichtet. Das Museum ist durch den Schwäbischen Sängerbund geschaffen, der gegen Leistung eines Beitrages von 5000 Mark das Gebäude mit der Verpflichtung übernahm, die alten Wohnräume in dem Zustand zu erhalten, in denen sie sich zu Lebzeiten befanden.

Weimar. Der Intendant des großherzoglichen Hoftheaters Frhr. von Schirach wurde zum Generalintendanten ernannt; die Oberregisseure Carl Weiser vom Schauspiel und Ferdinand Wiedeg von der Oper erhielten den großherzoglichen Hausorden zum Falken.

Wien. Thomas Koschat, der volkstümliche Liederkomponist, der der Wiener Hofoper seit 47 Jahren als Chorsänger angehört, tritt jetzt in den Ruhestand.

— „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß wird voraussichtlich im Burgtheater zur Aufführung gelangen. Es werden zu diesem Zwecke 45 Musiker sowie drei Gesangskräfte von der Hofoper dem Burgtheater überlassen werden.

— Vor hundert Jahren wurde in Wien die Gesellschaft der Musikfreunde gegründet mit dem Zwecke, die künstlerische Pflege der Musik, die damals in Wien die vornehmste Heimstätte vor aller Welt hatte, in sichere Bahnen zu lenken und in der Stadt Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts den Altar ihrer Kunst mit reinem Kult zu hüten für alle Zeiten. Dieser hehren Aufgabe ist die Gesellschaft der Musikfreunde in den 100 Jahren ihres Bestandes, kein Opfer scheuend, getreulich nachgekommen: durch die Veranstaltung großer musikalischer Aufführungen, durch die Gründung und viele Jahrzehnte lang rühmlich bekannte Führung eines erst vor drei Jahren in die Obhut des Staates übergebenen Konservatoriums der Musik und darstellenden Kunst, durch die Förderung heranwachsender Kunstjünger, durch die Anlegung eines nunmehr reiche Schätze bergenden Archivs und Museums und durch die fruchtbringende Aufrechterhaltung inniger Beziehungen zu allen musikalischen Faktoren des In- und Auslandes. Unbeirrt durch die wechselnde Gunst des Schicksals im Wandel der Zeiten hat die Gesellschaft der Musikfreunde an ihren hohen Zielen festgehalten und tritt mit frischen Kräften und aufrecht stehenden Idealen über die Schwelle des zweiten Säkulums, gefördert von dem werktätigen Interesse des Monarchen und seines Hofes, von der Fürsorge des Staates und der Musikstadt Wien, getragen von der Achtung und den Sympathien der Künstler und Kunstfreunde und der musikverständigen Bürgerschaft ihrer Vaterstadt und von der lebenskräftigen, tatentschlossenen Begeisterung ihrer kunstpflichtbewußten Mitglieder, deren opferwilliges Ausharren im Dienste ihrer Kunst ein neues Blühen der Gesellschaft der Musikfreunde verbürgt. Zur Feier dieses bedeutsamen Momentes begeht die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in der Saison 1912/13 das Fest ihres hundertjährigen Bestehens. Die eigentliche

Festwoche dauert vom 30. November bis 7. Dezember und wird durch eine Festmesse eingeleitet, welche Sonnabend, den 30. November um halb 10 Uhr vormittags in der Augustinerkirche (unter Mitwirkung des Singvereins der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde und unter Leitung des Konzertdirektors der Gesellschaft Hofopernkapellmeisters Franz Schalk) stattfindet. Das weitere Programm besteht aus drei Festkonzerten, deren eines Beethovens „Missa solemnis", das zweite ein Instrumental-Programm mit Werken von Goldmark, Brahms und Schubert (mit Eugen d'Albert als Solisten), das dritte ein gemischtes Programm mit Werken von J. S. Bach, Anton Bruckner und Richard Wagner enthält. Zwischen diesen Aufführungen ist ein Kammerkonzert eingeschoben; dieses findet am Montag, dem 2. Dezember 1/28 Uhr abends im kleinen Musikvereinssaale statt. Hier wirkt ein kleines, aus Philharmonikern bestehendes Orchester mit; zur Aufführung gelangt außer Mozarts G moll-Sinfonie das selten gehörte Quadrupel-Konzert (für Violine, Violoncell, Oboe und Fagott mit Orchesterbegleitung) von Josef Haydn, sowie des Meisters gleichfalls wenig bekannte wundervolle Kantate „Ariadne auf Naxos" (für eine Altstimme mit Orchester). Beethovens große Konzertarie „Primo amore" und das „Opferlied" sowie die Prometheus-Ouvertüre ergänzen dieses Programm. Außer den Philharmonikern, die auch bei der Missa solemnis tätig sein werden, sind das Konzertvereins- und Tonkünstler-Orchester beschäftigt. Außerdem ist eine Reihe der hervorragendsten Gesangs- und Instrumentalkräfte gewonnen worden und zwar die Damen Adrienne Kraus-Osborne, Aaltje Noordewier-Reddingius, Clara Senius-Erler, ferner die Herren k. k. Kammersänger Dr. Felix v. Kraus, k. k. Kammersänger Felix Senius, k. k. Kammersänger Erik Schmedes und k. k. Kammersänger Richard Mayr, sowie Opernsänger Robert Wyß. Als Instrumentalsolisten werden die Herren Eugen d'Albert, Kammervirtuose Arnold Rosé, die k. k. Hofmusiker Richard Baumgärtel, Friedrich Buxbaum, Hermann Thaten und k. k. Hoforganist Prof. Rudolf Dittrich mitwirken. Eine Festsitzung (Begrüßungsfeier), ein wissenschaftlicher Vortrag Dr. Eusebius Mandyczewskis, ein Besuch der Tonheroen-Gräber am Zentralfriedhofe, eine Ausstellung der Archiv- und Museumsschätze, ferner ein Empfang bei Hofe und im Rathause, sowie eine Festvorstellung in der k. k. Hofoper vervollständigen das Programm dieser Festwoche. Alle vorstehenden Festkonzerte stehen unter der Leitung des Konzertdirektors der Gesellschaft, Hofopernkapellmeisters Franz Schalk. Während der Festwoche findet auch eine eigene Konzertaufführung des Orchestervereins der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung seines Dirigenten Kapellmeisters Julius Lehnert statt.

Wiesbaden. An der Wiesbadener Hofoper fand am 13. d. M. das musikalische Schauspiel „Stella maris" von Alfr. Kaiser beim Publikum eine beifällige Aufnahme, was bei der spannenden Handlung und der an beliebte Vorbilder sich anlehnenden, theatralisch wirksamen Musik, — aus der die Tänze und Lieder des 1. Aktes sich als wertvollster Teil abhoben, — begreiflich erscheint. Die Aufführung unter Prof. Mannstädts Direktion war vortrefflich; der anwesende Komponist mußte verschiedenen Herausrufen folgeleisten.

Neue Erscheinungen

Streicher, Theodor: Szenen und Bilder aus Goethes „Faust". Die Monologe des Faust für Singstimme und Klavier.

Bleyle, Karl: op 19. Chorus mysticus aus Goethes „Faust" für gemischten Chor, Harmonium und Klavier. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Zwei neue „Faust"musiken, und wir wollen gleich hinzufügen keine schlechten, um die sich damit die nicht geringe Anzahl derer vermehrt, die uns bereits von kleineren und größeren, alle an dieser eigenartigen, erhabenen Schöpfung menschlichen Geistes entzündeten Komponisten geschenkt wurden. Streicher hat meines Erachtens mit diesem neuen Werk nach seinen schon vor Jahren erschienenen „Wunderhornliedern" zum ersten Mal wieder einen bedeutsameren Wurf getan und das ist um so erfreulicher, als es ihm anscheinend nicht gelingen wollte, durch mancherlei inzwischen Geschaffenes die seitens der Kritik an sein Erstlingswerk geknüpften Hoffnungen zu erfüllen. Wenn er sich in seinen 6 Heften Hafis-Lieder immer mehr einem kurzatmigen Melos — bekanntlich dem Wahrzeichen der Modernen — und einer oft tiftelnden und schrullenhaften Absonderlichkeit in der Harmonik in die Arme geworfen hatte und wenn man seine in Musik gesetzten Dehmelschen Sprüche (unter denen Texte wie z. B. „Ein Herr Laus, ein

Floh und eine Wanze setzten sich an meinen Tisch" usw.) als direkte Geschmacksverirrung bezeichnen mußte, so ist es mit der vorliegenden „Faust"musik, zu der Fausts großer „Anfangs"-monolog „Habe nun, ach! Philosophie" bis dahin, wo es heißt: „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder" allerdings in stark gekürzter Form als Textunterlage diente, ein ganz ander Ding. Zwar die Vorliebe für die Vertonung von Versen mehr philosophischen als lyrischen Inhalts scheint bei dem Komponisten ja geblieben und sogar noch tiefer eingewurzelt zu sein, jedoch hat der grandiose treffliche Vorwurf und der Stoff überhaupt sein tondichterisches Gemüt offenbar dermaßen aufgewühlt und in Wallung, daß er ihn gewissermaßen musikalisch neu gebühren und in Töne umgießen mußte. Fast überall spürt und behält man den Eindruck innerlich erlebter und nicht bloß gemachter, hinzugetaner Musik, gewiß das höchste Lob, welches man einer Komposition nachzusagen vermag. Dabei tritt an die Stelle der früheren abrupten und mosaikartigen Motivik hier auch wieder des öfteren die breite melodische Linie, je näher dem Schluß um so ausgiebiger und wirksamer. Sich in die jeweilig angeschlagenen poetischen Stimmungen einzuleben und sie musikalisch anschaulich wiederzugeben besaß Str. von Anfang an eine eigene Begabung, die ihn auch hier nicht im Stiche gelassen hat. Bezüglich seines Stils im Allgemeinen verweise ich auf meinen schon früher in dieser Zeitschrift erschienenen Artikel über ihn (Hugo Wolf redivivus?).

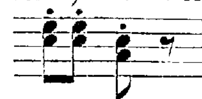
Dem Umfang nach bedeutend kleiner, aber doch auch mit dem vorgenannten Werk einen gewissen Zug ernster Größe und weihevoller Ergriffenheit teilend ist der Bleylesche Chorus mysticus. Eine ganz einfache, vorwiegend diatonisch fortschreitende Motivik paßt vortrefflich zu dem großartigen, wie aus geheimen Urbauten der Sprache geformten Lapidarstil des Textes. Während dort das vielfarbige Orchester den tonmalerischen Untergrund für die Stimme schafft, bezwingt B. sich diesmal bescheiden mit einem Harmonium und Klavier, so eines teils die Aufführungsmöglichkeit erleichternd und dabei in folge kluger und künstlerisch feinsinniger Verteilung bezw. Combinierung der beiden Instrumente dennoch nicht das Gefühl klanglicher Dürftigkeit aufkommen lassend.

Engelsmann, Walter: Sonate für Cello und Klavier in A moll. (Verlag C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig).

Der von Leidenschaft und einem gewissen Pathos erfüllte erste Satz nimmt, trotzdem sich die Themen nicht nach klassischem Muster so recht fortentwickeln, doch manchen hübschen Anlauf und erweckt Hoffnungen, die leider nicht in Erfüllung gehen. Ja vom Andante ab (die Sonate ist nur 2 sätzig) scheint der Quell der Empfindung immer mehr zu versiegen, an die Stelle grösserer und in sich geschlossener Themendurchführungen tritt eine kurzatmige motivische Kleinarbeit, ein äusserliches Zusammenstückeln oft der heterogensten Einfälle, dazu ist der Klaviersatz stellenweis sehr massig, schwülstig und dickklingend. Zum Schluss-Allegro vermag die rhythmische Auffrischung durch den $^5/_4$ Takt die halbverlorene Schlacht auch nicht mehr zu gewinnen und so ist das Endresultat: Können und Wollen sind beim Autor nicht im rechten Gleichgewicht und vor allen Dingen ist der Formensinn noch nicht genügend gereift, um die guten künstlerischen Absichten stets in die vollwertige Tat umzusetzen.

Karl Thießen

Meister, Ferd. Aus der Jugendzeit. Suite miniature für Orchester. Hansa-Verlag Berlin.

Eine niedliche kleine Suite ist es, die Ferd. Meister hier in Partitur vorlegt. Aus sechs kurzen Sätzen bestehend (Wiegenlied, die Mühle, Hampelmanns Tanzstunde, Märchen, Volksliedchen, Kinderreigen), gibt sie sich ihrem Titel gemäß durchaus anspruchslos, ist sie in der Form hübsch entworfen und fein instrumentiert. Da das Werk melodisch und harmonisch sehr schlicht auftritt, wäre es bei passender Gelegenheit besonders in kleineren Konzertorchestern aber auch in den Orchesterklassen von Konservatorien (auch Kinderorchestern) sehr wohl zu verwenden. Wo nicht genügend Blechinstrumente vorhanden sind, könnte eine Anzahl davon ohne großen Schaden für die Wirkung wegbleiben. Auf S. 10 der Partitur (im 8. Takt des ersten Systems) hat der Stecher in den Oboen zweifellos die Noten  weggelassen.

Dr. Max Unger

Neue Chorwerke

Zöllner, Heinrich, op. 111. Fahnenschwur für Männerchor und großes Orchester (Ged. v. E. M. Arndt). Klavier-Auszug M. 3.—. Schweers & Haake, Bremen.

Obgleich wohl als Gelegenheitskomposition anzusehen, ist dieser „Fahnenschwur" von Heinr. Zöllner ein Treffer ins Schwarze. Ein kräftig und kernhaft Werk, das bei vaterländischen Festen gewiß eine zündende Wirkung tun wird. Für die Singstimme ist es nicht allzuleicht gesetzt, wird indes auch von mittleren Chören immer noch ohne Aufwand von zu viel Mühe bewältigt werden können. Gegen den Schluß hin tritt dem Männerchor, dem der Arndtsche Text obliegt, ein Knabenchor im Einklang (ev. ein zweiter Männerchor in mittlerer Lage) mit Luthers Reformationschoral gegenüber, wodurch ein sehr wirkungsvoller Schluß herbeigeführt wird.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 2. November, nachmittag ½2 Uhr

Girolamo Frescobaldi: Passacaglia für Orgel. Tom. Lud. da Vittoria: Jesu, dulcis memoria. Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel: Helft mir Gottes Güte preisen. Joh. Brahms: „Ach, arme Welt, du trägst mich". „Ich aber bin elend".

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma Schweers & Haake in Bremen bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 7. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 4. Nov. eintreffen.

Soeben erschien:

Mutter Erde

Weltliches Oratorium
für Solostimmen, Chor und Orchester

Text von G. P. S. Cabanis

Musik von

Hugo Kaun

Klavier-Auszug 10 Mark

Orchester-Partitur, Orchester-Stimmen und Chor-Stimmen befinden sich im Druck und erscheinen in Kürze

Auf Wunsch erfolgt gerne Ansichtssendung durch die Verlagshandlung

Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig

St. Petersburg  Moskau  Riga

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 45

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 7. Nov. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Fünftes Gewandhauskonzert

Programm: Erste und zweite Sinfonie, Klavierkonzert in Cmoll von Beethoven.

Darüber ist wenig zu sagen, wenn man nicht ins Abschreiben oder Nachempfinden größerer oder kleinerer Konzertführer verfallen will. Ein Beethoven-Abend sei nun endlich ein reiner Genuß, bei dem das kritische Nachprüfen überflüssig ist. Zumal, wenn ihn Nikisch und das Gewandhausorchester ausführen. Man kann vielleicht Tempi anders empfinden. Aber das ist nicht das Wichtigste. Der junge Beethoven — vor der Eroika — verlangt vor allem Klarheit und Durchsichtigkeit.

Herr Professor Karl Friedberg, der das Klavierkonzert spielte ist in jeder Hinsicht Pianist und Musiker, entfernt von allem Virtuosentum, und darum berufen als Beethoveninterpret. Übrigens teilt er sich in diesen Ruhm mit Herrn Otto Weinreich, der in der Hauptprobe für ihn eingetreten war.

♯



„Franz von Assisi"

Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus
in einem Prolog und zwei Teilen
Dichtung von Gabriel Nigond
(Deutsch von Wilhelm Weber)
Musik von Gabriel Pierné
(Deutsche Uraufführung in Augsburg am 1. Nov. 1912)

Augsburg, 1. November

Die ganze tiefe Innigkeit musikalischen Schaffens im höheren religiösen Sinne im Gegensatz zu dem, wenn auch unbewußt, stets mehr oder weniger äußerlichen Bühnenschaffen kam mir zum Bewußtsein, als ich dieser Tage kurz, nachdem ich der Stuttgarter Uraufführungssensation von Richard Straußens zwiespältigem neuen Werk und nun in Augsburg Piernés „Franz von Assisi" beigewohnt habe. Mit spontaner Gewalt wirkte das letztgenannte Opus, als die einheitlich konzipierte Arbeit eines musiksehnenden Dichters und eines religiös nachempfindungsfähigen Musikers auf mich ein. Ich mußte innerlich lächeln, wenn ich daran dachte, wie häufig man bei uns grade den romanischen Komponisten die sogenannte theatralische Effekthascherei vorzuwerfen beliebt, ohne zu bedenken, daß in Frankreich noch immer Musiker leben, die sich ebenso stark an dankbaren Opernstoffen wie an legendären oratorischen Vorlagen zu begeistern vermögen und die es auf beiden Gebieten zu gleichwertigen Arbeiten bringen! Zu diesen im guten Sinne vielseitigen Musikern Frankreichs gehört neben manchem andern vor allem Gabriel Pierné, der in deutschen Landen, von dem heute schon vorübergerauschten Erfolge seines „Kinderkreuzzuges" abgesehen, noch durchaus nicht allgemein genug anerkannt ist, weil er eben kein kompositorischer Bühnenstar, sondern „nur" ein schlicht verinnerlichter Tonpoet ist, der nur dann zur Feder greift, wenn ihm ein Stoff musikalisch entgegenkommt und zwar musikalisch in dem ideelleren, übertragenen Sinne, den die im Frühlingsgrün prangende Landschaft auf jedes für die Allmacht der Naturklänge empfängliche Künstlergemüt auslöst, also in jenem allgemeinen, ästhetisch-katholischen Verstande, der die ganze katholische Kirchenmusik in scharfen Gegensatz zu der mehr intellektuell-gläubigen protestantischen Choralmusik charakterisiert. Man muß diese Gedanken einer Betrachtung des neuen Piernéschen Werkes schon deshalb vorausschicken, weil eine starke Empfänglichkeit für den Bildzauber der mittelalterlichen Heiligenlegenden beim Hörer allüberall vorausgesetzt werden muß, wo diese Szenen aus dem Leben des „poverello", des Heiligen von Assisi mit Seele und Gemüt genossen werden können. Mit Recht hebt daher auch der begeisterte Übersetzer des Werkes, Professor Wilhelm Weber in Augsburg, in dem (bei C. F. Kahnt-Leipzig erschienenen) Musikführer zu dem Werk hervor, daß die Gestalt des Franziskus deswegen auch noch für uns Nachgeborene von innerstem Wert und Interesse sein muß, weil sein Leben und Wirken über das mittelalterliche Legendäre hinaus, auch rein menschlich-typisch genommen, unseren vollsten Anteil beanspruchen darf, weil ferner seine Entsagungsfähigkeit, seine soziale Fürsorge für die Armen im übertragenen Sinne „modern" anmutet, vor allem aber deswegen weil die Grundzüge seines Wesens, die Schlichtheit seines Empfindens und die Innigkeit seines Gefühles, weil diese Züge seines Charakters eminent musikalisch sind. Davon ausgehend aber muß man sich, auch wenn man nicht dem streng katholischen Glaubenslager angehört, wohl oder übel entschließen können, auch die Notwendigkeit jener Szene zu begreifen, die bei deutschen, modernen Zuhörern am ehesten Widerspruch finden könnte, jener Szene, in der

Franziskus in einer seiner Visionen Christus nicht nur leibhaftig am Kreuze zu erblicken glaubt, sondern auch die Wundmale des Herrn empfangen haben soll. Man muß, wie Weber sagt, diese Szene nicht sowohl kirchlich-fanatisch, sonder intuitiv im psychologischen Sinne auf sich wirken lassen und wird sie dann, namentlich dank Piernés erschütternder musikalischer Überzeugungsinbrunst, auch nachempfinden können. Weber weist auch mit feinem künstlerischen Takt auf die erste bildliche Darstellung dieser Szene durch Giotto auf einem Tafelgemälde im Louvre hin, auf welchem der Cherub, mit sechs in Kreuzform gefalteten Flügeln, die Erscheinung des Gekreuzigten symbolisieren soll. Im Anschluß daran muß hierverwähnt werden, mit welcher Pietät nicht nur der Dichter in manchen Einzelheiten der Diktion den bildlichen Darstellungen der Franziskuslegende folgt, sondern mit welcher malerischen Anschaulichkeit und bildhaften Plastik auch der Komponist die Szenen illustriert, so daß sich das Werk wie ein musikalischer Freskenzyklus aus der Unterkirche von Assisi darstellt. Wer jemals das Glück genossen hat, die Geburtsstadt des „poverello" zu betreten, wer die Schauer der Mystik auf seine Seele hat einwirken fühlen, die in der weltberühmten und weltfernen Kirche zu Assisi weben, der erst wird dieses Werk recht würdigen können.

Das Chorwerk (der Ausdruck Oratorium trifft nicht ganz zu, schon wegen der stofflichen Freiheiten und wegen der formellen Disposition) zerfällt in einen Prolog, in dem die Abkehr des Heiligen vom Weltgetriebe und seine symbolische Verlobung mit der Armut geschildert wird und in zwei je aus drei Szenen bestehende Hauptteile, in denen das Leben des Heiligen in seinen Hauptepochen, von seiner Begegnung mit dem Aussätzigen und mit der Schwester Clara an bis zu seinem frühen Tode in Assisi geschildert wird. Der Musik erstehen namentlich in der Ausmalung der Schrecken des Aussatzes — der Unglückselige naht unter Klappergeräusch, während das Kontrafagott in der tiefsten Baßlage ein gräßlich mühseliges Motiv stöhnt —, sowie in der Vogelpredigt sehr dankbare Aufgaben. Wie hier das Tirillieren der Vögel zuerst instrumental anhebt und wie dann Sopranstimmen (in Augsburg mit ergreifender Vollendung von den musikalischen Insassinnen des Blindeninstitutes gesungen!) das Lied an den Frühling anstimmen („Der Lenz ist da, o holder Traum! Nun ist im Frührot aufgegangen silbern ein köstlich Blütenprangen an Busch und Baum."), da fühlt man, wie der Komponist hier in Seligkeit ganz Eins mit dem Gedicht wurde. Wenn aber, im zweiten Teile, in der Szene der Wundmale, die Dämonen auf den armen Heiligen einstürmen und seine wunde Seele zerreißen, dann findet Pierné Töne von flagellantischer Heftigkeit, dann malt ein kraftvoll gegliedertes sinfonisches Vorspiel diese Schrecknisse aus, und mit Posaunenallgewalt bringt erst die Erscheinung Christi die lichtbringende Erlösung aus dem Wirrsal. In dieser Szene bedient sich Pierné zur Erhöhung des mystischen Reizes der Stimmung eines Mittels, das sich in der bisherigen Musikliteratur nur selten (mir fällt etwa der letzte Akt des „Rigoletto" ein) vorfindet, nämlich der bei geschlossenem und bei geöffnetem Munde verwendeten Chorstimmen, die sich mit der Orchestermasse ganz wunderbar vermählen und die klingende, ahnungsschwere Stimmung der Frühlingsnatur prächtig malen. Wieder ganz eigengeartet ist der Sonnenhymnus, den Franziskus, schon von den Schauern der Todesahnung erfüllt, anstimmt. Es ist eine Art von psalmodischem Rezitativ, in dem dieser Hymnus gehalten ist, wie denn überhaupt die beiden Schlußszenen etwas strengeren Charakter zeigen. Durch die letzte Szene des Werkes zieht sich wie ein litaneiartiges Gebet der tiefempfundene pilgerhafte Chorgesang „Kommt, laßt uns wallen hin, wo die dunklen Zypressen am Wege steh'n", den Pierné nach Art mittelalterlicher Bußlieder mit seltsamen melodischen Biegungen ausgestattet hat und der dem ganzen Werke einen schönen Ausklang gibt, während als eigentliche Coda noch einmal das Frühlingslied der Vögel erklingt, um die ewige Wiedergeburt in der Natur zu symbolisieren... Was den Wert der Partitur ausmacht, ist die zarte Diskretion in der Verwendung der Mittel, die herbe Anmut der Harmonik und die süße Inbrunst der Empfindung, die bei aller Süße niemals süßlich wird. Die großen technischen Schwierigkeiten für die Ausführenden beruhen namentlich in den schweren Einsätzen sowohl der Soli wie des Chores, die zumeist frei und unter recht erschwerten harmonischen Umständen erfolgen. Unter diesen Bedingungen muß die Aufführung durch den Augsburger Oratorienverein unter Webers überlegener Leitung ganz hervorragend genannt werden, zumal in orchestraler und in choraler Beziehung. Doch auch unter den Solokräften befanden sich einige, so Herr Dr. Carl Ludwig Lauenstein (München) (als Franziskus), und Hildegard Bossi-Sigel (Mailand) (als Armut), die teilweise sogar schon über ihrer Aufgabe standen. Der anwesende Komponist durfte sich mehrere Male für den warmen Beifall bedanken. Arthur Neißer
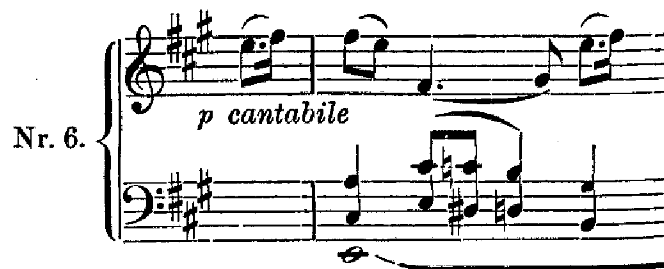


„Per aspera ad astra"

Sinfonie Dmoll op. 23 von August Scharrer

Besprochen von **Hans Schorn**

(Fortsetzung)

Zu energischen Sechzehntelabstürzen im f leitet eine sanfte anmutige Episode, flott belebt durch die synkopierte Bewegung in den Violinen, worauf sehr ruhig, gleichsam cantabile durch



das Schlußthema gebildet wird. Über dem Orgelpunkt e mit eindrucksvollen Mittelstimmen aufgebaut, benutzt es bald ein Motivteilchen aus dem Thema I. Mit dem Wiedereintritt desselben ist die Überleitung zum Durchführungsteil erreicht. Der knappen, durchaus klar gezeichneten Linie des Aufbaus folgt eine an dramatischen Akzenten und thematischer Verarbeitung reiche Durchführung. Im f marc. und unter sehr dichtem Tremolo der Vl II, Br. un Cb. steigert sich zunächst das Thema I zum beherrschenden Teil. Schneidende Achtel aus b (Nr. 1) im Streichkörper, auch in Engführung angewandt, peitschen in markanter Rhythmik zu einem Septimenakkord von Asdur (bei

Ziffer 8), worauf Flöten und Oboen im zarten pp. das erste Hauptthema wie aus weiter Ferne herüberschweben lassen. Gleichzeitig erscheint, umspielt von auf- und absteigenden Achteln der Streicher, das zweite Hauptthema (Nr. 5) in Fag., Kl., Hör. und Harfe, dann im Blech in etwas veränderter Harmonisierung:

Teile aus Thema I und II folgen sich, bei Ziffer 9 wird das Thema II vom ganzen Streichquartett im f vorgetragen. Bald antworten Hörner und Trompeten als Vorbereitung eines musikalischen Höhepunktes mit b aus Th. I, das gleich von Fag. und Bässen in der Umkehrung gebracht wird. In großer Verbreiterung ertönt dieser Teil bei Ziffer 11 im ff, das noch zu einem wütenden Absturz im dreifachen f anwächst. Blech, Hörner und Pauken hämmern dazu anhaltend den Rhythmus der Auftaktstriole des ersten Hauptthemas. Das wilde Toben löst sich in einem längeren diminuendo zu einem

der Hörner auf.

Ganz leise stammeln Vl I und Br. in mehreren Anläufen den Anfang des ersten Hauptthemas, während in der ersten Posaune sich im pp der Anfangsteil des zweiten Hauptthemas dazu gesellt. Allmählich belebt sich der Satz bei Ziffer 12 mit Hilfe des Triolenmotivs. Nachdem Trompeten und Posaunen das erste Hauptthema wie eine Herausforderung zweimal intonieren, mündet der Satz mit demselben bei Ziffer 13 wieder in die Haupttonart D moll. Damit ist auf Orgelpunkt a

im vollen Tutti der logische und dynamische Höhepunkt des ganzen Satzes erreicht. Mit großer Hartnäckigkeit erklingt die eigentümliche Harmoniefolge

Nr. 8. Vl. Holz Hrf. Blech Bässe Pk. Hör. Br. tr

bis sich die Stimmung des Satzes in gewählter Harmonie beruhigt. Die thematische Arbeit ist nun analog dem Anfang. Das Thema II steht natürlich in der Grundtonart Ddur und wird durch Nachahmung der Hauptmelodie in Celli und Bratschen etwas belebt. Das Schlußthema (Nr. 6) führt zu der p einsetzenden Coda, in welcher Thema I das Wort hat und in großer Steigerung, in Vereinigung von Haupt- und Seitenthema den Satz beschließt.

Das **Adagio sostenuto** hat gegenüber dem stark draufgängerischen Gehalt des einleitenden Ecksatzes einen mehr herben und fast schwermütigen Charakter. Diese Stimmung wird aber nicht übertrieben, durch nichts Besonderes illustriert. Es ist eine weitgeschwungene, zu einer katastrophalen Steigerung hinführende Schilderung, nicht skizzenhaft und unfein, sondern in allem logisch wohl begründet. Der Gedanke des Werkes „per aspera ad astra“ mußte auch einmal in solcher Resignation ausgesprochen werden. Getragen setzt das erste Hauptthema in Fag., Kl., Hörnern und Pos. und im ganzen Streichkörper ein:

Nr. 1. a p b f pp f

Vl I und Br. führen in dem ausdrucksvollen Motiv (molto expressivo)

Nr. 2. I. Vl. Br. 8va usw.

(die tiefen Bläser bilden die harmonische Grundlage) weiter zu einem Ddur (Ziffer 1).

Ein pastorales Seitenthema:

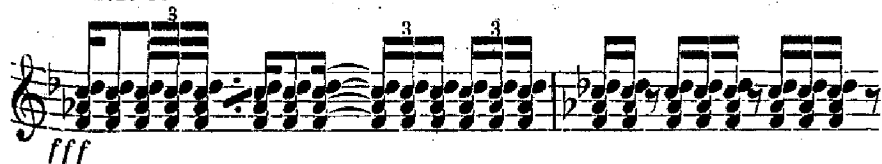
No. 3. Ob.

erklingt zuerst in der Oboe, dann in Vl und Fl., Ob. und Fag. Nach einer immer mehr sich drängenden Bewegung erscheint energisch auf scharf rhythmisiertem Grund bei Ziffer 2 das zweite Hauptthema.
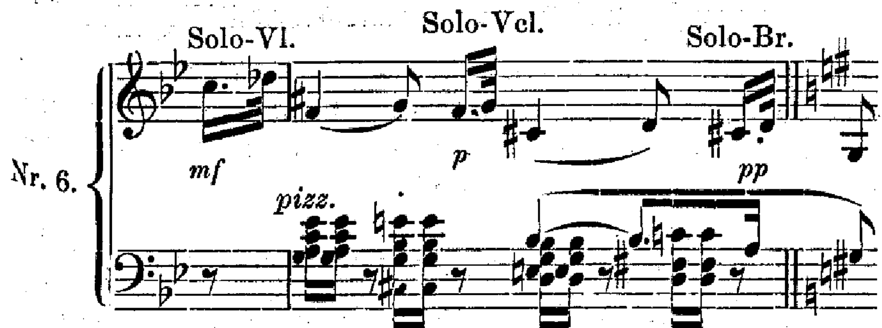
Nr. 4. Vl. Hör. ff ff usw.

Der pochende Rhythmus bestimmt, oft zum pp herabsinkend oder zu einem f anschwellend, um das Klangbild dieses Teiles, bis bei Ziffer 5 mit Wiedereintritt das Thema I die Durchführung beginnt. Zunächst entwickelt sich dieses und besonders der Teil b in etwas erweiterter Form. Doch bald gewinnt das pastorale Seitenthema immer mehr an Bedeutung in den Celli, dann in Kl. und Horn. Trotzdem in einem plötzlich anhebenden ff der klopfende Rhythmus dazwischenfährt, steigert sich aus ihm Zeitmaß und Klangfarbe, bis dann zwei Takte vor Ziffer 8 breit ausladend vom Blech und Fag. das Thema I gebracht wird. Damit ist zugleich auch zur Haupttonart Gmoll zurückgeleitet. Im weiteren Aufbau wird nach dem Thema I im Bläsersatz (mit Tremolo der Streicher) das elegische Motiv in einer knapp gedrängten Engführung als Überleitung zum Thema II benutzt, Gmoll. Die scharf rhythmisierenden Triolen-

schläge, erst ruhig, dann in drängendem Tempo vorgetragen, bereiten zu einer gewaltigen Entladung der angesammelten Kräfte in einem katastrophalen Aufschrei mit der schneidenden Sekunde c-des in dem Tutti des Orchesters vor.
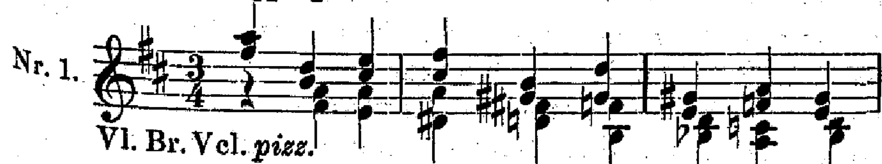


Schüchtern und leise bringen jetzt auf den pizz. der Streicher eine Solovl., Solovcl. und Solobr. den Auftakt des zweiten Hauptthemas,

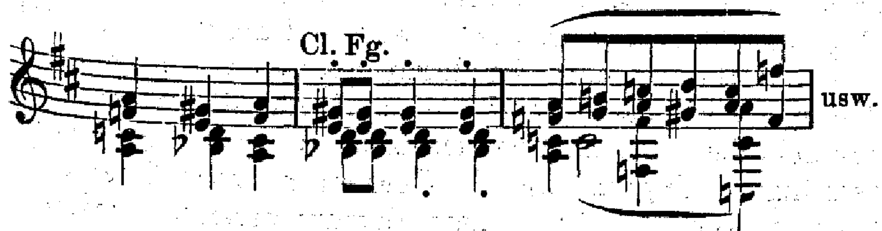


Da ertönt zart und langsam gleich einem alles Vorangegangene aussöhnenden, mystischen Gesang das pastorale Seitenthema über belebte Mittelstimmen und behält in großem diminuendo bis zum ppp verhallenden Schluß, in den die Pauke noch einmal mahnend den Rhythmus des Thema II hineinträgt, die Oberhand.

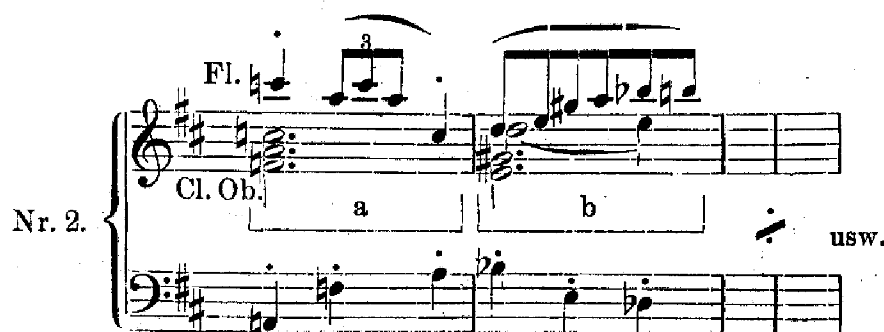
Den burlesken Ton im drama per musica, das heiter stimmende Element im musikalischen Schauspiel trifft im wahrsten Sinne das **Scherzo, non troppo presto.** Es ist nicht uninteressant zu sehen, wie hier nach dem gewichtigen Pathos der beiden Eingangssätze freundliche Farben sich mühelos und ohne allen Zwang einstellen. Es ist ein Ausschnitt aus einem Genrebild gesunden Humors, der die aufgerufenen allmenschlichen Probleme mit einem derben Schlag löst, auch für den Aufmerksamen immer noch die beste Antwort, wenn er sich vor Banalitäten und in einem Kunstwerk vor trüber Sentimentalität scheut. Der Scharrersche Stil rückt hier in eine eigenartige Beleuchtung, sein Kostüm ist schelmisch und ohne jeden gekünstelten Zierrat, seine Technik gerade hier im wesentlichen brillant und durchsichtig. Die vielleicht als akademisch angesprochene und trotz allem urgesunde musikalische Struktur der ersten Sätze erlebt somit ihre beste Rechtfertigung: Ganz einfach und auf wenig Mittel sich beschränkend erzielt der dritte Satz seine wirksame Plastik.

Hüpfende pizz. der Streicher und in ♪♪ ♪♪ rhythmisierende Bläser geben die Einleitung. Schalkhaft springt das erste Hauptthema hervor:
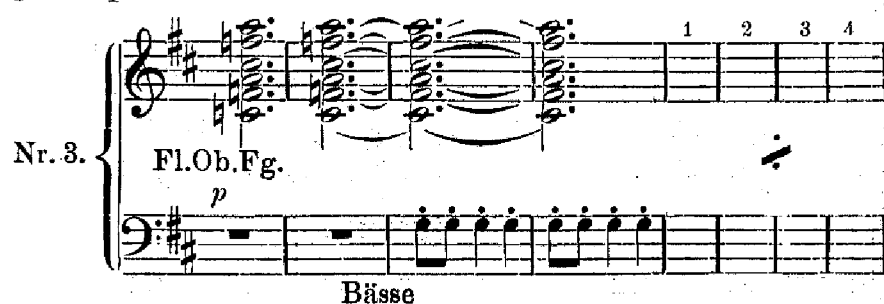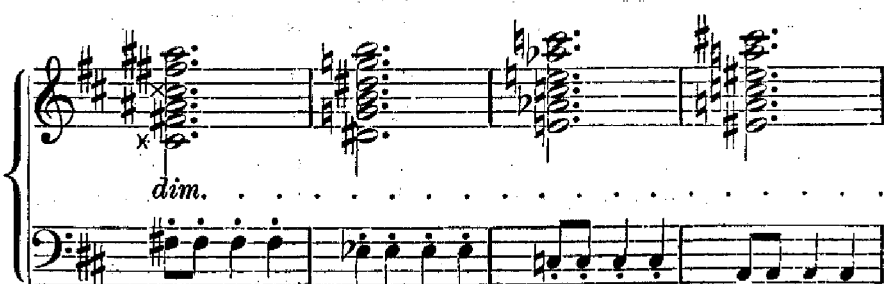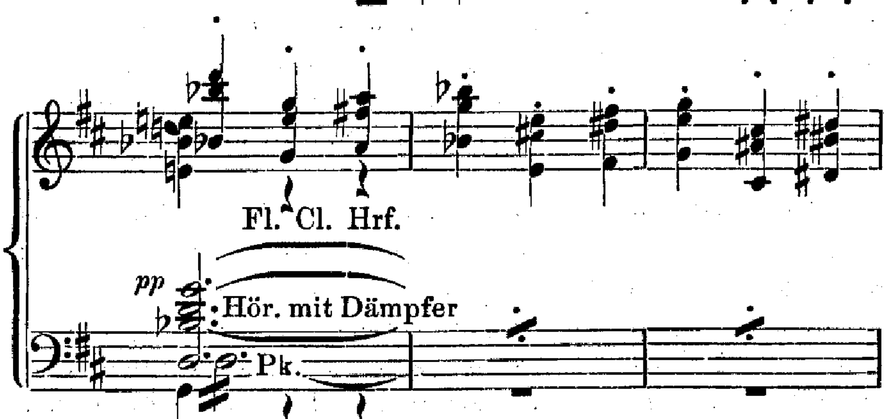




Mit dem originellen Seitenthema, dessen aufstrebende Achtelfigur ⌐ b ¬ später noch größere Bedeutung erhält, stellt sich bei Ziffer 1 die Flöte ein.

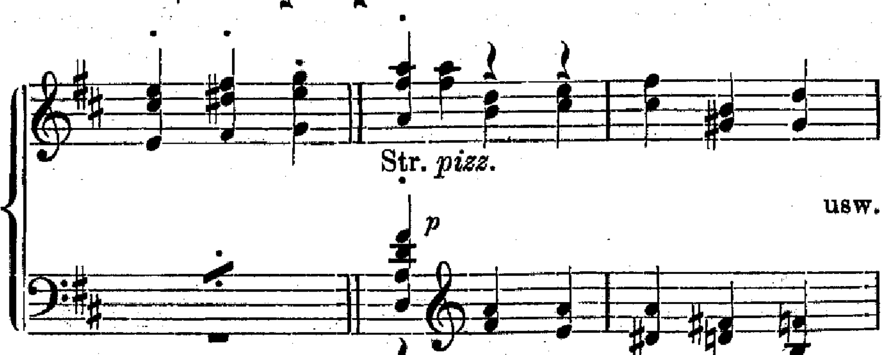


Lustig regt sich die aufgefangene Stimmung auch in Oboen und Vl. I. Mit einem p dim. der aufsteigenden Hbl. kehrt das Sätzchen zur Wiederholung. In der Durchführung sind die vorkommenden Themen und Rhythmen so klar aufgebaut und das Ganze mit jener graziösen Delikatesse des humorvollen Komponisten behandelt, daß eine genauere Analyse überflüssig erscheint. Erwähnt sei nur die interessante Überleitung zur Reprise (nach Ziffer 8) über die Subdominante Gmoll in den gedämpften Hörnern:









Im Übergang zum **Trio** Fisdur poltern die leeren Quinten im [Notenbeispiel] Rhythmus vom ff herunter schwerfällig und derbfröhlich zum Poco piu tranquillo.

Zu der neckischen Beweglichkeit des Scherzos steht das Trio mit seinem pastoralen Charakter in angenehmem Gegensatz. Mit seinem Hauptthema über der liegenden Baßquinte fis-cis

Nr. 4. Ob. Fg. Hör. Br. Vcl.

flutet der anmutige Reigen in Scherz und Ernst, in Dur und Moll, in stets wechselnden Klangfarben auf und ab. Bläser und Streicher lösen sich gegenseitig ab. Bei der Wiederholung (Ziffer 13) tritt zum Hauptthema eine belebende Gegenfigur in gebundenen Achteln. Im dim. zum pp bereitet sich das Ende des lustigen Treibens vor. Das pizz.-Motiv des Scherzos kündigt sich überdies einigemal sehr vernehmlich bei der Rückleitung zu demselben an.

Das **Finale** beginnt mit einen Andante sostenuto e molto marcato im ff. Hörner und Fag., später Holz und Tromp. bringen in Verbreiterung das wuchtige I. Hauptthema:

Nr. 1. Fg. Hör. *ff*

Pos., Tuba und Streicher formen nach und nach das gewichtige, harmonische Fundament. Es führt zu dem gewaltigen

Nr. 2.

sf

womit ein erster Höhepunkt abgeschlossen wird.

Rasch kadenzieren Kl., Fag., Horn und Tromp. mit dem Hauptthema nach Ddur, dem **Allegro con spirito** ₵. Im p leggiero erscheint dieses zunächst bei Br. und Vcl.

Nr. 3. Vl. 1 2 *leggiero* *p* Br. Vcl. 8*va*
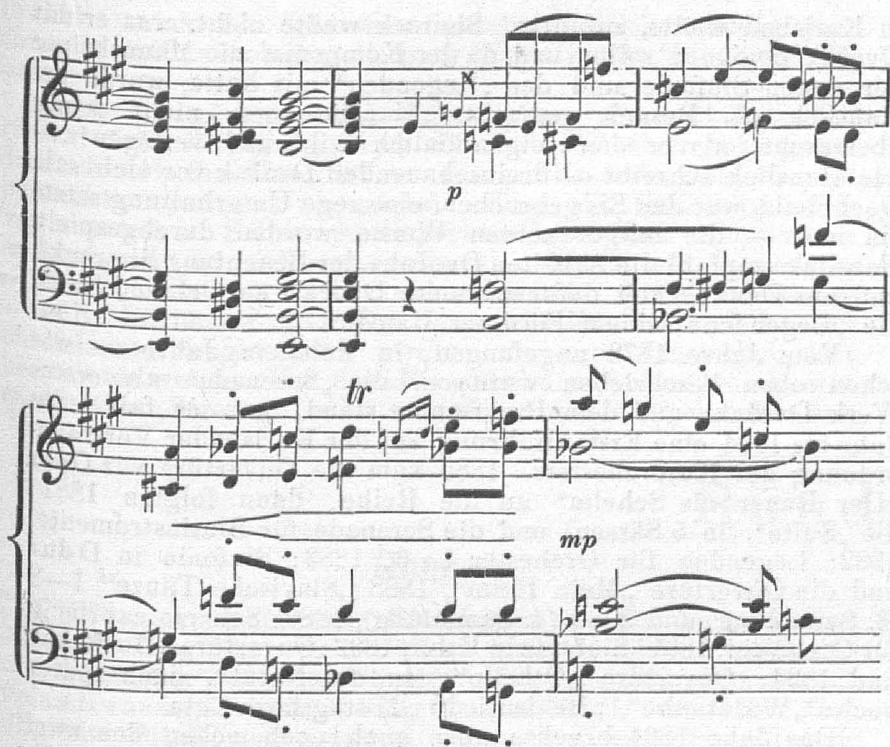
usw.

So die erst angedeutete Schwere verlierend und zu einem leichtmarkierten, fast nervösen, hastigen Stil übergehend, wächst das Thema bald (bei Ziffer 2) zum Unisono des Orchesters. Nach einer gewaltigen Steigerung setzt im ff des ganzen Orchesters folgendes Nebenthema ein:

Nr. 4. a *Tutti* *ff*

Zur eigenen bewußten Bekräftigung wiederholt es sich einen Ton höher, um dann in ruhigem Tempo, wobei Fl. und Kl. seinen Teil a rekapitulieren, zu einem chevaleresk erfundenen zweiten Hauptthema mit graziösem Nachsatz überzuleiten,

Nr. 5. Str. Ob. Fg. Horn *f*
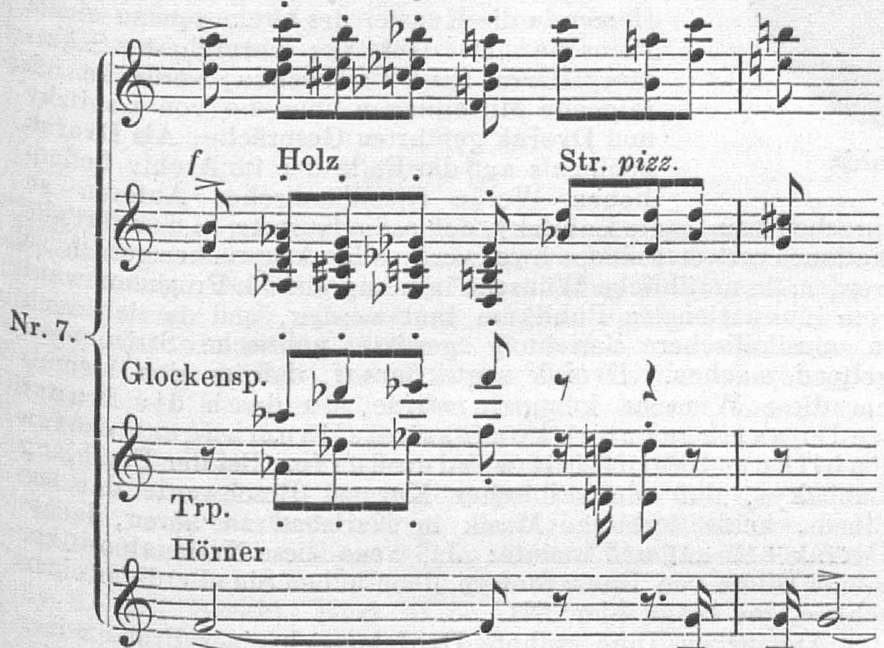


damit gleichsam die Freude an dem errungenen Sieg wiederspiegelnd und die Tendenz des ganzen Werkes rechtfertigend. Es konnte dem Komponisten nicht darauf ankommen, uns mit düstern oder pathetischen Bildern zu entlassen, die Ökonomie des Werkes mußte sich nach seinem Naturell in freudigen Farben aussöhnen.

Gleich das in der Oboe sich vorwagende Motiv
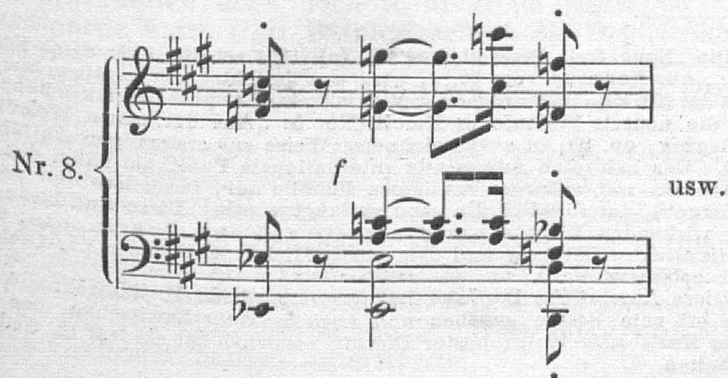
Nr. 6. Ob.

p

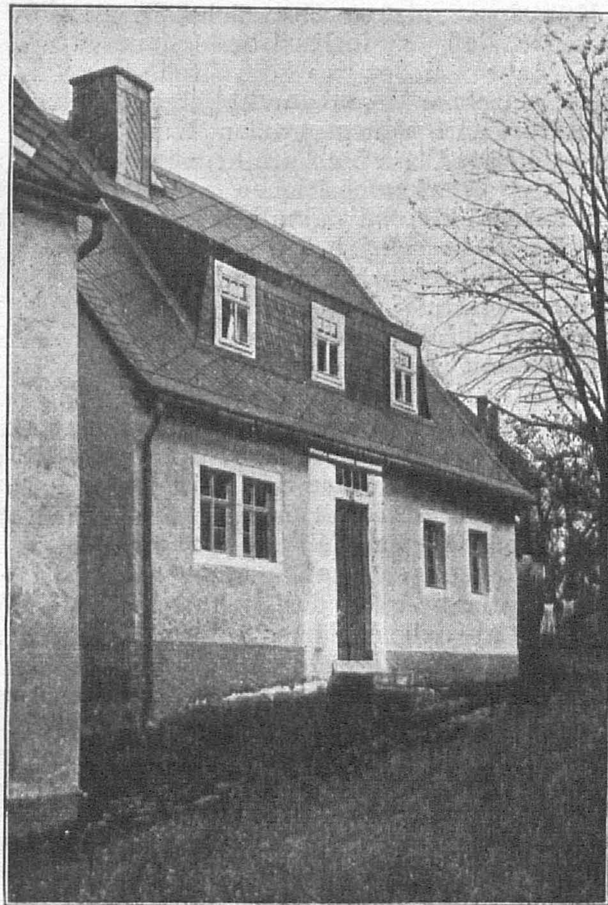
trägt einen beschaulich-heitern Charakter. Flüchtig tritt ein zweites in den Vordergrund:



Doch das plötzliche Auftauchen des ersten Hauptthemas (pp in der Tromp.) drängt alles beginnende Hervorquellen anderer Motive zurück. Energisch führt der kurze Rhythmus



zum Schluß des Satzes mit dem ersten Hauptthema über dem Septimenakkord von Ddur und damit zur knapp gehaltenen Durchführung. Diese ist anfangs durchaus pp. Streicher und Bläser bringen imitatorisch und in Engführung das Thema I, das diesen Teil fast ausschließlich bestreitet und ihm trotz der wenig umfangreichen Dimension einen eigentümlich beharrenden Charakter leiht. Ein großes Crescendo des Themas im Baß leitet zur Reprise zurück. Noch einmal, verstärkt durch das Tremolo der Streicher erhebt sich drohend im Andante sostenuto $^4/_4$ Dmoll des Anfangs das gewaltige I. Hauptthema. Analog dem Vordersatz gibt sich auch hier die Überleitung und Fortsetzung im Allegro con spirito. Das zweite Hauptthema erscheint natürlich bei Ziffer 14 in Ddur und wird bei Ziffer 18 im ff wiederholt. Die damit eingeleitete Coda führt rasch zum ersten Hauptthema zurück. In hellen Jubel bricht es aus (Ziffer 20) bei Tromp., Pos., Tuba und Bässen, machtvoll in der Verbreiterung zum ff gesteigert. Die [Notenbeispiel] Figur aus Thema I stampfen die Bässe. Ein Triolenlauf im Tutti mündet in den jubelnden Triller der Holzbläser, Hörner und Trompeten. Mit wuchtigen Akkorden schließt das Werk glänzend ab.



Kuhnaus Geburtshaus in Geising
Photographische Aufnahme von Arno Tittel, Photograph in Geising

Johann Kuhnau, dessen Geburtshaus hier zum ersten Male wiedergegeben wird, ist anläßlich der Feier des 700jährigen Bestehens der Leipziger Thomasschule, sowie des Heimatsfestes seiner Geburtsstadt Geising im sächsischen Erzgebirge wieder mehrfach genannt worden. Geboren wurde der Meister am 6. April 1660. Nachdem er als Alumnus der Dresdner Kreuzschule und Ratsdiskantist den Unterricht Jakob Beutels genossen hatte, kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Nach einem kurzen Aufenthalt in Zittau, ließ er sich schließlich in Leipzig als Advokat nieder. 1684 wurde er daselbst an der Thomaskirche Organist und 1701 Universitätsmusikdirektor und Thomaskantor. Erst in diesem Jahre legte er seine Advokatur nieder. Von

seinen vielen Kompositionen sind heute nur noch die in verschiedenen neuen Ausgaben vorliegenden Klaviersonaten, in welchen er versucht, Vorgänge aus der Bibel musikalisch zu illustrieren, bekannt. Von seinen sonstigen Arbeiten verdient noch „der musikalische Quacksalber“, eine Satire auf die italienische Musik in Form eines Romans, aus dem Jahre 1700 (Neuausgabe von C. Benndorf 1900) genannt zu werden.

J. L.



Anton Dvořak in Karlsbad

Musikalisch-Interessantes aus den Jahren 1879 und 1894. Dvořak gegen die Bademusik — Dvořak bei Fritz Simrock und Hanslick — Ein „politisches“ Bekenntnis — Ein böser Traum

Von M. Kaufmann, Karlsbad

Meister Anton Dvořak hat dreimal im Weltkurorte Karlsbad Aufenthalt genommen. Das erstemal kam er anläßlich der Aufführung seiner Serenade für Streichinstrumente in Edur, dann zum Besuche Hanslicks und das letztemal zur Aufführung seiner Sinfonie „Aus der neuen Welt“. Förmliche Überredungskünste kostete es die Freunde Dvořaks, ihn zu einer Reise nach Karlsbad anläßlich der örtlichen Erstaufführung seiner „Serenade“ zu bewegen. Der Kirchenmusikdirektor Herr Alois Janetschek in Karlsbad weiß darüber folgendes zu erzählen: „Ich besuchte im Jahre 1878—79 die deutsche Universität in Prag und gleichzeitig die Organistenschule. Vom Gesangsprofessor Pech in einen Prager Künstlerkreis eingeführt, fand ich da Gelegenheit, mit den tschechischen Komponisten Fibich, Karl Bendl, Smetana und auch mit Dvořak bekannt zu werden. Einige soeben erschienene Kompositionen Dvořaks gaben den Künstlern reichen Gesprächstoff, und da man wußte, daß ich in Karlsbad gute Verbindungen habe, ließen es die Redewendungen der einzelnen Herrn durchblicken, daß dieser Badeort mit seinem großen Kurorchester der geeignete Platz für Aufführungen Dvořakscher Orchesterkompositionen wohl wäre. Dieses leise Anklopfen nahm ich ernst, und am nächsten Tage schrieb ich schon an den Karlsbader Musikdirektor August Labitzky. Als der Bescheid eintraf, daß sich Labitzky für die Arbeiten Dvořaks interessiere, teilte ich dies sofort mit und betonte Dvořak gegenüber, daß es praktisch wäre, einige Partituren mit den Auflagstimmen nach Karlsbad zu senden. Kaum hatte ich noch ausgesprochen, fuhr Dvořak auf und sagte im barschen Tone: „Geben Sie mir Ruhe mit diesen Badekapellen, für die ist meine „Serenade“ nicht da!“. Der ganzen Beredsamkeit des Künstlerkreises bedurfte es, Dvořak zu überzeugen, daß gerade Karlsbad ein glänzendes Badeorchester besitze, das sich sogar eines Weltrufes erfreue; und erst als ich erklärte, volle Bürgschaft zu übernehmen daß eine befriedigende Aufführung seiner Werke zustande kommen werde, wurde Dvořak kleinlaut und fügte sich sogar, eine Reise nach Karlsbad zu unternehmen. Da ich auch nach Karlsbad reisen mußte, erfolgte die Tour gemeinsam. Doch, etwas zu voreilig hatte ich den Strich unter die Additionsposten gemacht, denn als ich Labitzky ersuchte, ein Dvořak-Konzert zu veranstalten, schlug dieser das Ansuchen mit dem Hinweise auf den noch „unbekannten Komponisten“ ab, und erst das eindringliche Zureden führte eine Zustimmung herbei. Für ein Dvořakkonzert konnte sich Labitzky wohl immer noch nicht erwärmen, aber die „Serenade“ (Edur) wurde auf das Programm gesetzt. Das war im Jahre 1879.“ — Dvořak besuchte das Konzert und war hochbefriedigt über die gediegene Wiedergabe und die überaus freundliche Aufnahme, welche das Werk beim internationalen Kurgastpublikum fand.



Anton Dvořák

Eduard Hanslick, der „gefürchtete“ Kritiker, besuchte durch eine lange Reihe von Jahren Karlsbad und jedes Jahr war es ein anderer Kreis, der sich um ihn schaarte. Einmal war es Tiedge, dann der Philosoph Schelling, ein anderesmal Heinrich Laube oder Fürst Camill Rohan, der wieder in Gesellschaft der Katarina Schratt oft war, dann Lewinsky oder Spielhagen. Hanslick war gewöhnt, in Karlsbad viele Bekannte zu treffen und liebte es, besucht zu werden. Wieder war es Kirchenmusikdirektor Janetschek, welcher sich des etwas scheuen Dvořak annahm und ihn dem Verleger Simrock, der gerade in Karlsbad weilte, zuführte. Simrock wußte nicht, was er mit Dvořak beginnen sollte, und da der Komponist die Manuskripte der ersten Sinfonie und der „Legenden“ mit hatte, wurde bei Hanslick ein Besuch gemacht. Hanslick war nicht wenig überrascht, als er den „eigentümlich wild und verlegen“ — wie Hanslick schreibt — dreinschauenden Dvořak vor sich sah. Doch bald war das Eis gebrochen, eine rege Unterhaltung setzte ein und — die mitgebrachten Werke wurden durchgespielt. Hanslick empfahl die Arbeiten Dvořaks der Beachtung Simrocks, und aus Dankbarkeit dafür widmete Dvořak an Ort und Stelle die „Legenden“ seinem Förderer Hanslick.

Vom Jahre 1879 angefangen, in welchem Jahre — wie schon oben beschrieben wurde — die „Serenade“ als erstes Werk Dvořaks auf dem Programme stand, gab es fast jedes Jahr bis 1894 eine Erstaufführung auf der Karlsbader Vortragsordnung des Kurorchesters. 1880 kam die Ouvertüre zur Oper „Der Bauer als Schelm“ an die Reihe, dann folgten 1881: die „Suite“ (in 5 Sätzen) und die Serenade für Blasinstrumente, 1882: Legenden für Orchester 1—6, 1883: Sinfonie in Ddur und die Ouvertüre „Mein Heim“, 1888 „Slavische Tänze“ 1—8 (3. Sammlung) und 3—6 (4. Sammlung), 1889: Scherzo capriccio für Orchester, 1891: Sinfonie in F dur, 1892: Ouvertüre „Husitzka“ und 1894: Ouvertüre „Othello“, „In der Natur“, dann später noch: „Waldtaube“, „Heldenlied“ „Mittagshexe“ etc.

Das Jahr 1894 brachte aber auch noch neben den zwei genannten Ouvertüren die Sinfonie „Aus der neuen Welt“, welche Karlsbader Aufführung als erste Aufführung des Werkes auf dem Continente anzusehen ist.*)

Dvořak hatte das Karlsbader Kurorchester schon schätzen gelernt, und da die obgenannte Reihe Dvořakscher Kompositionen mit wirklich herzlichem, warmem Beifall aufgenommen wurde und dieser kontinuierliche Erfolg Dvořak recht angenehm war, machte er sich wieder auf die Socken, um der Erstaufführung seiner Sinfonie „Aus der neuen Welt“ beizuwohnen. Als er in Karlsbad ankam, besuchte er den städt. Musikdirektor August Labitzky, der den Meister in die Bibliothek des Orchesters führte. Dvořak war über die Reichhaltigkeit des Archives erstaunt, und nachdem er einige ältere Werke durchblättert hatte, begaben sich beide Herren in die Kanzlei des Orchesters zu einem Plausche. Der Güte des Kurorchester-Sekretärs, Herrn Fritz Lawitschka, verdanke ich folgende Mitteilungen über die von Labitzky und Dvořak geführten Gespräche: Als Dvořak nochmals auf die Fülle der im Archiv befindlichen Werke fremdländischer Autoren zu sprechen kam, sagte Labitzky, daß es im Kurorte, in dem fast alle Nationen vertreten sind, schwer werde, allen Ansprüchen gerecht zu werden, da unzählige Wünsche in bezug auf die Programmwahl vom internationalen Publikum laut werden, und da sich auch in musikalischer Beziehung gewisse politische Strömungen geltend machen. Dvořak sagte darauf, daß er sich niemals um diese Wünsche kümmern würde, da doch die Kunst weder national noch konfessionell vom zugeströmten Publikum beeinflußt werden dürfe. Bei der Erzählung Labitzkys, daß ein serbischer Kurgast Beschwerde darüber führte, keine serbische Musik in Karlsbad zu hören, lachte Dvořak hell auf und meinte: „Ja, wenn diese Nationalpotitiker solche Dinge von Ihnen fordern, dann haben Sie allerdings einen schwierigen Stand hier“.**)

Am selben Tage wohnte Dvořak noch einer Probe seiner Sinfonie bei und am Nachmittage besuchte er das Sinfoniekonzert. Bei der Probe war er sehr wortkarg und nur durch Mienen deutete er an, daß alles zu seiner Zufriedenheit gespielt wurde. Erst nach Beendigung der Sinfonie drückte er dem Orchesterleiter und den Musikern seine Anerkennung aus.

*) Die „Neue freie Presse“ vom 24. Juli 1894 schrieb über diese Erstaufführung: „Aus Karlsbad vom 20. d. wird uns berichtet: Im heutigen Sinfonie-Konzerte der Kurkapelle wurde unter Musikdirektor August Labitzkys bewährter Leitung die neueste Sinfonie in Emoll (No. 5: „Aus der neuen Welt“) von Anton Dvořak, op, 95, in ausgezeichneter Weise zur erstmaligen Aufführung gebracht. Das zahlreich anwesende internationale Publikum nahm das neue Werk Dvořaks mit außergewöhnlichem Beifalle auf, besonders den zweiten Satz („Largo“), der förmlich Da capo verlangt wurde. Diese Aufführung des gewaltig wirkenden Werkes war die erste auf dem Continente, wofür dem Musikdirektor Labitzky und dem vortrefflichen Karlsbader Kur-Orchester alles Lob gebührt“.

**) Diese Aussprüche Dvořaks hat der verstorbene Musikdirektor August Labitzky oft zum Besten gegeben und auch Sekretär Lawitschka, der noch immer im Karlsbader Kurorchester Dienste versieht, hat sie fest im Gedächtnisse behalten.

Obwohl Dvořak der deutschen Sprache ziemlich mächtig war, schien es doch, als ob ihm die paar Worte rechte Mühe gemacht hätten.

Nach der gelungenen Aufführung der „Serenade" machte Dvořak einen Rundgang durch die Stadt, die einen sehr guten Eindruck auf ihn hinterließ, so daß er sich entschloß, hier zu übernachten und erst am nächsten Tage die Heimfahrt nach Prag anzutreten. Kirchenmusikdirektor Janetschek suchte rasch ein Logis, und da nichts passenderes zu haben war, mietete er im Hotel „Erzherzog Karl" zwei aneinander stoßende Zimmer — ein Schlafzimmer mit Salon — welche Räume rasch in zwei Schlafzimmer umgewandelt wurden, da auch Janetschek dort übernachten wollte. Vor dem Einschlafen erzählte Dvořak, wie er, als seine „Serenade in E" aufgeführt wurde, erschrocken sei, sein Werk aufeinmal in F dur spielen zu hören und wie er erst nach einigen Takten dahinter kam, daß hier hohe Stimmung eingeführt ist. Herr Janetschek weiß über die im Hotel verbrachte Nacht weiter zu erzählen: „Kaum waren wir ein Stündchen im Schlafe gelegen, trat ein heftiges Gewitter ein. Donner folgte auf Donner und helle Blitze erleuchteten die Stuben. Dvořak wurde munter und jammerte im ängstlichen Tone: „Was wird nur meine Familie in Prag machen"! Darauf sagte ich, daß ja in Prag gewiß kein Gewitter am Himmel stehen wird. Mit den Worten: „Das ist eine böse Nacht" ging Dvořak wieder zur Ruhe; am nächsten Morgen erzählte er, daß ihn böse Träume quälten, daß er aber dennoch gut geschlafen habe und froh sei, die Heimreise nicht in der Nacht angetreten zu haben.

Rundschau

Oper

Leipzig Eine entzückende Kleinigkeit, die von hier aus den Weg über viele Bühnen machen dürfte, bescherte am 26. Oktober das Neue Theater: „Les petits riens" vom zweiundzwanzigjährigen Mozart. Die Musik war eine „Gefälligkeit" für Noverre, dessen Name als Komponist auf dem Zettel stand, als dies pantomimische Ballett 1778 in der Pariser Großen Oper gegeben wurde, um nach einigen Wiederholungen zu verschwinden. Mozarts Musik ist erst im Jahre 1872 durch Viktor Wilder in der Bibliothek der Großen Oper wieder aufgefunden worden. Das Szenarium ist verloren gegangen. Wir wissen nur nach einer Mitteilung des Journal de Paris, die Otto Jahn wiedergibt, daß das Ballett aus drei Szenen bestand: in der ersten wird Amor in einem Netze gefangen, in der dritten verlieben sich zwei Schäferinnen in eine dritte, als Schäfer verkleidete, um von ihr in sehr pikanter Weise über ihren Irrtum aufgeklärt zu werden. Fräulein Grondona, die das neue Szenarium für die Leipziger Aufführung erfunden und einstudiert hat, übernahm nur die Idee der Verkleidung und schuf selbständig ein reizendes Versteckspiel, das sich der Mozartschen Musik aufs Glücklichste anpaßt. Die Aufführung unter Frl. Grondonas und Kapellmeister Conrads Leitung gefiel allgemein. Auch die darauf folgende neueinstudierte Spieloper „Das goldene Kreuz" von Ignar Brüll mit Herrn Nietan (Dessau) als Gontran und Herrn Kase als Bombardon erfreute sich sehr beifälliger Aufnahme.

Konzerte

Berlin Die Singakademie führte in ihrem ersten Abonnementskonzert unter Leitung von Prof. Georg Schumann Händels „Deborah" in der Bearbeitung Fr. Chrysanders auf und errang sich damit einen schönen Erfolg. Die Chorleistung war wie immer in diesen Konzerten eine vollendete. Wucht, Klangschönheit und Präzision sind ihr nachzurühmen. Die herrlichen Israelitenchöre „Du Gott der Macht" und „Der Herrscher der Welt", der unvergleichliche Baalschor und der glänzende Schlußchor mit dem Alleluja hinterließen bei der Kraft des Vortrags und der imposanten Tonfülle, die der Chor entfaltete, eine starke Wirkung. Auf gleicher Höhe standen erfreulicherweise die Solisten: Frau Anna Kaempfert, die die Partie der Deborah sehr lebendig und wirksam gestaltete, Frl. Tilly Koenen (Barak), Herr Anton Bürger (Sizera) und Herr J. von Raatz-Brockmann, der treffliche Bassist, der namentlich in der herrlichen Albinoam-Arie im dritten Akt Hervorragendes bot. Das Philharmonische Orchester bewältigte seine Aufgabe vortrefflich; für den großen Saal hätten die Holzbläser noch stärker besetzt sein können. Die sechs Oboen verliehen dem Orchesterklang zwar einen gewissen Glanz, der aber nach meinem Dafürhalten doch noch mehr Helle vertragen hätte. Die Orgelpartie hatte Herr Bernh. Irrgang, die Begleitung am Klavier Herr Musikdirektor M. Eschke übernommen; beide Herren entledigten sich ihrer Aufgabe mit feinem künstlerischen Geschmack.

Der Geiger Herman Berkowski, dessen Konzert mit dem Philharmonischen Orchester ich am folgenden Abend besuchte, hat gute Technik und tragfähigen Ton. Leider trübte er den Eindruck seiner Leistungen durch vielfach unreine Intonation. Er spielte die Violinkonzerte in A moll von Bach, A dur von Mozart und D dur von Beethoven, bei deren Wiedergabe ihn das von Herrn Hildebrandt sicher geleitete Philharmonische Orchester bestens unterstützte.

Im Beethovensaal hielt zu gleicher Zeit Elena Gerhardt ihren ersten Liederabend ab. Die geschätzte Sängerin, eine der erfreulichsten Erscheinungen in unserem Musikleben, sang Lieder und Gesänge von Schubert, Schumann, Liszt, Grieg, Jensen, Hugo Wolf und Rich. Strauß. Ihre schöne, in allen Lagen ebenmäßig entwickelte Mezzosopranstimme ist besonders im Piano von großem Reiz; ihre Sprachbehandlung, ihr Vortrag können bedeutend genannt werden. Wunderschön in der Stimmung gelangen Schuberts „Schlaflied" (Es mahnt der Wald) und „Vor meiner Wiege" auch Schumanns „Schneeglöckchen" und „Ich grolle nicht" waren vollwichtige Meisterleistungen. Arthur Nikisch saß am Flügel und begleitete sämtliche Lieder, wie nur ein ganzer Musiker und Künstler es kann.

Mit vielen Ehren ist das Wiener Rosé-Quartett (Arnold Rosé, Paul Fischer, Ant. Ruzitska, Friedrich Buxbaum) zu nennen, das sich am 29. Okt. in der Singakademie hören ließ. Die vier Künstler bewährten durchaus ihren Ruf; ihre Leistungen waren vom Standpunkt des Quartettspielers betrachtet, eminente und entzückend feine. Das Ensemble ist von hoher Vollendung, rhythmisch überaus klar und präzis, fein schattiert, der Vortrag musikalisch gesund, warm und eindringlich im Ausdruck. Die Herren spielten das Es dur-Quartett op. 127 von Beethoven, dessen wundervollem Adagio eine besonders schöne Ausführung zuteil ward, und Brahms' Streichquintett G dur op. 111 und Sextett op. 36 (mit Franz Jelinek und Eduard Rosé-Weimar). Das zahlreiche Auditorium bereitete den Wiener Gästen, wie sie es verdienten, eine sehr warme Aufnahme.

Eva Katharina Lissmann, deren Liederabend im gleichen Saale stattfand, ist als talentvolle Sängerin hier bereits bekannt. Ihr Mezzosopran klingt sehr sympathisch, solange sie nicht nach Entfaltung großer Kraft strebt, denn dann bekommt die Stimme leicht etwas Scharfes, Hartes. Im Ausdruck gelingt ihr das am besten, was sich auf einer mittleren Gefühlshöhe hält, das Anmutige, Sinnige also mehr als das Leidenschaftliche. Von den Stücken, die ich hörte, waren Schuberts „Wehmut" und Tschaikowskys „So bald vergessen" die besten Gaben.

Einen freundlichen Erfolg hatte Herr Georg Funk mit seinem Liederabend. Sein Tenor, der in der Höhe allerdings noch nicht recht ausgiebig ist, klingt sympathisch an, seine Tonbildung ist natürlich, die Aussprache klar, der Vortrag warm, geistig lebendig. Mit Kompositionen von Beethoven, Brahms und Schubert machte der Konzertgeber einen durchaus sympathischen Eindruck.

Im Blüthnersaal konzertierte am selben Abend der ausgezeichnete Geigenkünstler Fritz Kreisler. Unter pianistischer Beihilfe von Herrn Alex. Neumann spielte er Vivaldis C dur-Konzert, Bachs H moll-Sonate (Nr. 2) und kleinere Werke von Mozart, Tartini, Leclair, Dvorak, Wieniawski und Smetana. Über die künstlerischen Eigenschaften des ausgezeichneten Geigers läßt sich nichts Neues mehr sagen. Kreisler ist ein Meister seines Instrumentes; er erfreute wie stets durch seine große, fein ausgefeilte Technik, die keine Schwierigkeiten zu kennen scheint, und durch edle musikalische Auffassung. Der Künstler wurde sehr gefeiert. Adolf Schultze

Gertrud Fischer-Maretzkis reife Gesangskunst stand in ihrem ersten Konzert im Zeichen von Beethoven und Schubert, die wenig bekannten sechs Bitten des Erstgenannten leiteten den Abend fast feierlich ein, danach spielte Leonid Kreutzer die Cis moll-Sonate op. 27, deren zwei letzten Sätze besser als der erste gelangen, und nun erst konnte man sich ganz dem intimen Zauber der Liedervorträge hingeben, denn die Kunst der Konzertgeberin ist eine so feinnüancierte, so ins

Detail gehende, daß sie in der Lyrik eines Schubert wie ein köstliches Juwel aufstrahlt. Für Gesangstudierende sollten derartig instruktive Konzerte obligatorisch sein.

Ernst Grosz mußte das als Duo-Abend geplante Konzert allein bestreiten, da sein Teilnehmer erkrankt war, wir treten deshalb mit anderem Maßstab an seine Darbietungen heran, deren impulsive Art der Wiedergabe frisch und empfunden wirkte, während das, was an Wünschen übrig blieb, in der Veränderung des Programms begründet sein mag.

Im Bechstein-Saal hatten sich Minna Weidele und Dr. Piet Deutsch zu einem gemeinsamen Konzert verbunden. Die Altstimme der Sängerin spricht nicht gleichmäßig an, weil sie alles, wie es im Sängerdeutsch heißt, „in den Schornstein" singt; ernsthafte Studien müßten erst einmal der Stimme Sitz geben, bevor ihre Leistungen über das Dilettantenhafte hinaus gehen. Dr. Piet Deutsch verfügt über ein wohlgebildetes, wenn auch nicht sehr ergiebiges Organ, durch belebteren Vortrag würde er im Liedgesang mehr Eindruck machen. Am Klavier stiftete Coenrad v. Bos eitel Freude; einigen Liedern von Oscar Ulmer, dessen charakteristische Vertonung des Stormschen Harfenmädchen hervorgehoben sei, verhalf er durch sein feinsinniges Spiel zum Erfolge.

Am 28. Okt. gab im Bechsteinsaal Otto Besch einen Kompositionsabend, welcher als erfolgreich zu bezeichnen ist, sofern es sich um Vertonung moderner Lyrik handelt, da war die Stimmung glücklich getroffen, auch boten sich für die Singstimme sowie für den Begleiter dankbare Aufgaben. Die Instrumentalkomposition des Abends, eine programmatische Sonate „Aus Ostpreußen" für Violine und Klavier, von Frau Scheunich-Braun und Rudolf Winkler angemessen vorgetragen, ist zwar gefällig geschrieben, entbehrt jedoch der Selbständigkeit der Erfindung. In die Interpretation der Lieder teilten sich Frl. Theo Bandel und Hans Meier mit gutem Gelingen.

Ob es Elsa Gregory gelingen wird, mit ihrer kleinen und nicht schlackenlos gebildeten Sopranstimme das seriöse Liedfach zu beherrschen, das scheint nach ihrem Konzert im Klindworth-Scharwenka-Saal mindestens fraglich, obwohl der von innerem Erleben zeugende Vortrag für die junge Sängerin einnimmt. Eine Spezialität ist sie auf dem Gebiete des Lautengesanges, da geht ein so überzeugender Charme von ihr aus, daß die Zuhörerschaft ganz in ihrem Bann steht. Den alten Kinder-Reimen und -Spielen von Heinrich Scherrer war Elsa Gregory eine bezaubernde Interpretin. Marcel von Gool verdient unter den begleitenden Pianisten hohe Beachtung.

Anton Bürger ist eine bekannte und beliebte Erscheinung im Konzertsaal; man könnte sich jedoch seiner Kunst noch uneingeschränkter freuen, wenn er sich vor allen gewaltsamen Affekten hütete und der Gefahr, dem lyrischen Element zu verfallen, begegnen wollte. Coenraad v. Bos begleitete meisterhaft.

Renée Chemet ist die Erfüllung aller Wünsche, die man an eine moderne Geigerin zu stellen sich berechtigt glaubt. Alles Technische steht ihr mühelos zu Gebote, und ihr Musiksinn ist edel und rassig. Leider kam sie, die Konzertveranstalterin, erst nach 1/4 10 Uhr zu Wort, da Otto Albert vorher mit dem Blüthner-Orchester die phantastische Symphonie von Berlioz zu Gehör brachte, während welcher er sich als routinierter Dirigent legitimierte, ohne jedoch die Kraft der Persönlichkeit einzusetzen, welcher es allein vergönnt ist, die Zuhörerschaft frisch und interessiert durch das Riesenwerk zu führen.

K. Schurzmann

Leipzig Josef Pembaur gab mit Agnes Leydhecker einen Beethovenabend. Von neuem konnte man sich dabei von Pembaurs hohen geistigen und musikalischen Eigenschaften überzeugen, die stets durch ein hohes Verantwortlichkeitsgefühl den Werken gegenüber geläutert erscheinen. Außer den Soli fürs Klavier (Fdur-Variationen op. 34, Dmoll-Sonate aus op. 31, Gmoll-Fantasie und Rondo a Capriccio op. 129) verhieß der Konzertzettel die fünf geistlichen Gesänge op. 48 (auf Texte von Gellert) und einige andere Beethovensche Lieder. Fräulein Leydhecker erzielte ihre Wirkungen vornehmlich durch ihre hervorragende Stimmbegabung. Man darf ohne Übertreibung behaupten, daß nur wenige Stimmen, was die rein natürliche Anlage zum Altfach anbelangt, mit ihr in Wettbewerb treten können. Was für einen echten Alt die ersten Bedingungen sind, dunkler, glockentöniger Stimmklang und eine selbstverständliche, vollströmende Tiefe, besitzt sie in hervorragendem Maße. Ihre kleinen — sehr kleinen Untugenden: Etwas ungleichmäßige Vokalisierung, ein übertriebenes, ans Tremolo grenzendes Vibrato und ein geringes Schwanken der Intonation, werden sich durch sorgfältigste Selbstbeobachtung sicher leicht beseitigen lassen. Alle diese kleinen Mängel wurden aber durch ihre bedeutende Veranlagung gern und leicht überhört, wie man auch leicht vergessen mochte, daß das Mitschwingen des Gefühls und das Ausdrucksvermögen der Sängerin ziemlich begrenzt ist.

Severin Eisenberger, der seinen ersten Klavierabend gab, hat sich in Leipzig in wenigen Jahren eine kleine Kunstgemeinde gesichert. Es duldet auch keinen Zweifel mehr: Er ist schon heute den ersten seines Fachs zuzuzählen. Tat sich auch hie und da seine Freude an rein technischen Wirkungen recht offen kund, so konnte man doch besonders bei verschiedenen gesanglich herrlich herausgearbeiteten Stellen hören, daß er zu unsern feinsinnigsten Tonpoeten am Klavier gehört. Sein Programm schloß Schumann (Fismoll-Sonate), Schubert (Moments musicaux op. 94 und Fmoll-Impromptu), Chopin (Bmoll-Sonate) und Brahms (Paganinivariationen) ein. Der glanzvollen Wiedergabe des Werkes von Brahms noch ein Extra-Bravo!

Hans Bottermund, ein junger Mann aus der Cellistenzunft, ist gegenwärtig noch ein Werdender. Er besitzt eine ansehnliche Technik, einen wohlanständigen Ton und ein gutes musikalisches Verständnis, leider aber alles das nur in einem guten Durchschnittsmaße, das ihn wohl im Salon als trefflich geschulten Musiker glänzen läßt, das aber einer bezwingenden Persönlichkeit noch entgegen steht. So kam es, daß Josef Pembaur jun., der am Klavier saß, mit seiner überragenden Größe des Spiels den Konzertgeber fast vergessen machen konnte, ob er sich diesem auch noch so aufmerksam anschmiegte. Außer dem Konzert op. 33 von Saint-Saëns, einigen Sätzen aus der Cdur-Suite von J. S. Bach und der herrlichen Adur-Sonate Beethovens standen auf dem Zettel noch Stücke (Romanze und Caprice) und eine Paganinistudie (Variationen über ein Paganinithema) von Bottermund selbst; davon geberdeten sich die ersten, die sich als impressionistische Anlehnungen erwiesen, tiefer als sie in Wirklichkeit waren, die letzte war aber lediglich auf technische Wirkungen hin geschrieben, ohne im entferntesten an Paganinische Klangreize heranzureichen. Bottermund wird die möglichste Vertiefung nach allen Seiten anstreben müssen, um ein Ganzer zu werden.

Unter den jüngeren Streichquartettvereinigungen, die während der letzten Jahre Leipzig besuchten, steht das Rebner-Quartett (die Herren Rebner, Davisson, Natterer und J. Hegar) zweifellos an erster Stelle. Alles, was sie anpacken, quillt aus den Herzen dieser Spieler warm in die der Hörer hinüber und ist somit frei von Klügelei und Salonparfüm. Was kümmerts, ob's hier oder da einmal etwas grob klingt oder gar einmal kratzt, wenn Herren an den Pulten sitzen, von denen jeder Zoll ein Musiker ist! Als Neuheit brachten die Spieler das neue Quartett in Esdur von Friedrich Klose mit, der sich durch seine „Isebill" bekannt gemacht hat. „Ein Tribut in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen den deutschen Schulmeister." Nun, der „deutsche Schulmeister" wird, wenn er nicht arg verknöchert ist, mit Dank quittieren dürfen: Es ist ein modern gesetztes, dabei — gibt man sich die Mühe, sich etwas inniger hineinzuhören — in der Form wohlgerundetes Werk, das den weiteren Vorteil hat, daß es auch wirklich für Streicher geschrieben ist, und demgemäß „klingt." Und wie es klang! Dafür mag der Tondichter seinerseits bei den Rebnern mit Dank quittieren.

Dr. Max Unger

Das erste Abonnementskonzert der Musikalischen Gesellschaft war den Hauptvertretern der tschechischen Musik, Smetana und Dvořak, gewidmet. Mit Ausnahme einer schwächlichen Arie aus Smetanas „Geheimnis" kann die Auswahl nicht beanstandet werden. Nicht nur die Orchesterwerke sondern auch die Lieder beider Meister, gesungen von Herrn Kammersänger Plaschke (Dresden), erweckte lebhaftes Interesse. Herr P. Kochanski spielte das Violinkonzert von Dvořak, ein würdiges Seitenstück zu dem von Brahms, ganz vorzüglich. Smetanas sinfonische Dichtung „Aus Böhmens Hain und Flur", einer der wirksamsten Teile aus dem Zyklus „Mein Vaterland", gab der von Herrn Dr. Göhler sicher geleiteten Altenburger Hofkapelle Gelegenheit, sich von der besten Seite zu zeigen. ♯

Eine treffliche Sängerin ist Elisabeth Gound-Lauterburg, die im Kaufhause einen Liederabend veranstaltete. Das umfangreiche, in seinen Lagen gut ausgeglichene Organ strahlt edlen, vollen Klang aus und ist auch technisch gut gebildet. Wenn es im Vortrage der geistlichen Gesänge (Nun wandle Maria, Ach des Knaben Augen) von Hugo Wolf an tieferem seelischen Erfassen fehlte, so gelangen Robert Gounds Lieder, deren ernst-poetischen und zum Teil leidenschaftlichen Inhalt die Sängerin gut zu heben wußte, umso besser; zu wünschen wäre ihr nur eine deutlichere Aussprache. Der

Komponist Rob. Gound führte die Klavierbegleitung zu seinen Liedern, wie auch zu den übrigen Gesängen mit Gewandtheit und feiner Schattierung aus.

Paul Schramm gab unter Mitwirkung von Elisabeth Rüdinger ein Konzert im Kaufhause und entzückte die Zuhörer wieder durch sein auf großes Können gestütztes Klavierspiel. Bachs Chaconne für Violine allein, von Busoni für Klavier eingerichtet, ferner die B moll-Sonate von Chopin und die sinfonischen Etüden von Robert Schumann spielte der Künstler mit feinem Stilgefühl und blendender Technik. Über Frl. Rüdingers Gesangsleistungen läßt sich leider noch nicht viel Rühmliches sagen. Zwar kann man der Stimme eine feinere Kultur nicht absprechen, doch fehlt es ihr in der oberen Lage an Reinheit, und solange dieser Fehler nicht abgestellt ist, werden die Darbietungen keine Freude machen. Im übrigen sang die junge Dame mit gutem Empfinden und gab besonders in den lustigen Kinderliedern von Carl Reinecke ein hübsches Vortragstalent zu erkennen. Die Klavierbegleitung zu den Liedern führte Herr Max Wünsche sorgfältig aus.

Amelie Klose und Heinrich Laber gaben mit dem Winderstein-Orchester ein Konzert im großen Saale des Centraltheaters. An erster Stelle hörte man Glazounows sechste Sinfonie (C moll). Das musikalisch wertvolle Werk besitzt die Vorzüge einer einheitlichen, kräftigen Stimmung und erfreut mit Ausnahme des letzten, etwas trockenen Satzes durch reizvolle Klangwirkungen. In der Darlegung der sinfonischen Dichtung „Les Djinns“ von César Frank, und des Klavierkonzertes — richtiger: Fantasiestückes — von Serge Liabounow, zeigte sich Amalie Klose als eine sehr schätzenswerte Pianistin; ihr Spiel ist elegant und lebendig, auch macht sich in den funkelnden Passagen eine ansehnliche Technik bemerkbar. Des weiteren hörten wir einen hübschen, graziösen Elfenreigen von Friedrich Klose. Wäre das gefällige Stück in seiner Fassung noch beweglicher und leichtfüßiger, so wirkte gewiß der darin enthaltene Elfenspuck noch besser. Mit dem gehalt- und klangvollen Vorspiel zum dritten Aufzug der Oper „Der Pfeifertag“ von Max von Schillings wurde das Konzert abgeschlossen. Herr Laber, der sämtliche Nummern des Programms leitete, erwies sich als umsichtiger, verständiger und temperamentvoller Dirigent, der als solcher mit der Zeit gewiß etwas Vollkommenes leisten wird. Das Winderstein-Orchester unterstützte die Intensionen in vorzüglicher Weise. Oscar Köhler

Sondershausen Im 2. Konzert der fürstl. Hofkapelle kam eine neue Sinfonie für Orchester, Baßsolo und Chor von Johannes Doebber (Berlin) zur Uraufführung. Nach dem Beifall zu urteilen, der allen vier Sätzen in seltener Herzlichkeit folgte, gefiel das nobel empfundene Werk, die geistvolle Schilderung eines Menschendaseins, außerordentlich. Doebber geht ohne sklavische Anbeterei die Wege Wagners, hält sich vornehm reserviert, ohne in Langweiligkeiten zu verfallen und in Banalitäten zu verflachen, schlägt hier mit feinem Geschmack warme Töne an, und trägt dort mit maßvollem Temperament reichere Farben auf. Das instrumentale Gewand ist geschickt gewebt, die Einfügung des Gesanges in die einzelnen Sätze (Adolf Bekk gab den empfindungsreichen Text) gelang glücklich und hebt belebend die Schönheit des ganzen Werkes. Zart und sehr wirkungsvoll klingt in seinen wiegenden Rhythmen der an das Gefühl appellierende zweite Satz, der besonders durch die Vortragskunst des Solisten, Prof. Fischer-Sondershausen, ausgezeichnet zu Gehör kam. Der Chor schließt die Sinfonie, die insgesamt einen guten Eindruck hinterließ, harmonisch ab. Prof. Corbach brachte mit dem Orchester das Werk Doebbers, der anwesend war, und über die so freundliche Aufnahme gewiß recht erfreut gewesen sein wird, zu hervorragender Wiedergabe. Kammersänger Fischer und der Cäcilienverein trugen als tüchtige Helfer zu dem Erfolge wesentlich bei. Eine weitere Neuheit war Weingartners „Lustige Ouvertüre“, ein keckes Stück mit mancherlei Effekten, das hier und da den ebenso sensitiven wie temperamentvollen Musiker vereint. Die Hofkapelle spielte das Werk klangvoll und mit glänzendem Schwung, eine der besten Leistungen, die sie bisher unter Corbach bot. An die Stelle des leider nicht erschienenen Klaviervirtuosen Carl Friedberg, den man hier gar zu gerne gehört hätte, trat bereitwilligst der einheimische Konzertmeister Plümer mit dem Violinkonzert von Bleyle. Er meisterte das Konzert technisch, tonlich und geistig imposant, sich damit in die vordere Reihe seiner Kollegen stellend.

G. Tittel

Wien Das erste philharmonische Konzert der Saison (27. Oktober) brachte unter der bewährten und diesmal besonders animierten Leitung Weingartners zwischen Musteraufführungen allbekannter und allgeliebter klassischer Meisterwerke (Mozarts Es dur- und Beethovens C moll-Sinfonie) eine interessante Quasi-Novität: nämlich die einleitende Ouvertüre („Sinfonie“ genannt), welche Wilhelm Friedemann Bach (1710—1784), der genialste, aber leider auch leichtsinnigste unter den Söhnen des großen Sebastian, zu einer Kantate für den Geburtstag Friedrichs des Großen geschrieben. Da die Kantate selbst auf die Wechselfälle des siebenjährigen Krieges anspielend und in Rezitativen die damals friedlichen Staaten Österreich und Preußen, sowie das strittige Schlesien vorführend, textlich wegen ihrer ausgesprochenen antiösterreichischen Tendenz in Wien wohl unmöglich war, mußte man sich hier mit der Ouvertüre begnügen. Und diese — in D moll bloß für Streichorchester und zwei Flöten gesetzt — nach einer stimmungsvollen zarten Introduktion (Adagio; die Geiger sordiniert) im Allegro eine thematisch markige, meisterlich durchgeführte große Fuge bringend, war als eine neue Vollprobe des noch viel zu wenig erforschten seltenen Talentes Friedemann Bach natürlich allen ernsten Musikfreunden im Saale herzlich willkommen. Und da sie zugleich der glänzenden Virtuosität der Philharmoniker eine dankbare Aufgabe stellte, wurde sie gebührendermaßen applaudiert. Übrigens schienen sich die Besucher dieses ausverkauften Konzertes — vielleicht teilweise auch im Nachklang der großen philharmonischen Eindrücke der Wiener Musikfestwoche vom verflossenen Juni — in einer Art Feststimmung zu befinden. Schon bei Mozarts Sinfonie, aus der das liebreizende Menuett wiederholt werden mußte; verdoppelt und verdreifacht aber bei der Beethovenschen, die einmal wieder mit voller elementarer Allgewalt einschlug. („So klopft das Schicksal an die Pforte“). Der schier fanatische Beifall zwang das unübertreffliche Orchester mehrmals sich in corpore von seinen Sitzen zu erheben. Mit dem Maßstab der idealen Kunstleistungen der Philharmoniker darf man das immerhin auch hochverdienstliche Orchester des Wiener Konzertvereins noch immer nicht messen. Namentlich nicht in bezug auf zauberhafte Klangschönheit, wie sie sich bei den Philharmonikern eben wieder am letzten Sonntag gezeigt. Anderseits verdankte man aber doch auch dem ersten Sinfonie-Abend vom Dienstag-Zyklus des Konzertvereins (22. Oktober) unter F. Löwes feinsinniger Interpretation bedeutende Eindrücke schon durch das glücklich zusammengestellte und sehr sorgfältig wiedergegebene Programm: Mozarts Jupitersinfonie (in C mit der Schlußfuge), Brahms' Klavierkonzert No. 2 in B dur (wo auch der technisch fertige und musikalisch edle Vortrag des jungen Solisten Alfred Höhn aus Frankfurt a. M. besonders ansprach), endlich Rich. Strauß' „Sinfonia domestica“. Letztere übermütige, kühne und zugleich doch auch so liebenswürdig-gemütliche Humoreske hat allerdings bei der ersten Wiener Aufführung mit demselben Konzertvereinsorchester, aber unter G. Mahler (13. Nov. 1904), dann vom Komponisten selbst an der Spitze der Philharmoniker dirigiert (1. Dez. 1907) noch drastischer gewirkt. Trotzdem erscholl auch diesmal am Schlusse stürmischer Applaus, freilich hauptsächlich von einer zahlreichen Schar junger Leute im Stehparterre ausgehend, die sich an überschwänglicher Ekstase für das dereinst so viel bestrittene Werk gar nicht erschöpfen konnten.

Von sonstigen Konzerten der letzten Zeit wären außer solchen, in herkömmlicher Weise „sensationell“ verlaufenden der Operngrößen Emmy Destinn und Leo Slezàk (über welche an dieser Stelle wohl nichts neues zu sagen), zunächst noch ein sehr anregender (bei Ehrbar veranstalteter) Abend des geschätzten Lautensängers Robert Kothe zu erwähnen, der aus seinem abwechslungreichen, für Wien fast durchaus neues bietenden Programm, ein reizend naives Marienlied nach fränkischer Weise und so manches andere wiederholen mußte, wobei sich des Vortragenden vollendetes Spiel auf seinem virtuos beherrschten Instrumente mit köstlich nüancierter Deklamation namentlich in den ihm am günstigsten liegenden Gesängen launigen Inhalts zu unwiderstehlicher Wirkung vereinigte. Inzwischen ist auch einmal wieder ein echtes und rechtes Wunderkind in der Person des elfjährigen Geigers Siegmund Feuermann aufgetaucht. Wie der Kleine Beethovens Kreutzer-Sonate, Richard Strauß' Violinkonzert (hier besonders die gesangsvolle Kantilene im Adagio), endlich eine Caprice von Paganini mit den allerschwierigsten Passagen, Flageoletts usw. spielte, war einfach zum Staunen und läßt nur wünschen, daß dieses außerordentliche Talent sich normal, besonnen weiter entwickle. Dann wird man wohl von einem neuen gefährlichen Rivalen Burmesters, Hubermanns, Kubeliks sprechen, an welche berühmte Trias der schmächtige zarte Knabe in Technik und Vortrag schon jetzt erinnert. Prof. Dr. Th. Helm

Kreuz und Quer

Berlin. Ein „Musikstudio", eine Einrichtung, wie sie in England und Amerika seit Jahren besitzen, wird jetzt auch Berlin erhalten. Die Firma Steinway und Sons hat in dem neu erbauten Hause Bergmannstraße 102 eine Reihe von Zimmern geschaffen, die an Künstler, Lehrer und Schüler auf beliebige Zeit vermietet werden können. Die Räume sind schallsicher von einander isoliert. Hoffentlich führt dieser Versuch dazu, in Berlin eine größere Zentralstelle für Künstler und und Lehrer zu schaffen, wo sie ungestört und ohne zu stören, üben und unterrichten können.

— Für das Bach-Beethoven-Brahms-Fest, das die Konzertdirektion Hermann Wolff im April 1913 in Berlin veranstaltet, sind Programm und Daten endgültig festgesetzt worden. Das Unternehmen wird die Zeit vom 21. bis 28. April 1913 umfassen. Für die einzelnen Tage des Musikfestes ist folgendes Programm festgesetzt: 21./22. April Joh. Seb. Bach: Hmoll-Messe (Philharmonisches Orchester, Philharmonischer Chor, Dirig. Prof. Siegfried Ochs). 24. April: Orchester-Konzert: 1) J. S. Bach: Suite Ddur, 2) Beethoven: Esdur-Konzert, 3) Brahms: Sinfonie Cmoll. (Dirig. Arthur Nikisch; Solist Eugen d'Albert). 25. April: Gesellschaftliche Veranstaltungen. 26. April: Kammermusik-Abend: 1) Beethoven: Quartett, 2) Septett von Brahms, 3) Cdur-Konzert f. drei Klaviere m. Streicherbegleitung von Bach. 27./28. April: „Schicksalslied" von Brahms, Beethoven: 9. Sinfonie. (Das Philharmonische Orchester).

— Ein Sinfonie-Orchester ist von der Richard Wagner-Gesellschaft zu Berlin gemeinsam mit dem Musikdirektor Carl Mahlmann errichtet worden. Die Kapelle, 80 Köpfe stark, will unter Mitwirkung berufener Gesangs- und Instrumental-Solisten volkstümliche Sinfoniekonzerte zu kleinen Preisen veranstalten.

Budapest. Das bevorstehende Doppeljubiläum Eugen v. Hubays, die vierzigste Jahreswende seiner Laufbahn als Violinvirtuose und die dreißigste seines Wirkens als Lehrer, wird zwischen dem 3. und 10. November in großzügiger Weise begangen werden. Es hat sich zu diesem Behufe ein Komitee gebildet, an dessen Spitze der gewesene Minister Graf Albert Apponyi und der Präsident der Akademie der Wissenschaften, Albert v. Berzeviezy, sowie der Direktor der königl. ungarischen Musikakademie, Edmund v. Mihalovich, stehen. Das Festkomitee veröffentlicht einen Aufruf, in welchem zur Teilnahme an den Festlichkeiten eingeladen wird.

Brüssel. Im Alter von 58 Jahren ist, der Direktor des dortigen Konservatoriums, Edgar Tinel, gestorben. Er wurde im Jahre 1909 Direktor des Instituts, nach dem Tode Gevaerts. In Deutschland ist Tinel durch seine geistlichen Kompositionen bekannt geworden, namentlich sein Oratorium „Skt. Franziskus" aus dem Jahre 1888 ist in vielen deutschen Oratorienvereinen aufgeführt worden. Tinel hat eine Anzahl Kirchengesänge und geistliche Chöre, eine Oper „Die heilige Katarina", ein Musikdrama „Godoleva", eine Musik zu Corneilles „Polyeucte", mehrere Chor- und Klavierwerke komponiert. Auch ein Lehrbuch des gregorianischen Gesanges hat er herausgegeben. Tinel war am 27. März 1854 in Sinay in Ostflandern geboren, hatte in Brüssel studiert und war 1881 Direktor der Kirchenmusikschule in Mecheln, 1889 Inspektor der staatlichen Musikschulen Belgiens geworden.

Essen. Der städtische Musikdirektor H. Abendroth hat den Kronenorden vierter Klasse erhalten.

Halle. Universitäts-Musikdirektor Prof. Otto Reubke, ein Schüler Liszts und Robert Franz', 30 Jahre lang Dirigent der Robert Franz-Singakademie in Halle, bekannt auch als Komponist von Männerchören und Orgelstücken, feierte am 2. November seinen 70. Geburtstag.

Hermannstadt (Ungarn). Hier brachte Musikdirektor Arthur Stubbe in einem Konzert der Reunionea Română de Muzică Bruchs „Schön Ellen" und Mendelssohns „Loreley" (Solisten: Veturia Triteanu und Dr. Cioban) sowie seine türkische Suite und das Klavierkonzert in A von Mozart (Solistin: Anna Voileanu) zu erfolgreicher Aufführung.

Leipzig. August Scharrers Erste Sinfonie (Dmoll) „Per aspera ad astra" für großes Orchester ist soeben im Verlage von Gebrüder Reinecke erschienen und in Dortmund, Düsseldorf und Chicago zur Aufführung angenommen worden. Weitere Aufführungen stehen in Aussicht; insbesondere beabsichtigt Generalmusikdirektor Dr. Max von Schillings (Stuttgart) das Werk noch diesen Winter zur Aufführung zu bringen.

— In früheren Jahren bestand in Leipzig unter Leitung von Musikdirektor Klesse ein „Kammermusikverein", der seine Fortsetzung in der unter Ferdinand Thieriot blühenden „Musikalischen Gesellschaft" fand. Auch dieser Verein ruhte mangels genügender Beteiligung seit einer Reihe von Jahren; in diesem Jahre jedoch erstand er zu neuem Leben unter dem Namen „Alte Musikalische Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik". Der Verein will tüchtigen musikliebenden Dilettanten Gelegenheit geben, sich an der Aufführung wenig gekannter oder auch neuer Kammermusikwerke aktiv zu beteiligen. Die Beteiligung ist diesmal so groß, wie sie früher nie war, und die Mitglieder rekrutieren sich aus den besten Kreisen der Stadt. Selbstverständlich werden auch Mitglieder aufgenommen, die die Musik nicht selbst ausüben, sondern sich nur dafür interessieren. Bisher fanden in diesem Jahre zwei Vortragsabende statt, an denen folgende Werke aufgeführt wurden: Haydn, Streichquartett in C; Mozart, Quintett für Klarinette und Streichinstrumente in A; Beethoven, Serenade für Flöte, Bratsche und Cello in D; Arensky, Klaviertrio, und Mozart, Divertimento für Streichquintett und zwei Hörner in B, sowie Gesangsvorträge. Am nächsten Abend sollen unter anderem ein Streichquartett von Dittersdorf sowie eine Suite von Bach für Streichorchester und Flöte aufgeführt werden.

Parma. Mit Eifer wird an den Vorbereitungen zu der Verdi-Hundertjahrfeier gearbeitet, die im kommenden Jahre stattfinden soll. Die Festaufführungen im Teatro Regio in Parma wird Campanini leiten. Das Programm umfaßt neun Werke Verdis, die Aufführungen beginnen im September und sollen bis Mitte Oktober festgesetzt werden. Die Auswahl der Opern umfaßt Frühwerke und Spätwerke des Meisters, so daß der Zyklus in seiner Gesamtheit einen erschöpfenden Überblick über den musikalischen Enwicklungsgang des Meisters geben wird. Fest steht bisher die Aufführung folgender Werke: „Roberto", „Der Graf von Bonifacio", „Der falsche Stanislaus", „Harold", „Simon Boccanegra", „Nabucco", „Aida", „Falstaff"; voraussichtlich auch der „Othello", falls es gelingt, für die Darstellung der Titelrolle in diesem Werke einen erstklassigen italienischen Tenor zu gewinnen. Während der Festzeit wird dann im Farnese-Theater auch Verdis Requiem aufgeführt.

Paris. Das Projekt eines großen Konzerthauses in Paris, an dem es bisher noch immer fehlt, soll jetzt endlich verwirklicht werden. Wie das „Journal des Débats" mitteilt, beabsichtigt eine Gesellschaft, die sich in Paris gebildet hat und auch bereits über die nötigen Geldmittel und fertige Pläne verfügt, das in dem Tuileriengarten gelegene Ballspielhaus (Jeu de Paume) zu einem modernen Konzerthaus umbauen zu lassen. Es soll einen großen, 3000 Sitzplätze fassenden und mit einer modernen Orgel versehenen Saal für Orchester- und Chorkonzerte und einen kleinen Saal für Kammermusikaufführungen enthalten. Im Gegensatz zu den andern großen Pariser Konzertunternehmungen sollen die Eintrittspreise hier möglichst niedrig sein und nur 1 bis 5 Francs betragen.

— Die Partitur zu dem wichtigsten Akt aus einer verschollenen Oper Rousseaus hat Julien Tiersot in der Bibliothek Ferdinand de Girardins gefunden, eines Nachkommen des Marquis, der Rousseau die letzte Zuflucht in Ermenonville gewährte. Es handelt sich um das 1747 entstandene, auch aufgeführte, aber durchgefallene Opernballett „Les muses galantes", dessen Partitur nicht gedruckt wurde und bisher für verschollen galt. Der von Tiersot zutage geförderte Teil der Partitur ist von Rousseau eigenhändig in Noten geschrieben. Die Musik läßt deutlich den Einfluß Rameaus und Lullys erkennen.

— Die französische Musikzeitschrift „Société International de Musique" will im kommenden Winter sechs Konzerte neuer französischer Musik in Berlin veranstalten. Der französische Botschafter verwendet sich für die Verwirklichung dieses Planes. Der Saal der Kgl. Hochschule für Musik wird für die Konzerte kostenlos zur Verfügung gestellt; zur Mitwirkung ist das Orchester der Loevensohnschen Konzerte verpflichtet worden. Man wird die Werke aller neueren Richtungen zu Gehör bringen; auf dem Programmentwurf finden sich die Namen wie Schmitt, Saint-Saëns, Ravel, Pierné, d'Indy, Huré, Fauré, Dupie, Dukas, Ducasse, Duparc, Dubois, Debussy, Chevillard, Chausson, Bruneau und Aubert. In Abständen von vierzehn Tagen wird je ein Konzert gegeben werden. Das Eigenartigste an der ganzen Veranstaltung ist aber, daß sie kostenlos sein soll. Man will allen Kennern und Freunden der Musik Gelegenheit geben, sich eingehend über die neuesten Richtungen der französischen Musik zu orientieren.

— Gustave Charpentier hat eine abendfüllende Oper beendet, die „Julien" betitelt ist. Die Neuheit wird in Monte-Carlo die Uraufführung erleben.

Prag. Verhältnismäßig früher als sonst hat die Konzertsaison heuer ihren Anfang genommen: Die Konzertdirektionen und verschiedene Kunstvereinigungen haben bereits ihre Übersichtspläne fertiggestellt, und schon rühren sich auch unsere Gesangvereine. Beachtung verdienen vor allem die Konzertveranstaltungen der Konzertdirektion Em. Wetzler, die das ausführliche Programm von zunächst 9 großen Konzerten veröffentlicht hat; ein Klavierabend des von früher her bei uns bestbekannten Paul Goldschmidt hat am 22. Oktober den verheißungsvollen Anfang gemacht, während Weinmann (Violine), Anna Enze (Gesang), Ansorge, Lalewicz, Lamond und Télémaque Lambrino (Klavier), Lisa und Sven Scholander (Gesänge zur Laute) sowie ein klassischer Beethoven-Sonaten-Abend Arnold Rosés (Violine) und Bruno Walters (Klavier) für die weiteren Veranstaltungen vorgesehen sind. Auch unser „Musik-Konservatorium verspricht nach der mir vorliegenden Übersicht seiner zu einer mustergültigen Einrichtung dieses Kunstinstitutes gewordenen, vorbildlichen öffentlichen Schülerabende (wie im Vorjahre sind wieder 18 geplant) eine Menge erlesener musikalischer Genüsse: Solisten-, Kammermusik-, Theater-, Novitäten- und historische Abende sollen in zweckentsprechender Weise abwechseln. Besonderes Interesse verdient wieder der von der „Böhmischen Philharmonie“ angekündigte Zyklus populärer Sonntags-Konzerte, deren Vortragsordnungen in reichhaltiger und gediegener Weise das Streben der Veranstalter erkennen lassen, für die musikalische Volkserziehung das erprobte Beste unserer alten Tonmeister zu bieten, das Volk aber auch über das Neue und Neueste auf dem Gebiete der Tonkunst zu unterrichten und selbst urteilen zu lassen. —ek.

Sondershausen. Das fürstliche Konservatorium der Musik, von dem die wichtigsten musikalischen Veranstaltungen, in Verbindung mit der fürstlichen Hofkapelle, ausgehen, kündigt folgende Konzerte für die nächste Zeit an: 2. Kammermusikaufführung, Programm: Amoll-Quartett von Brahms, Streichquintett von Bruckner und Klavierquintett von Goldmark (am Flügel: Prof. Ad. Grabofsky-Sondershausen); am 17. November: Konzert alter Meister, im Programm u. a.: Italienisches Konzert von Bach (am Ibach-Cembalo: Franz Ludwig-Sondershausen); am 1. Dezember: Tripelkonzert und 9. Sinfonie von Beethoven. Chor: Cäcilienverein in Sondershausen; Sopranpartie: Fräulein v. Scheidt-Weimar. Dirigent der Orchesterwerke: Prof. Karl Corbach, Direktor des fürstlichen Konservatoriums der Musik. T.

Wesselburen. Das Programm für die im März des nächsten Jahres stattfindende Hebbel-Zentenarfeier liegt im großen und ganzen fertig vor. Die erste Veranstaltung ist ein Festkonzert in Heide, bei dem in erster Linie Kompositionen Hebbelscher Verse zur Aufführung gelangen. Eingeleitet wird das Konzert durch ein Werk des dithmarsischen Komponisten Walter Niemann, einer Suite zu Worten von Hebbel. Dann folgt eine Rezitation Hebbelscher Gedichte durch die Hamburger Schauspielerin Franziska Ellmenreich. Die Festrede über Hebbels Leben und Werke wird Prof. Krumm aus Kiel halten. Weiter enthält das Programm eine Reihe von Kompositionen von Arnold Ebel, eines ebenfalls im Dithmarsischen geborenen Tondichters. Die ausführenden Solisten, Orchestermitglieder und Chöre stammen gleichfalls meist aus Hebbels Heimat. Der Haupttag der Feier ist der 18. März. Da erfolgt in Wesselburen, dem Geburtsorte Hebbels, die Enthüllung des von dem Ditmarscher Nikolaus Bachmann geschaffenen Hebbel-Denkmals. Nachmittags findet eine Aufführung von Hebbels „Maria Magdalena“ statt.

Neue Kompositionen für Violine

Pisendel, Johann Georg. Sonata a Violino solo senza Basso, (Neuausgabe von Bruno Studeny). Preis M. 1,80. München, 1911, Wunderhornverlag.

Geminiani, Francesco. Sonata a Violino solo senza Basso (Neuausgabe von demselben). Preis M. 1,50. 1911. Ebend.

Es ist dem Wunderhornverlag hoch anzurechnen, dass er sich auch die Wiedererweckung guter alter Musik angelegen sein lässt. Von den beiden Soloviolinsonaten von Pisendel und Geminiani (beide ungefähr Zeitgenossen Seb. Bachs) besitzt besonders die des zweiten noch viel Lebensfähigkeit. So ist z. B. der zweite Satz von Geminianis Werk den besten Sätzen von Bachs Kompositionen derselben Gattung beinahe ebenbürtig. Die Ausgaben Studenys sind mustergültig: die Originalgestalt ist hinter den knapp gehaltenen Vortragsbezeichnungen des Herausgebers deutlich erkennbar. Der Verlag hat für eine vornehme Ausstattung gesorgt, die wohl geeignet erscheint, auch einen Spieler nach den Stücken greifen zu lassen, den für gewöhnlich ein unansehnlicheres äusseres Gewand vor einer ihm scheinbar allzu fernliegenden Welt zurückschreckt. Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 9. November, nachmittag 1/2 2 Uhr

Joh. Seb. Bach: Praeludium und Fuge (Amoll), vorgetragen von Herrn F. Heitmann, aus Hamburg. Ludwig Senfl: Ewiger Gott, aus des Gebot. Da Jakob nu das Kleid ansah. (Aus „Newe Deutsche Gesenge. Wittenberg, Georg Rhau, 1544). Friedrich Kiel: Die mit Tränen säen. Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen? Schaue doch und erhöre mich.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 14. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 11. Nov. eintreffen.

Ein starkes Liedertalent

bekunden die im Verlage von N. Simrock, G. m. b. H., Berlin erschienenen

Lieder von Alfred Bortz

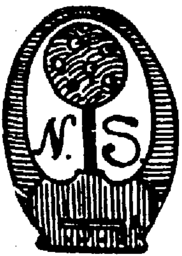
Op. 10, No. 1 **Ich liebe dich,** No. 2 **Der arme Narr,** Preis M. 2.—
Op. 11, No. 1 **Die Möve,** No. 2 **Stimme in den Schlaf,** No. 3 **Tanzlied,** Preis M. 2.50
Op. 12, No. 1 **Der Traum,** No. 2 **Wellentanzlied,** No. 3 **Abendwolke,** Preis M. 2.—

Diese Lieder werden bald zu den meistgesungenen gehören. Man lese folgende Besprechungen:

«In Bortz's Liederheften spricht sich ein **echter Musiker** aus mit **stürmischem feurigem Temperament und heißem Blut!** Seine besten Lieder sind die, in denen der Puls schnell schlägt, der Aufschwung ist sein Element, vivace e brillante, con fuoco, sehr rhythmisch — das sind seine Bezeichnungen. Stimmungen der Ruhe halten ihn nicht lange, er scheint sich unbehaglich in ihnen zu fühlen, in seinen langsamen Liedern kommt es bald zu Steigerungen des Tempos oder zumindest zu stärkerer innerer Unruhe. Bortz's Lieder haben nichts Unfertiges, **seine Kunst ist ausgereift,** fast möchte man sie eine gebrannte Kunst nennen. Unverkennbar ist der Einfluß Richard Wagners auf ihn, in «Ich liebe dich» ertönen plötzlich «poco lento», «espressivo», Walkürenklänge. **Es ist schwer, einem der Lieder den Preis des besten zuzuerkennen,** alle haben gewinnende Züge, zur engeren Wahl kämen wohl das «Wellentanzlied» auf den schönen Dehmel'schen Text, das Liliencron'sche «Ich liebe dich» und Bierbaum's «Tanzlied», ein kleines Dakapoliedchen. Erwähnt sei noch der zweimalige Ausruf «Königin» in «Der arme Narr».» (Signale.)

«**Alfred Bortz ist ein echter Vollblutmusiker.** Seine schnellen lebhaften Lieder sind viel origineller und besitzen eine viel größere Frische der Erfindung, als die langsamen. Es geht ein weltmännischer Zug ins Große durch diese Lieder. Wenn er vorgibt, zu träumen, so glaubt man ihm, dem Weltkind nicht; und er scheint dann selbst nicht zu glauben, was er spricht. Die Steigerung, der Aufstieg, das Fortstürmen ist sein Element; wenn die See glatt ist, scheint er sich immer auf den Augenblick zu freuen, in dem die Fluten sich wieder kräuseln. **In ruhigen Liedern — meist beginnen sie bei ihm ruhig — weiß er nicht viel zu sagen.** Sehr wirkungsvoll im besten Sinne ist das «Wellentanzlied».» (B. Z. a. M.)

«In seinen als op. 10, 11 u. 12 veröffentlichten Liedern und Gesängen beweist Alfred Bortz ein sehr beachtenswertes lyrisches Talent. Der Komponist gibt — ein unbestreitbarer Vorzug — nicht mehr als er es in Wirklichkeit vermag, er gibt der Melodie einen weiten Raum und weiß auch den poetischen Stimmungsgehalt eines jeglichen Gedichtes zu fixieren und in durchaus angemessener Weise zu charakterisieren. Die Pianobegleitung aller dieser Lieder ist von verhältnismäßiger harmonischer und technischer Einfachheit. Jedenfalls darf man weiteren Publikationen dieses Tonsetzers mit Interesse entgegensehen.» (Eugen Segnitz.) Allgemeine Musikzeitung.



Musikverlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin
Tauentzienstr. 7 B.

Kammersänger, Commendatore

Hans Edgar Oberstetter

Membre de la Société des Beaux Arts à Paris
Königl. Preuss. u. Kgl. Bayer. Hofopernsänger a. D., z. Z. le premier Basse de l'opéra Royal d'Ostende Belgique,

jahrelang Gast am Prinzregententheater (München), an der Coventgarden-Opera (London), bei den Kaiserfestspielen (Wiesbaden) etc. etc. empfiehlt sich als

Lied-, Konzert- und Oratoriensänger

Anfragen direkt: **Wien IV, Gußhausstraße 23 I** oder bei den Konzertagenturen.

Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen

von

Adolf Bernhard Marx.

In zwei Teilen mit autographischen Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke.

Mit dem Bild Beethovens nach der Zeichnung von Prof. **A. v. Klöber.**

Zwei stattliche Bände in vornehmer Ausstattung.
Geheftet M. 10.—, elegant gebunden M. 12.50.

Wie die Schriften Marx's, deren hoher Wert unbestritten ist, zu den hervorragendsten der Musikliteratur gehören, ist das vorliegende Werk stets als eine der besten Beethoven-Biographien und Analysen seiner Werke anerkannt worden.

Das zweibändige stattliche Werk eignet sich ganz besonders als Geschenkwerk für Musiker und Musikfreunde.

☛ **Um Verwechslungen zu vermeiden, verlange man die wohlfeile, ungekürzte Ausgabe zum Preise von M. 10.— geheftet, bezw. M. 12.50 elegant gebund.**

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 46

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 14. Nov. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Sechstes Gewandhauskonzert

Programm: Goetz: Ouvertüre zu „Der Widerspenstigen Zähmung"; Arie daraus: „Die Kraft versagt"; Mendelssohn: Ouvertüre zum „Märchen von der schönen Melusine"; R. Strauß: drei Orchesterlieder; Tschaikowsky: vierte Sinfonie.

Ein Abend, an dem man zu Hause bleiben durfte? Doch wohl nicht. Denn Elena Gerhardt war die Solistin, und Tschaikowsky ließ sich in einer Sinfonie vernehmen, die man am wenigsten zu hören bekommt. In dieser Sinfonie (F moll) hört man den Bruckner der Slaven. Die Längen und Wiederholungen in ihr zerstückeln den Eindruck: aber der Vollblutmusiker siegt über alle Bedenken. Tschaikowsky ist die Ehrlichkeit, die Natürlichkeit in persona. Seine Sequenzen, um nicht zu sagen Schusterflecke, mögen dem Musiker ein Greuel sein: aber dann übersieht er das psychologische Moment. Das sind keine Verlegenheiten, sondern das ist ein Ringen um Persönlichkeitsausdruck. Hier, wie nirgends, verwischt sich das Naive mit dem Sentimentalischen. Es ist ein Rausch des sensibelsten Naturmusikers, ein Aufwirbeln der Volksseele, gesammelt im Brennpunkt eines aristokratischen Künstlers. Die andern Sinfonien Tschaikowskys sind populärer, diese ist geistiger, jene völkischer, diese individueller. Mir klang sie wie: der Einzige und sein Eigentum. Es sind immerhin einige tote Stellen darin und noch mehr draufgängerische Brutalitäten. Aber hier muß man Nikisch sehen und bewundern. Da ist es nicht die Klangfreudigkeit oder der Sinn für drastische Effekte, und wie sonst die Ausdrücke sein mögen: da geben einzig die Durchgeistigung und der Wille zum Leben den Impuls.



P. Tschaikowsky

Frl. Gerhardt ist glücklicherweise garnicht auf „Elena" gestimmt. Was soll denn diese Fremdländerei, wenn mans nicht nötig hat für die Allzuvielen? Ihr Goetz und ihr Strauß bewiesen, daß sie etwa als Helene an allererster Stelle stehen kann. Wie sie sich gibt, das ist eine reife Frauenhaftigkeit, vielleicht mit einer gewissen Gewolltheit, aber reif in jeder Beziehung: ein Klang und ein Sieg über die Materie, der voll entzückt. Das Schönste war die aufs Feinste, musikalisch und vortraglich, ausgearbeitete Arie von Goetz, die dringend an die Wiederaufnahme der ganzen Widerspenstigen ermahnte; aber auch die Lieder von Strauß wurden in einer Vollendung (auch vom Orchester) ausgeführt, die den ganzen Reiz dieser wirklichen, ohne das schillernde Gewand garnicht denkbaren Orchesterlieder erschöpfte und zu begeisterter Anerkennung hinriß. Schlimm freilich war der Sängerin wohlgemeinter Dank mit Hugo Wolfs „Verborgenheit" in einer Orchesterbearbeitung, die der wundervollen Poesie dieses Klavierliedes den Garaus machte. Was bei Strauß selbstverständlich, ja gefordert erschien, wirkte hier wie ein überflüssiger Wollmantel, der die tiefsten Eingebungen erstickt. ♯



Dies und jenes über Tschaikowsky

Von **Emil Bormann** (Petersburg)

Seit bald zwei Jahrzehnten deckt die Erde das Grab des bisher größten russischen Tondichters. Jäh war sein Tod mitten im Glanz des Ruhmes, der äußeren Freude, die ihn umgab, des hellen Enthusiasmus, der überall sein Erscheinen begleitete.

Jäh war sein Tod, ebenso jäh wie die tief tragischen Abschlüsse seiner Werke. Mitten durch den orgiastischen Lusttaumel seiner Schöpfungen geht der plötzliche Riß hindurch und in erschütterndem Schmerz verstummen die Töne, die noch vor kurzem so ausgelassen dahinrasten.

Und doch ist dieser plötzliche Hereinbruch der tiefen Finsternis in seine Stimmungsbilder, in sein Leben — nur scheinbar; die nächsten Freunde Tschaikowskys, die seine seelische Zerrissenheit nur zu gut kannten, zitterten stets um sein Leben, und wer seine Werke kennt, der weiß es ja, daß er gerade in der Tragik unheimlich schön und berückend aufrichtig ist, daß eben das Tragische die Grundlage und der Endzweck seiner besten Tonwerke bildet. Als Sänger des Herzleids, der Seelenqual, der untröstlichen Verzweiflung ist er einer der Größten, vielleicht bisher unerreicht.

Ich bin weit entfernt zu behaupten, Tschaikowsky wäre nicht imstande frohe Musik zu schreiben; er ist ein zu großartiger Techniker und zu reich an melodischer Erfindungsgabe um das nicht zu können. Glänzend bewiesen hat er es mit seiner reizenden Ballettsuite „Nußknacker", mit dem Italienischen Capriccio, den Mozar-

tiana. Mozart — diesen sangesfrohen Sonnengott der Frühlingslust, der naiven Freude, liebte Tschaikowsky — der schwermütige Dichter mit den erschütternden Grabestönen — innig sein ganzes Leben hindurch, ihm blieb er treu bis an sein Ende; es war einer der wenigen Tonschöpfer zu deren Werken das Verhältnis Tschaikowskys das gleiche blieb — voll aufrichtigen Entzückens und Bewunderns.

Tschaikowsky, der seelenkranke Slave, liebte nicht den seelenkranken Slaven Chopin; Tschaikowsky, der Himmelstürmer, blieb ehrfürchtig fremd dem Himmelstürmer Beethoven gegenüber; Tschaikowsky, der wollusttrunkene, begegnete kühl dem wollusttrunkenen Wagner; er, der barocke, wandte sich ab von dem barocken Berlioz. Aber dem fröhlich-naiven Mozart, dem friedliebenden Gounod, dem krystallklaren Glinka in seinem „Leben für den Zaren", dem oft bis zur Trockenheit keuschen Rubinstein — diesen schenkte Tschaikowsky seine Liebe und gerade diese hatten — abgesehen von rein technischen Fällen — den geringsten Einfluß auf ihn, hielten den großen Liederfürsten davon nicht ab, so ganz und gar in dem klagenden Moll zu vergehen. Mir will es scheinen, daß auf die Psyche, den Charakter Einflüsse anderer Persönlichkeiten, resp. äußerer Umstände sich in einem sehr geringen Maße geltend machen; ich glaube, daß ein Charakter dem Menschen angeboren ist und die Lebensbedingungen außer stande sind, ihn zu ändern. Die Befähigung eines Menschen zu irgend einem Kunstausdruck, zu irgend einer idealen Tätigkeit würde also in ihrer Stimmungsrichtung nicht von äußeren Umständen abhängen — sie könnte gehemmt oder entwickelt, nicht aber abgeändert, resp. abgelenkt werden.

Ich glaube daher behaupten zu dürfen, daß Tschaikowsky in allen Lebenslagen schwarz in schwarz gezeichnet hätte. Sein Naturell, sein Charakter waren gerade dazu angetan. Aus seinen zahlreichen Briefen ist zu ersehen, daß er trotz künstlerischer und materieller Erfolge, die ihm fast vom Beginn seiner Komponistenlaufbahn treu ergeben folgten, sich tief unglücklich fühlte. Er schien die Freude geradezu zu fürchten. Wir sehen ja auch, daß er gerade in denjenigen Episoden, die ungetrübte Freude oder Lebenslust, äußere Feierlichkeiten u. d. m. zu veranschaulichen haben, zur Nachahmung, bewußter Entlehnung greift. Hier wird er oft sogar seicht, unlogisch, oberflächlich.

Er komponiert eine Apotheose zum Befreiungsjahr 1812; technisch — in bezug auf Farbenpracht, geistvolle thematische Bearbeitung, polyphonen Reichtum — ist die populäre Ouvertüre einwandsfrei. Und doch — als Siegesmelodie, welche über die immer lauter und selbstbewußter auftretende Marsellaise schließlich triumphiert, führt der Komponist die Nationalhymne ein, die erst im Jahre 1829 geschaffen worden ist, folglich im Jahre 1812 noch gar nicht existiert hat. Übrigens hat auch die Marsellaise in diesem Stück keine Berechtigung, denn sie war zu Napoleons I. Regierungszeit verboten und die Feier 1812 ist doch gegen das Napoleonsche Frankreich gerichtet!

Das Szenarium des 5. Auftritts im 1. Bild des „Onegin" ist genau dem Szenarium des zweiten Teils der Gartensszene aus Gounods „Faust" nachgebildet, der Walzer im „Onegin" lehnt sich an den Gounodschen Faust-Walzer an usw.

Die dritte Suite z. B. komponierte Tschaikowsky als „Erholung" von den tragischen Stimmungen, welche den melancholischen Manfred, den gramdurchfurchten Hamlet, das ergreifende, Nikolai Rubinstein gewidmete Trio, die geniale Resignation „Onegin", die düsteren Musiktragödien Jungfrau von Orleans, Tscharodeïka (Zauberin) und Mazeppa erzeugt haben. Und wie nimmt sich diese „Erholung" aus? Der erste Satz ist eine Elegie, birgt also Todesgedanken in sich, der zweite heißt valse mélancolique, d. i. Trauerwalzer; der dritte trägt zwar den Namen Scherzo, ist aber nichts weniger als zur Freude, zum Scherz aufgelegt; das fast hartnäckige Schluchzen der Begleitfiguren benimmt diesen Satz sogar die scheinbare Fröhlichkeit, zu der ihn das Hauptthema zu verleiten sucht: letzteres muß plötzlich abbrechen. Und nun das Finale der Suite — ein bauschige Polonaise, glänzend orchestriert und mit melodischen Verzierungen reich bespickt, dabei aber trivial bis zum Platzparademarsch.

Wenn die Stimmungen zu kontrastieren haben, wenn der Schluß dem infernalen Siegestaumel des Tragischen anheimgegeben wird, dann erscheint Tschaikowsky in der Schilderung der Lebenslust entzückend-graziös. Erinnern wir uns an das reizende, vom beseeligenden Gottvertrauen durchdrungene allegro con grazia, in der Weltschmerztragödie, der Pathétique, an die liebliche Szene in der Kammer der Lisa zu Anfang des zweiten Bildes der Piquedame, an die Couplets im Finale dieser Oper, an das breit und schön ausgestattete Fest im Finale des Opritscheik. Alle diese Episoden schließen tragisch, infernal, und um dieses Infernale, den Todessturz in seiner krassen Untröstlichkeit darzustellen, wird die von ihm zugrunde gerichtete Freude umso reizender, umso hinreißender geschildert.

Einen befriedigenden Schluß duldet Tschaikowiky in keiner seiner Opern, Jolanthe ausgenommen. Er verleiht z. B. der Schillerschen Jungfrau von Orleans in der russischen wundersamen Übertragung von Shukowsky ein großartig schönes Musikgewand, das bisher noch nicht genügend geschätzt wird. Doch den versöhnenden Schluß der Dichtung verwirft er; er ändert ihn und läßt die Heldin den Feuertod sterben. Der Scheiterhaufen wird geschürt und aus der kühnen Todesverächterin wird ein armes, ängstliches, tief leidendes Mädchen.

Wo Tschaikowsky sich in Leid, Schmerz, Verzweiflung und Jammer auflösen, wo er darin, man möchte sagen, schwelgen kann, da wird er von einer stupenden Grandiosität; trotz des beklemmenden Schmerzes, von dem solche Erzeugnisse Tschaikowskys durchdrungen sind, hört man mit gespanntem Genuß ihren farbenprächtigen gesättigten Tonfolgen zu. — Die Aufrichtigkeit seiner Stimmung, wie gedrückt sie auch sein mag, wirkt auf den Hörer erlösend und die bedingungslose Schönheit dieser Tschaikowskyschen Musik wirkt erhebend. Er ist auch hier, in seinem eigenen Element, kein Neuerer, er benutzt das Material und das System, die er bei seinem Eintritt in den Kunsttempel vorgefunden hat; aber er arbeitet an ihnen mit zähem Fleiß und gewaltiger Kraft und er schenkt uns seine unsterblichen sechs Sinfonien, die sich den Beethovenschen würdig anreihen, er schenkt uns die großartigen sinfonischen Dichtungen „Romeo und Juliette", „Manfred", „Franceska da Rimini", die Opern „Onegin", „Jungfrau von Orleans", „Mazeppa", „Tscharodeika", Piquedame, eine Reihe von Werken für Soloinstrumente, Lieder, die auf

gleicher Himmelshöhe mit den Schumannschen und Schubertschen Schöpfungen stehen.

Seine Schilderungskraft ist elementar. Man hört in seiner Franceska wahrhafte Tantalusqualen, eine trostlose Elegie; hier wird der Pan in einer wüßten Orgie in Stücke zerrissen und das undurchdringliche Dunkel klärt nicht auf, ob der Pan aufersteht. — Welch' ein düsteres Drama ist seine pathetische Sinfonie (die sechste), diese Wehklage des am Leid ermatteten Herzens; welche tief erschütternde Seelenqual zeichnet uns die Piquedame und welche Raffiniertheit hören wir in der Hinrichtungsszene des Kotschubei und dem Duett zwischen der irren Marine und dem tötlich verwundeten Andrei in der Oper Mazeppa.

Ich kann es mir nicht gestatten, auf seine einzelnen Werke einzugehen, auf einige weise ich bloß hin — auf solche, die meine Ausführungen über den Pessimismus der Muse Tschaikowskys näher illustrieren. Tschaikowsky wird, wie gesagt, viel gespielt und gesungen; wenn die verehrten Leserinnen und Leser ihn wiederum anhören werden, werden sie sich vielleicht meiner Worte erinnern und mir hoffentlich Recht geben.

Zum Schluß möchte ich einige Sätze aus einem Buch über Tschaikowsky zitieren, die aus der Feder des feinsinnigen russischen Musikschriftstellers Alexander Koptjajew herrühren, der Tschaikowsky sein Lebensideal nennt.

Diese Sätze berühren nicht den Pessimismus Tschaikowskys; sie behandeln seine große Technik. In anregender Weise schildern sie das thematische Steigerungsvermögen des Komponisten und seinen Einfluß auf die heutigen russischen Tonsetzer.

„Tschaikowsky hat bei uns die Rolle eines Chopin in Polen, Dvorak in Böhmen, Grieg in Norwegen gespielt. Sie alle haben die nationalen Elemente bis zur allgemein europäischen Kulturhöhe entwickelt. Doch unser Komponist ist (wie auch Chopin) dabei nicht stehen geblieben: allem hat er den Stempel seiner ungeheuren Individualität aufgedrückt und die letzte Periode unserer musikalischen Entwickelung gestaltet sich zu einer Periode Tschaikowskys. Seinen Einfluß fühlt man in Rachmaninow, Glazunow, A. Tanejew, S. Tanejew, Arensky, indirekt in Skrjabin, Gretschaninow. Hier ist sein Einfluß ebenso groß, wie derjenige Wagners in Deutschland." ....

„In Tschaikowsky konzentriert sich ein elementarer Aufschwung, den die Musikgeschichte bisher nicht genannt hatte. Ihm entstammt diese „grandiose Mattigkeit": das ganze Orchester erhebt und erzittert in süßer Wonne und Extase. Ihm entstammt das Anwachsen des Themas, das der Höhe zustrebt, sei es mit Hilfe der Sequenzgänge, sei es stufenweise durch die Tonleiter; — in die hohen Register der Instrumente schwebt es hinauf, bei breit auseinandergehenden Harmonienfolgen. Es vergeht einem der Atem auf diesen neu eroberten Höhen ... Anfangs klingt die thematische Melodie gewöhnlich, sogar banal; bald aber fängt diese Abenteuerin, die anscheinend zufällig in eine gediegene sinfonische Gesellschaft hineingeraten, ihre ernsten Nachbarinnen zu überragen, sie erhält eine ideale Umgestaltung. Darin besteht die Kraft Tschaikowskys, sein Geheimnis, seine psychische Eigentümlichkeit. — Und wenn die Moskauer Schule in der Person Rachmaninows, Arenskys, Skrjabins ebenfalls an dieser Extase erbeben wird, und wir ihr aufmerksam zuhören werden, dann werden wir ausrufen: „Es ist das Vermächtnis Tschaikowskys!"

Der Streit um die Dissonanz

Von **Adolf Prümers**

Der Streit der Meinungen um die Duldung der Dissonanz in der Musik tobt nicht nur heute so erbittert in den Köpfen der Straußianer und der „Anti"; er existierte von Urbeginn an, genau wie Mephisto und Gottheit. Ohne ihn wäre die Entwicklung der Musik auf dem Nullpunkt angelangt, ja sie wäre ohne ihn undenkbar.

Und seltsam! Was eine ältere Epoche noch stürmisch befehdete, in Worten und besonders in teilweise recht unanständigen Schriften, das sanktionierten die Epigonen als eine segensreiche Reform. Die Intervalle der Terz, Sexte und Septime waren einst als Dissonanzen verschrien; ebenso erging es dem Quartsextakkord, der in kirchlichen Werken ängstlich umgangen wurde. Vor dem genere chromatico warnten schon die Griechen, weil es die Gemüter verweichliche. Weniger das süßlich klagende Moment chromatischer Tonfolgen als vielmehr ihre schnellen Passagen gaben Anlass zu den Tonmalereien von Sturm und Wetter, von Weltuntergang und Sintflut, wie diese von selbstschaffenden Organisten auf der Orgel improvisiert wurden. Der im Orgelpedal faul ausruhende Orgelpunkt gestattete einen unbegrenzten Flug ins Reich der „Dissonantien" auf dem Manual, und diesem Extemporieren wohnte der Keim zu jenen Kakophonien und musikalischen Übellauten inne, die wir heute, teils mit Behagen, teils mit Unmut über uns ergehen lassen.

Um das Jahr 1771 beschwert sich der Engländer B u r n e y in seinem musikalischen Tagebuch gelegentlich eines Aufenthaltes in Augsburg über solch ein wüstes Improvisieren auf der Domorgel. Er sagt da: „Die Sucht nach harten, schwankenden und gezwungenen Modulationen, welche jetzt über ganz Deutschland herrscht, macht das Extemporespielen so unnatürlich, daß das Ohr beständig betrogen und gefoltert wird; es kann niemals erraten, was folgen wird, und keine Dissonanz wird aufgelöst als durch eine andere. Ein wenig von dieser s t a r k g e w ü r z t e n B r ü h e, mit Behutsamkeit angebracht, tut große und bewundernswürdige Wirkung, aber beständig nach fremder, weit entfernter Harmonie zu haschen, das heißt einem hungrigen Menschen nichts als Schneemus statt guten, nahrhaften Speisen vorsetzen." Und gelegentlich seines Aufenthaltes in Venedig sagt Burney: „Niemand wird leugnen, daß in einer vielstimmigen Musik die Dissonanzen notwendig sind, nicht bloß, weil solche durch Gegensatz und Vergleichung die Konsonanzen erhöhen und versüßen, sondern noch mehr deswegen, weil sie ein notwendiger Reiz für die Aufmerksamkeit werden, welche bei einer Folge von reinen Konsonanzen ermüden würde. Sie verursachen dem Ohre ein vorübergehendes Leiden, das so lange unzufrieden, ja unruhig bleibt, bis es etwas besseres zu hören bekommt; denn keine musikalische Phrase kann mit einer Dissonanz schließen, weil das Ohr am Ende befriedigt sein muß. Da nun Dissonanzen erlaubt und sogar im Gegensatze der Konsonanzen notwendig sind, warum sollte nicht Geräusch oder ein scheinbares Geschwätz abgemessenen Klängen und einer harmonischen Proportion entgegengestellt werden können? Einige Dissonanzen der neuern Musik, welche bis Anfang dieses (18.) Jahrhunderts unbekannt waren, sind so hart, daß sie das Ohr nur eben ausstehen kann und haben dennoch, als Kontrast gebraucht, eine gute Wirkung. Man kann den strengen Gesetzen von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen zu gewissenhaft folgen und dadurch große Wirkungen verlieren. Ich bin überzeugt, daß, wenn nur endlich das Ohr schadlos gehalten wird, es wenige Mißklänge gibt,

die es nicht aushalten könnte. Wenn z. B. die fünf Töne c d e f g auf einem Clavecin zugleich angeschlagen, und nur d und f bald aufgehoben werden und die übrigen bleiben, so wird das Ohr bei dem ersten Schlage eben nicht sehr leiden. Oder noch mehr, wenn statt der genannten fünf Töne die folgenden: c dis e fis g angeschlagen werden und nur dis und fis nicht so lange liegen bleiben, als die übrigen, so wird sich alles zum Vergnügen des beleidigten Ohres endigen."

In seiner „general History of Music" stellt ebengenannter Burney mehrere Fragen über Musik, die er selbst in nicht einwandfreier Weise beantwortet. „Was ist Musik? Ein unschuldiger Luxus, zu unserer Existenz wirklich unnötig, aber für den Sinn des Gehörs eine große Annehmlichkeit und Verbesserung. Was ist Dissonanz? Der Mangel einer angenehmen Übereinstimmung zwischen zween oder mehreren Klängen, die das Wesen der Konsonanz ausmacht. In der musikalischen Komposition wird sie durch Aufhaltung oder Vorausnahme einiger Klänge verursacht und ist entweder vorher, oder wird nachher zur Konsonanz. Sie ist das dolce piccante in der Musik und wirkt aufs Ohr wie pikante Sauce auf den Gaumen. Sie ist ein Reizungsmittel, ohne welches der Sinn des Gehörs ebensowohl verdorben würde, als der Appetit, der nichts als süßes kostete." Die Dissonanz läßt er also gelten, soweit sie vor- oder nachher Konsonanz ist. Die „freie" Dissonanz auf den Schild zu heben, wäre nicht viel weniger als eine Todsünde gewesen. So eifert Kirnberger in seiner „Kunst des reinen Satzes" 1774 gegen den „gesetzlosen Naturalisten, der nicht zur Aufnahme der Kunst, sondern nur zur Verbreitung der musikalischen Freygeisterey beytragen kann; ihm wäre dann besser, unter einer Art von Inquisition zu stehen, als sich durch Gesetzlosigkeit der Entweihung der Künste theilhaftig zu machen!" Grauns harmonischer Satz war — so heißt es in seinem Lebenslauf aus der Ausgabe der Duetten, Terzetten usw. — „überaus rein, richtig und deutlich. Er war immer im rechten Maße vollständig, aber nie der Singstimme überlästig. In allen seinen Arbeiten herrscht eine sehr genaue Ordnung der Modulationen. Er war darum so empfindlich, daß auch die geringste wahre Härte in der Modulation ihm zuwider war." Da die Dissonanz „die Harmonie vermindert und insofern dem Ohr beschwerlich" ist, so müssen — nach Kirnberger — die ersten Erfinder derselben besondere Gründe gehabt haben, eine unvollkommene Harmonie der vollkommenen vorzuziehen."

John Hawkins klagt in seiner „Allgemeinen Geschichte der theoretischen und praktischen Musik 1776" über den „allgemeinen Hang der kenntnislosen Liebhaber zur Neuheit" und den Drang, „nur wilde und unregelmäßige Musik zu bewundern". Forkel pflichtet ihm bei und schreibt Wahrheiten nieder, die nicht anno 1778, sondern 1912 aus der Feder geflossen sein könnten: „Die Singstimme hat ihre natürlichen Gränzen verlassen; die Instrumentalmusik ist zum Geräusch ohne Harmonie geworden und das Clavichord hat man aus einer unerschöpflichen Quelle von wahrem, musikalischen Vergnügen zu einem leeren Klimperzeug erniedrigt."

Intervalle „zum Stolpern" waren einem Teile unserer Urgroßväter nicht so unangenehm und uninteressant, wie wir so oft zu glauben versucht sind. Man huldigte den „Dissonantien" mehr beim Improvisieren als bei der kompositorischen Niederschrift; dort rauschten sie vorbei und waren nicht mehr, hier standen sie schwarz auf weiß; bereit, getrost nach Hause getragen zu werden: ein Zankapfel für die Akademiker, ein Ärgernis für die Konservativen, ein Abschreckungsmittel für die Jugend, ein Labsal für Neuere, genau wie heute, denn das Wort „modern" bleibt immer modern. Mattheson erzählt in seiner „musikalischen Ehrenpforte" 1740 vom Grafen Logi in Prag: „Er setzte (komponierte) vormittags etliche Stunden in seinem Bette, als worin er sitzend eine kleine Laute schlug. Kam ihm ein Einfall, so schrieb er solchen sogleich auf; ließ ihn aber auch hernach in ein dazu bestimmtes Behältniss verschließen. Nach der Mittagstafel spielte er gemeiniglich die Violine in dem Zimmer, wo sein überaus wohlklingendes Clavicymbel stunde, mit welchem dazu accompagniret wurde. Da wurde mancher Satz, der etwas artiges in sich hielt, wohl 3 bis 4 mahl wiederholet und recht anatomieret. Er verweilte auf einer wohlangebrachten Dissonantz, um sich recht satt daran zu hören, vielmahl sehr lange und rief dabei: E'una nota d'oro, das ist: Diese Note ist von Gold!" Wir sehen also, die Freude an der Dissonanz existiert nahezu ebenso lange wie der Streit um die Dissonanz, der immer noch segensreicher ist als ein fauler Friede. Was ist die Dissonanz anders als das Salz der Erde, das Licht der Welt? Womit soll man salzen, womit im Finstern leuchten? Lernen auch wir, mit Graf Logi zu sagen: E'una nota d'oro!



Über musikalisches Illustrieren

Von **Ernst Ludwig Schellenberg** (Weimar)

Im zweiten Aufzuge von Wagners „Siegfried" steht das bekannte „Waldweben". Hier tut sich die Frage auf: hätte das dekorative Element (Kulisse und Soffitte) nicht für die beabsichtigte Wirkung vollauf genügt? Man schließe nur einmal in einer Vorstellung die Augen an dieser Stelle. Was bleibt? Ein monotones Wogen im Orchester, das ebenso gut das Murmeln eines Baches, das Weben des Windes, das Rauschen der Meereswellen bedeuten könnte. Der rein äußere Naturvorgang des lichtdurchzitternden Laubes, der sonnigen Waldesstille ist durch eine Assoziation des Geräusches in die Musik übertragen worden. Wenn heute in einem Gedichte von singenden Vögeln gesprochen wird, dann ist man gewöhnt, in der Komposition einige Läufer und Triller zu entdecken. Dieses Illustrieren ist freilich das billigste, um eigene Ideenarmut zu verbrämen. Man glaubt, das Summen der Bienen, das Spielen des Windes, das Rauschen des Waldes in Tönen wiedergeben zu müssen, wenn im Gedicht davon geredet wird. Welch arge, kindische Verkennung des Wesens der Musik! Niemals wird ein Triller auf dem Klavier, auf der Flöte einem Lerchenschlage gleichen können! Das Wort birgt ja allein schon eine solche Fülle von Bildern und Eindrücken, daß es für sich genügt, um beabsichtigte Vorstellungen zu erwecken. Und zerreißt es nicht das Gefüge eines Liedes, wenn bei jeder Zeile diesem Prinzip gehuldigt werden soll? Und wenn in einem Gedichte Vogellied und Bienengesumm, Waldesrauschen und Schnittergesang zusammenklingen, muß es nicht ein unentwirrbares Netz geben, sollte all das in Tönen dargestellt werden? Freilich deuten die Musiker nur bei dem bestimmten Worte an, was das Klavier sagen soll, aber das ist völlig sinnlos; rauscht nicht der Wald, summen die Bienen gewissermaßen nicht während des ganzen Gedichtes? Aber wenn vom Winde die Rede ist, der in den Blättern der Linde spielt, so genügt das noch nicht; womöglich

werden im Notenbilde noch alle Äste des Baumes aufgemalt. Das grenzt mitunter ans Absurde. Ein moderner Komponist (ich will Namen verschweigen) vertont Verse, in denen eine sonnige, stille Heide beschrieben ist; aber bei den Worten „sonst keine Regung rings, kein Schrei" ertönt plötzlich ein schriller Akkord; das ist nämlich der Schrei, den man nicht hört! Ein anderer führt bei der Stelle: „einmal ein Schrei" die illustrierende Figur gleich dreimal an!

Goethe schrieb an den Kaplan Adalbert Schöpke die bedeutsamen, von genialer Intuition erfüllte Briefstelle: „Auf Ihre Frage, was der Musiker malen dürfe, wage ich mit einem Paradox zu antworten: Nichts und alles. Nichts, wie er es durch die äußeren Sinne empfängt, darf er nachahmen; aber alles darf er darstellen, was er bei diesen äußeren Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen, ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt, als wenn ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. So haben wir im Gegensatz für vollkommene Ruhe, für Schweigen, ja für Negation entschiedenen Ausdruck in der Musik, wovon mir vollkommene Beispiele zur Hand sind. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußeren Mittel zu gebrauchen, ist der Musik großes und edles Vorrecht."

Eben die äußeren Mittel sind die Gefahr in der Programmmusik eines Liszt und Strauß. Eulenspiegel reitet durch die Töpfe, er nimmt seinen eigenen Kopf unter den Arm — wer wird ohne Kenntnis der Historie, des vorgezeichneten Schemas diese wunderlichen Vorwürfe erkennen? Wir hören polternde Musik; und selbst, wenn während der Aufführung wirklich Töpfe im Orchester zerschlagen würden (man vergebe den skurrilen Gedanken!), was könnte das erklären? Ist es nötig, daß der schlagende Strohwisch in der „Elektra" durch einen Orchestereffekt markiert wird? Ein echter Strohwisch klatscht gewiß noch anders. Goethe nennt in einem Briefe an Zelter die Tonmalerei „eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand weder nachgeahmt, noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnis zu stehen scheint." Schopenhauer läßt sich so vernehmen: „Daß überhaupt eine Beziehung zwischen einer Komposition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht darauf, daß beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben innern Wesens der Welt sind. Wenn nun im einzelnen Fall eine solche Beziehung wirklich vorhanden ist, also der Komponist die Willensregungen, welche den Kern einer Begebenheit ausmachen, in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen gewußt hat: dann ist die Melodie des Liedes, die Musik der Oper ausdrucksvoll. Die vom Komponisten aufgefundene Analogie zwischen jenen beiden muß aber aus der unmittelbaren Erkenntnis des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewußt, hervorgegangen und darf nicht, mit bewußter Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein: sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus; sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach; wie dies alle eigentlich nachbildende Musik tut, z. B. „Die Jahreszeiten" von Haydn, auch seine „Schöpfung" in vielen Stellen, wo Erscheinungen der anschaulichen Welt unmittelbar nachgeahmt sind; so auch in allen Bataillenstücken: welches gänzlich zu verwerfen ist." Was hätte Schopenhauer zu solchen Bataillenstücken wie der „Hunnenschlacht", dem „Heldenleben" gesagt? Zu dem Wehgeschrei des gezausten Mime oder dem Melodram des geschundenen Beckmesser? Zu dem quäkenden Kinde und der beruhigenden Amme in der Sinfonia domestica? . . .

Es ist eine hohe blaue Sommernacht; die Sterne ziehen glänzend, sich spiegelnd über dem langsam strömenden Flusse, der über ein Wehr hinabrauscht. O ihr leeren, nichtigen Musikanten, die ihr nichts weiter hört als das brausende Wasser! Nicht das Klingen der Sterne, nicht die Sehnsucht des verlangenden Herzens, die Einheit der geheimnisvollen tiefen Nacht. Ist es nötig, daß ihr euere Armut damit bekundet, daß ihr ein Stück mit wogenden Terzen oder chromatischen Gängen schreibt und es „Nachts am Strome" betitelt? Das Immanente, das was sich in euch löst an Unbestimmtem, an Wünschen, Hoffnungen, Erinnerungen — das laßt tönen, inbrünstig und rein! Was das Wasser euch sang an Unausprechlichem, dem Alltagsmenschen Unhörbarem. Und dann, wenn ihr Auserwählten das in Kompositionen niedergelegt, dann findet ihr, wie nebensächlich der äußere Schwall des rauschenden Flusses geworden ist, und ihr werdet die Überschrift streichen, denn nur euch ist ihr Sinn, ihr Entstehen bekannt. Und andere hören vielleicht darin ein anderes, aber allen wird es Trost, Erhebung, Segen spenden — denn das ist die Macht, die Tiefe der allgemeinen, losgelösten, ewigen Macht der Musik! Das Unbegrenzte, die vielfachen Möglichkeiten heben sie empor zu den Gestirnen; laßt sie nicht haften an den vergänglichen, groben Dingen der Niederung!



Neue Beethovenliteratur

Hält man über die neue Musikliteratur Überschau, so wird man, von der über Wagner abgesehen, schwerlich einen so großen Fleiß auf irgend einem anderen musikalischen Gebiete entdecken können wie auf dem der Beethovenschriftstellerei. Kleinere und grössere Schriften und Bücher, die sich mit dem Leben oder dem Schaffen des Meisters teils im ganzen teils im besonderen befassen, flatterten in Menge hinaus in die Welt. Es ist keine Frage: Die letzten Jahre gewährten eine reiche, schwerkörnige Ernte, und nur wenig Spreu war dem Weizen beigemischt. Den neuen Büchern über Beethoven schlossen sich Neudrucke alter bewährter Werke, die meist schon geschichtlichen Wert beanspruchen, und Neuauflagen bedeutender, im Buchhandel vergriffener Lebensbeschreibungen an, endlich aber auch Briefausgaben, die entweder vollständige Sammlungen oder nur Auswahlen sein wollten. Gerade diesen Briefsammlungen scheint man recht willig entgegenzukommen: Ein paar Verlage haben sich schon nach Verlauf nur weniger Jahre veranlasst gesehen, der ersten die zweite Auflage folgen zu lassen.

Von diesen Neuauflagen ist an erster Stelle die im Berliner Verlage von Schuster & Löffler erschienene von Beethovens Sämtlichen Briefen zu nennen. Dr. Alfr. Chr. Kalischer, der für die erste Ausgabe zeichnete, konnte noch den ersten Band der neuen bearbeiten, als an ihn der Tod herantrat. Der Nachfolge hat sich mit dem zweiten Band der verdiente Beethovenforscher Dr. Th. von Frimmel angenommen, so daß am Ende des vergangenen Jahres der dritte mir vorliegende ausgegeben werden konnte. Wer Kalischers erste Auflage gründlich eingesehen hat, der mochte wohl, auch ohne Beethovenspezialist zu sein, über manche „Eigentümlichkeit" darin den Kopf schütteln — über nicht bloss einzelne entschuldbare Fehler in der Zeitfolge auch der datierten Briefe, über eine oft bis zur Geschwätzigkeit gehende Breite der Anmerkungen, über merkwürdig schiefe überflüssige Ansichten von dem Tonmeister u. dgl. m. Dazu kam, dass sich Kalischer andern anerkannten Beethovenschriftstellern gegenüber mitunter eines Tones bediente, der selbst den unbefangenen Leser weniger gegen die Angegriffenen als gegen den Angreifer einnahm.

Der Vergleich des dritten Bandes der neuen Auflage, der allein mir vorliegt, mit dem der ersten lehrt deutlich, dass der neue Herausgeber bei seiner Aufgabe die Sorgfalt hat walten lassen, die man bei seinen Veröffentlichungen gewöhnt ist: Eine ganze Reihe von Briefen und Briefchen wurde neu eingefügt, an den alten viele Umstellungen vorgenommen und manche Weitschweifigkeiten in den Anmerkungen ausgemerzt. Freilich musste sich v. Frimmel zahlreichen eigentümlichen Gepflogenheiten Kalischers anpassen, denen er wohl, wenn er völlig freie

Hand bei einer eigenen Briefausgabe gehabt hätte, kaum gefolgt wäre. Ich erwähne hier nur, dass die Nachbildung der „Rechtschreibung“ Beethovens, die Kalischer sicher etwas übertrieben hatte, sowie die Art der Aneinanderreihung der Briefe beibehalten worden ist. Ich kann mich den Grundsätzen, die Alb. Leitzmann in seinen übrigens sehr beherzigenswerten „Studien zu Beethovens Briefen“ („Ein Beitrag zur Kritik ihres neuesten Herausgebers“ [Kalischer] Deutsche Rundschau, April 1908) entwickelt, nicht vollständig anschliessen, da ich meine, dass der Verfasser jener Arbeit in seinem Bestreben der Brieffehlersäuberung schon ein wenig zu weit gehen wolle. (Selbstverständlich denke ich hier nicht an eine Volksausgabe von Beethovenbriefen, sondern wie auch Leitzmann an eine wissenschaftliche). Dass Kalischer in seiner „diplomatischen Treue“ zu weit gegangen ist, steht ausser Frage. Ich möchte jedoch manche Beethoven eigentümliche Eigenheiten und Sudeleien nicht missen, während ich natürlich alles nebensächliche, was der Tonsetzer anders gemeint als niedergeschrieben hat, lieber getilgt sähe. Sollte Beethoven, wenn er so überaus häufig statt eines y ein j schreibt, damit nicht eben doch ein y gemeint haben? Und ähnlich strittig sind die grossen und kleinen v und w, die er vielleicht auch oft mit wechselnder Bedeutung anwandte (von Frimmel im zweiten Band sinngemäss gesetzt, im dritten jedoch — wenigstens im Brief No. 500 [Beethowen] — wieder schriftgemäss gedeutet). Endlich dürfte eine kritische Ausgabe durchaus nicht dulden, dass die Reihe der richtig datierten Briefe durch andere, deren Zeitangabe oft nicht bloss eine nach Tag und Monat sondern nach Jahren unsichere ist, ungerechtfertigt unterbrochen wird. Ich möchte nicht wissen, wieviele nicht bloss geringe sondern ganz gewaltige Verrückungen vorgenommen werden müssten, um die richtige Reihenfolge zu erhalten. Da aber v. Frimmel, wie erwähnt, an Kalischers Herausgeberverfahren gebunden war (schon um die weiteren Bände nicht gegen den noch von Kalischer durchgesehenen ersten abstechen zu lassen), können natürlich diese Forderungen an den neuen Bearbeiter billigerweise nicht gestellt werden. Dank seiner Umsicht und Unhast sticht seine Arbeit gegen die Kalischers bedeutend ab. Wenn auch nicht vergessen werden soll, dass es Kalischer als erster Herausgeber einer Gesamtausgabe besonders schwer damit hatte, so ist es doch nicht von der Hand zu weisen, daß er zu hastig zu Werke gegangen war. Vorläufig wird die Frimmelsche Ausgabe zum mindesten als die bisher vollständigste anzusprechen sein.

Von Briefsammlungen in Auswahl ist der von Wolfg. A. Thomas-San-Galli herausgegebenen zu gedenken, die „Briefe von Ludwig van Beethoven“ (brosch. M. 1.—, in Leinenbd. M. 1.35, in Liebhbrbd. M. 2.—, 1910, Otto Hendel in Halle) betitelt ist, sowie der zweiten Auflage der im Inselverlag in Leipzig erschienenen, von Albert Leitzmann besorgten „Beethovens Briefe“ (in Pappbd. M. 2.—, in Lederbd. M. 4.—, 1912). Auf die Leitzmannsche Sammlung habe ich in diesen Blättern schon nachdrücklich hingewiesen, als sie etwa vor zwei Jahren in der ersten Auflage von einem Zehntausend herausgekommen war. Der Herausgeber hat die Grundsätze, nach denen er bei der ersten Auflage vorgegangen ist, natürlich beibehalten. „Die persönlichen Bekenntnisse des grossen Tonmeisters frei von den störenden Zufälligkeiten ihrer unvollkommenen äusseren Erscheinung vor Augen zu stellen, so wie sie in seiner Seele lebendig gewesen sind, ehe seine ungeübte Hand sie niederschrieb, ... das schien mir eine philologische Aufgabe, die der Mühe wert war.“ Aus diesem Schlußsatz der Einleitung ist zu ersehen, wie sich Leitzmann seine Auswahlsammlung gedacht hat, und man wird ihm, der sich streng an die daraus abgeleiteten Grundsätze gehalten hat, in der Art seiner Herausgabe fast durchaus beistimmen müssen. Auf die verständige Einleitung Leitzmanns habe ich auch schon in der Besprechung der ersten Auflage hingewiesen; die vorliegende zweite deckt selbst an Briefstellen, die man längst für einwandfrei halten durfte, noch Lesefehler auf.

Ähnlich wie Leitzmann ist Thomas-San-Galli bei seiner Briefausgabe verfahren. Er hat sich ebenfalls zur Bequemlichkeit des Lesers der modernen Rechtschreibung bedient, den Briefen knappe Erklärungen angefügt und ihnen als Einleitung ein im grossen ganzen vernünftiges, knappes Charakterbild des Meisters und eine Beschreibung des Beethovenbriefs vorausgeschickt, wobei dieser besonders „im Lichte der damaligen Zeit“ betrachtet wird. Gerade diese Charakterisierung des Briefes fordert, obgleich sie meist auch als gelungen zu bezeichnen ist, an einzelnen Stellen zum Widerspruch heraus. So befremdet es z. B., dass sich Thomas-San-Galli eine etwas verschrobene Ansicht Kalischers zu eigen macht, indem er sagt: „... Diese „phonetische“ statt „orthographische“ Schreibweise hat Beethoven nun gerne, nicht nur für Eigennamen, sondern für alle Worte in Anwendung gebracht. Und wenn wir beobachten, dass er „antzeigen“ oder „emphelen“ schreibt, so gewinnen wir immerhin den Eindruck eines historisch begründeten, nicht durchaus planlosen, oder gar „wilden“ Niederschreibens, wenn auch der Meister gewiss in unzähligen Fällen keine „allgemeine Übung“ auf seiner Seite, sondern einfach willkürlich darauf los geschrieben hat“ Ist es denn aber wirklich „phonetisch“ deutlicher, „antzeigen“ oder „emphelen“ zu schreiben? Beethoven sollte wirklich solche theoretische Tüfteleien, die noch nicht einmal stimmen, angestellt haben? Ist Beethovens „Rechtschreibung“ nicht vielmehr nur das Erzeugnis einer mangelhaften Schulbildung, und konnte diese „Rechtschreibung“ nicht auch mit der Zeit eine feste Gestalt annehmen?

Davon abgesehen, zeigt auch Thomas-San-Gallis Auswahl, Sorgfalt und Klarblick für das, was Beethovens Persönlichkeit eigentümlich ist, und wird dem Laien und Musikfreund gute Dienste leisten können. Die Ausstattung ist in der Liebhaberausgabe sehr ansprechend.

Seiner ebenfalls bei Hendel in Halle erschienenen Schrift „Die unsterbliche Geliebte Beethovens: Amalie Sebald“ hat Thomas-San-Galli ein weiteres Büchlein, betitelt „Beethoven und die Unsterbliche Geliebte: Amalie Sebald, Goethe, Therese Brunswik und anderes“ (brosch. M. 2.50, München, 1910, Wunderhorn-Verlag) folgen lassen. Der Verfasser hat dabei auch einiges neues, bisher unbekanntes Material benutzen können, vor allem Kurlisten*) und Anzeigeprotokolle; auch ein paar Urkunden (Notizen über Amalie Sebald und ein Brief von ihr) sind willkommene Beigaben. Das Büchlein ist fliessend und anschaulich geschrieben und gewährt so ein hübsches Bild von den beiden Teplitzer Sommern des Meisters. Dass ich Thomas-San-Gallis Annahme, Amalie Sebald sei Beethovens Unsterbliche Geliebte gewesen, zurückgewiesen habe, daran werden sich die Leser dieser Zeitschrift vielleicht erinnern. Ich will deshalb hier nicht allzuweit darauf eingehen. Es sei wenigstens erwähnt, dass der Verfasser seine Behauptung nicht mehr ganz so bestimmt wie in seiner ersten Veröffentlichung aufrecht erhält. Da sich Amalie Sebald nachweislich 1812 überhaupt nicht in Karlsbad, wohin der berühmte Liebesbrief gerichtet war, aufgehalten hat, hält es Thomas-San-Galli für möglich, dass Beethoven dieselbe Dame in dem andern Badeorte nur vermutet habe, da er erfahren konnte, dass Tiedge und Elise von der Recke, die im vergangenen Jahre von Amalie Sebald begleitet worden waren, in Karlsbad weilten. Das erscheint mir aber ausgeschlossen, da der Liebesbrief unbedingt voraussetzt, dass Beethoven zur Zeit der Niederschrift in ununterbrochener schriftlicher Verbindung mit seiner Geliebten gewesen ist (oder er hatte sie, was mir gegenwärtig noch einleuchtender ist, gar nicht lange vorher verlassen). Es ist deshalb selbstverständlich, dass der Meister sich dessen ganz sicher gewesen ist, wo sich seine Geliebte befand. Eher liesse sich schon darüber streiten, ob der Brief überhaupt abgesandt worden ist. Wenn das wirklich nicht der Fall gewesen sein sollte, dann müsste sich noch im letzten Augenblick kurz vor Aufgabe des Briefes ein sehr grosses Hindernis dagegen in den Weg geschoben haben. Wie schrieb doch gleich Beethoven im letzten Absatz des Schreibens (wobei seine Schrift bis zum Schluss flüchtiger und flüchtiger wurde): „Engel, eben erfahre ich, dass die Post alle Tage abgeht — und ich muss daher schliessen, damit du den Brief gleich erhältst ....“? Und auch andere Stellen zeugen davon, wie eilig es ihm um die Absendung zu tun war. Viel wahrscheinlicher ist es mir, dass der Meister das Schreiben später wieder zurückerhalten hat, als dass er es im Jahr 1812 von Teplitz nach Karlsbad und Franzensbad und wieder zurück nach Teplitz und Wien mit sich herumgeschleppt haben sollte. Damit ist natürlich auch nicht erklärt, weshalb gerade nur der eine Brief in seinem Nachlass aufgefunden wurde. — S. 52 schreibt Thomas-San-Galli weiter: „Sollte sie auch am Ende nicht die unsterbliche Geliebte sein, wofür man sie einstweilen halten muss [?], so hat sie doch als das Wesen, dem der Liederkreis „an die ferne Geliebte“ galt, soviel Interesse für uns, dass man auch von ihr alles erfahren möchte, was sich in Erfahrung bringen lässt ...“ Wer sagt das, dass diese Liedervertonungen gerade Amalie Sebald gegolten haben sollen? Wer kann das beweisen? Aber der Meinung bin ich ebenfalls, „dass die im Liederkreis besungene „ferne Geliebte“ [die natürlich gar nicht einmal räumlich fern von Beethoven gelebt zu haben braucht]

*) Ich bemerke hier, um Missverständnisse zu vermeiden, dass ich dieselben Kurlisten bereits, bevor sie — wie ich genau weiss — Dr. Thomas-San-Galli in Händen gehabt hat, eingesehen und zu einem Aufsatz „Beethovens Badereisen in den Jahren 1811 und 1812“ benutzt habe. Leider harrt der Aufsatz immer noch im Redaktionspult einer Zeitschrift des Druckes.

auch die „unsterbliche Geliebte“ war“ (S. 57). Wenn das zutrifft — es spricht mancher gewichtige Umstand dafür (s. vor allem Thayer-Deiters-Riemann: L. v. Beethovens Leben, II. Aufl., Bd. III, S. 564) —, dann ist indes Amalie Sebald die „ferne Geliebte“ meines Erachtens keineswegs. (Ich kann die Beziehungen Beethovens zu Amalie, wie ich bereits andernorts dargelegt habe, höchstens als eine oberflächliche Liebelei bezeichnen — wobei ich auf das Wort „höchstens“ einen besonderen Ton lege). Wenn Beethoven im Jahre 1816 gesagt haben soll, dass er vor fünf Jahren eine Person kennen gelernt habe, mit der sich näher zu verbinden er für das höchste Glück seines Lebens gehalten hätte usw., dann braucht das nicht unbedingt Amalie Sebald gewesen zu sein — es steht sogar manches dagegen, dass sie damit gemeint sei. Dass damit aber auf die „unsterbliche Geliebte“ hingedeutet sei, erscheint sehr naheliegend, da des Meisters Beziehungen zu ihr zweifellos in diese Jahre gehören. Auf ein paar Zeilen, die Beethoven im Jahre 1816 in ein Notizbuch geschrieben haben soll (a. a. O., S. 564) und die an eine Stelle im Liebesbrief erinnern, sei hier noch hingewiesen. Ist es, selbst wenn man dabei Beethovens bekannte grosse Liebe zur Natur in Rücksicht zieht, nicht doch ein wenig merkwürdig, dass er seine eigenen Gefühle in die Worte: „mein Herz strömt über beim Anblick der schönen Natur — obschon ohne sie!“ eingeschlossen haben soll, nachdem er seine Geliebte vier Jahre vorher im Liebesbriefe zu trösten gesucht hatte: „Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüt über das Müssende“ (über ihr Getrenntsein)?

Thomas-San-Galli beklagt sich ein paar Male in Anmerkungen, dass Riemann ihn in der von ihm bearbeiteten zweiten Auflage von „Beethovens Leben“ an Stellen, die seiner ersten Schrift über Amalie Sebald entnommen sind, nicht genügend genannt habe. Ebenso rügt er es, dass Th. v. Frimmel in einer Besprechung seiner Schrift die Feststellung dass der Fürst Esterhazy im Jahre 1812, wie es der Liebesbrief verlangt, wirklich auch in Beethovens Badeort — in Teplitz — weilte, mir statt ihm selbst zugeschrieben hat. Was Riemanns „Verschulden“ anlangt, so wird es ihm wohl kein billig denkender Leser verübeln, wenn er sich, um sich möglichster Kürze zu befleissigen, bei Benutzung der Thomas-San-Gallischen Schrift wie auch der meinigen*) auf den kurzen Hinweis beschränkte, dass „die Details der folgenden Erörterungen .... zum Teil zwei Arbeiten allerneuesten Datums entnommen“ seien, worauf er die Titel der beiden Bücher folgen liess (Bd. III, S. 334). Ich denke, das wird keiner schief nehmen wollen. Auf das wirkliche Versehen Th. v. Frimmels (das meiner Ansicht nach so schlimm nicht war) werde ich später an anderer Stelle eingehen. Jedenfalls ist sicher, dass ihm keiner von beiden Verfassern das Frührecht am Forschungsergebnis hat schmälern wollen. Und das ist schliesslich die Hauptsache. Nur aber deshalb, weil Thomas-San-Galli selbst so dringend auf Namensnennung bei Anführung von solchen wichtigeren Forschungsergebnissen besteht, sehe ich mich genötigt, darauf hinzuweisen, dass er ebenfalls unterlassen hat, mich zu nennen, wo er der für den Liebesbrief so wichtigen Postordnung gedenkt (S. 36), worauf ich zum ersten Male aufmerksam gemacht habe und die auch Riemann so beweiskräftig scheint (Bd. III, S. 334/5). Dass Thomas-San-Galli dieselben Postberichte einer anderen Druckschrift als ich entnahm, tut natürlich nichts zur Sache: Sie werden gewiss noch in zehn anderen zu finden sein. Hier ist also von Thomas-San-Galli vor allem nicht geschehen, was nötig war.

Doch das nur nebenbei. Diese zweite Sebaldschrift lässt sich, wie gesagt, hübsch lesen und ist vom Verlag mit höchst ansprechender Ausstattung bedacht worden: Ausser dem kräftigen Papier fallen noch die fein stilisierten Druckbuchstaben, eine Anzahl schöner Bilder und eine Nachbildung eines Briefes von Amalie Sebald angenehm auf. Der Wunderhornverlag arbeitet in dieser (wie in mancher andern) Hinsicht vorbildlich.

Dr. Max Unger

*) „Auf Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten“, Langensalza 1910/11. (Riemann konnte die ersten Korrekturbogen dieser Schrift noch benutzen).

(Schluß folgt)

Rundschau

Oper

Barmen Die von Hofrat Otto Ockert nun schon seit 7 bis 8 Jahren tatkräftig geleitete Bühne scheint auch diese Spielzeit nicht allzu hoch geschraubten Ansprüchen vollauf zu genügen. Der Spielplan verzeichnet bislang eine stattliche Zahl von Neueinstudierungen: Aida, Mignon, Tannhäuser, Zar und Zimmerman, Bajazzo, Cavalleria rusticana, Lohengrin, Martha. Die Aufnahme einiger Operetten geschah wohl nur aus rein äußeren Gründen: tut doch auch in Barmen das Kino und das Varieté dem Theater namentlich an Sonn- und Feiertagen viel Abbruch. Über die neu gewonnenen Solisten kann nur Erfreuliches berichtet werden. Sandro Menges ist ein Tenor, der ein weiches, in der Höhe strahlendes Organ besitzt, dazu eine stattliche Figur; sein Radames trug ihm vollen Erfolg ein. Über gewaltige Stimmittel verfügt Fritz Kerzmann, dessen Wolfram (Tannhäuser) eine recht achtbare Leistung bot. Sehr gefiel die neue Opernsoubrette Hilma Millrock in Zar und Zimmermann. Rudolf Maly Motta, Richard Walden, F. Büttner, (Heldentenor), Margarete Kahler (dramatische Sängerin) dienten als bewährte Kräfte der verflossenen Spielzeit zur Vervollkommnung des Ensembles.

H. Oehlerking

Dresden Die letzten drei Wochen brachten wieder Gastspiele auf Engagement. Um das zweite Koloraturfach bewarb sich Tinka Wesel vom Stadttheater in Brünn. Sie sang die Olympia und die Regimentstochter. Im Spiel munter und gewandt, wenngleich ohne stärkeren persönlichen Einschlag und nicht ohne gewisse Provinzallüren, die aber wohl leicht zu beseitigen wären, zeigte die Künstlerin ein in der Höhe sehr schönes, leuchtendes und leicht ansprechendes Material und auch recht achtbares Gesangstalent. In der Mittellage ist die Stimme leider ziemlich schwach. Das Publikum schien an der Sängerin großen Gefallen zu finden. Auch die zweite Gastin, Sophie Wolf vom Kölner Stadttheater, hinterließ als Elisabeth und Aida vorzügliche Eindrücke als Sängerin. Ihr Sopran ist zwar gleichfalls nicht sehr groß, aber doch ausgezeichnet geschult, trag- und ausdrucksfähig. In der Darstellung blieb manches konventionell. Frl. Wolf bewirbt sich um das dramatische Fach, in dem sie freilich neben mehreren allerersten Kräften einen nicht leichten Stand haben würde. Wenn sie in Köln die erste in diesem Bereiche ist, würde sie bei uns vielleicht nur die dritte Stelle einnehmen können. Im übrigen ist nichts Bemerkenwertes vorgekommen. Als Tannhäuser sprang einmal Herr Kirchhoff vom Berliner Kgl. Opernhause ein und riß durch sein gezügeltes Temperament und die hohe Intellegenz, mit der er seinen Helden ausstattete hin. Unser Herr Vogelstrom zeigte sich wieder in mehreren hier noch nicht von ihm gesehenen Partien, so als Pinkerton („Madame Butterfly“) und Lohengrin; überall war er starken Beifalls sicher. Herr Löltgen wußte als Siegfried mehr zu interessieren als mit allen bisher von ihm gesungenen Heldenrollen. Augenblicklich ist alles mit den Proben zur „Ariadne auf Naxos“ von Strauß beschäftigt, die am 14. November herauskommt.

Dr. Georg Kaiser

Elberfeld Unsere diesjährige Spielzeit wurde am 15. Sept. mit einer wohlgelungenen Lohengrin-Aufführung eröffnet, ihr schlossen sich in den ersten 6 Wochen eine ganze Reihe neu einstudierter Werke an: Aida, Tiefland, Oberon, Martha, Mignon, Freischütz, Hoffmanns Erzählungen, Troubadour, Carmen, Tannhäuser. Die meisten waren fleißig einstudiert und erhielten eine stilgemäße Wiedergabe. Auch in unserer Stadt wird die von Direktor von Gerlach künstlerisch geleitete Bühne von den wie Pilze aus der Erde schießenden Kinos hart bedrängt. Trotzdem aber waren viele Vorstellungen ausverkauft, namentlich diejenigen, bei welchem der Heldentenor der Dresdener Hofoper, Adolf Löltgen, der noch von seiner mehrjährigen Wirksamkeit am Barmer Stadttheater hier weit und breit in höchster Wertschätzung steht, auftrat. Allgemeine Anerkennung fanden Löltgens gesangliche Leistungen sowie auch sein schauspielerisches Talent als Lohengrin, Tannhäuser und Pedro (Tiefland). Über die neu eingetretenen Solisten läßt sich heute noch kein sicheres Urteil abgeben; doch scheint es, daß die Direktion in ihrer Wahl eine glückliche Hand gehabt hat.

H. Oehlerking

Prag An unserem deutschen Theater, das unter dem neuen, tatkräftigen Direktor Teweles und dem trefflichen Opernchef Alex. von Zemlinsky gegenwärtig wieder in hoher Blüte steht, gelangte des letzteren bereits vor 12 Jahren in der Wiener Hofoper zur Uraufführung gebrachte dreiaktige Märchenoper „Es war einmal“ (Text von Max Singer) mit

dem charakteristischen Gepräge und Anstrich einer wirklichen Premiere zur ersten Aufführung. Zemlinsky, der selbst dirigierte, hat an der ursprünglichen Fassung des Werkes, trotzdem es eine Jugendarbeit ist und der Tondichter heute wesentlich andere Wege geht, von kleinen unwesentlichen und nebensächlichen Verbesserungen der Partitur abgesehen, nichts geändert. Der Erfolg der gleich musikalisch wertvollen wie äußerlich wirksamen Oper, die übrigens auch schon bei ihrer Wiener Uraufführung lebhaften Beifall gefunden hatte, war auch bei uns in Prag echt und groß — nicht nur deswegen aber, weil Zemlinsky zur Zeit der „unsere" ist. Es bleibt jedenfalls zu verwundern, daß bei dem Mangel wirklich lebensfähiger, gediegener Werke auf dem Markte der „Modernen Oper" Zemlinskys nicht nur von echter Begabung und ernster künstlerischer Arbeit zeugendes, sondern auch bühnenwirksames und erfolgsicheres Märchenspiel von allen deutschen Opernbühnen so gleichmäßig vergessen werden konnte, daß 12 Jahre darüber hinweggehen mußten, ehe es nun wieder zu neuem Leben erstehen durfte! Daß es aber bei seiner Prager Wiedererweckung mit der Frische und Unmittelbarkeit einer Novität allerneuester Prägung wirkte, spricht wohl am deutlichsten für die Güte dieses Opernwerkes; seine Partitur erschließt aber auch dem von „übermodernen" Ansprüchen geleiteten Fachmusiker immer noch besondere Reize und seltene Werte, die keinem Zeitenwechsel unterliegen. Der Hauptvorzug des Werkes ist die Natürlichkeit des musikalischen Ausdruckes und Empfindens sowie die meisterlich geratene, den besten Mustern ebenbürtige Märchenstimmung. In der Aufführung zeichneten sich namentlich das neuengagierte Frl. Iicha (Sopran) und Herr Dr. Winkelmann (Tenor) in den Hauptrollen aus. —ek

Konzerte

Barmen Der Versuch der Barmer Konzertgesellschaft, K. Maria von Webers romantische Oper Euryanthe im Konzertsaal zu neuem Leben zu erwecken, darf gewiß trotz aller guten Leistungen seitens des Orchesters, des Chores und der Solisten (Pinks-Leipzig: Adolar; Alice Guszalewicz-Köln: Eglantine; R. Breitenfeld-Frankfurt a. M.: Lysiart, J. Niklaus-Barmen: König; Franziska Vogel-Barmen: Bertha) als mißglückt angesehen werden. Nur eine völlige Umarbeitung des Textbuches kann Webers Versuch, mit der Euryanthe uns ein dramatisches Werk zu schenken, praktisch verwirklichen. Mit der Aufführung von Fausts Verdammung hatte sich der Barmer Volkschor zu hohe Aufgaben gesteckt, die recht zahlreichen und sehr schwierigen Chöre konnten nur zum Teil befriedigen. H. Inderau, ein ebenso begabter wie fleißiger Dirigent, darf die wirkliche Leistungsfähigkeit seiner gesanglich meist nicht besonders vorgebildeten Sängerschar nicht überschätzen!

Einen überfüllten Saal sah die erste Soiree von Frau Ellen Saatweber-Schlieper-Barmen, die mit ihrem Partner Herrn H. Marteau neuere Violinsonaten von Gernsheim, Schlegel und Lauber musterhaft zu Gehör brachte, ohne indes auch nur mit einem dieser Werke einen in die Tiefe gehenden Eindruck erzielt zu haben; am meisten sprach noch an die klar gegliederte und melodische Sonate op. 85 von Gernsheim.

H. Oehlerking

Berlin Über George A. Walter als Vortrags- wie als Gesangskünstler läßt sich kaum etwas Neues sagen. Seine Darbietungen in seinem Liederabend bewegten sich auf gewohnter Höhe, und eine gewisse Indisposition ließ die gesangstechnischen Fähigkeiten des Konzertgebers nur um so deutlicher hervortreten. Das Programm bot ausschließlich Hugo Wolfsche Lieder und Gesänge. In „Wunden trägst du" und „Was soll der Zorn mein Schatz" trat der dramatisch belebte Ausdruck, in den lyrischen Gesängen die weiche, natürliche und ruhige Gesangsart, die frei von technischen Mängeln ist, sowie ein warm empfundener Vortrag hervor.

Im Beethovensaal konzertierte Franz von Vecsey mit dem Philharmonischen Orchester. Der junge Geigenkünstler spielte das Spohrsche A moll-Konzert op. 47 (Gesangsszene), das Beethovensche und das erste Konzert G moll von Bruch. Trat in der Wiedergabe aller drei Tondichtungen die Vornehmheit seiner Auffassung und Reife seines Virtuosentums klar zu Tage, so war es meist doch sein schöner, ebenso weicher wie strahlender Ton, der die Hörer faszinierte. Das Philharmonische Orchester unter Herrn C. Hildebrandts sicherer Führung begleitete aufmerksam und anschmiegsam.

Das Sevcik-Quartett bot in seinem ersten dieswinterlichen Kammermusikabend Dvoraks reizvolles E dur-Quartett (op. 80), Beethovens F dur-Quartett (op. 18, No. 1) und das in E moll op. 112 von Saint-Saëns. Das Dvoraksche Werk hörte ich mit großem Genuß; Klangschönheit, Sauberkeit der Ausführung und echte Leidenschaft zeichneten den Vortrag aus. Das Andante namentlich wurde sehr feinfühlig und stimmungsvoll gegeben.

Eine begabte, sympathische Sängerin ist Margarete Küller, die sich mit einem Liederabend im Klindworth-Scharwenkasaal vorstellte. Ihre Stimme, ein altähnlicher Mezzosopran, ist nicht groß, aber sie ist gut geschult und klingt, wenn ihr nicht zu starke Kraftleistungen zugemutet werden, angenehm. Ihr Vortrag ist seelisch belebt und verrät Geist und gebildeten Kunstgeschmack.

Das Kestenberg-Trio gab seinen zweiten Kammermusikabend im Choralionsaal. Mit dem Vortrag der Trios F moll op. 1, 5 von Dvorak und A moll op. 50 von Tschaikowsky haben die Künstler Meisterhaftes im virtuosen, temperamentvollen Zusammenspiel geboten.

Mit einem eigenen Klavierabend führte sich die Pianistin Maude Marry Puddy vorteilhaft ein. Man erfreute sich an dem ebenso kernigen wie andererseits duftigzarten Anschlag, der präzisen Rhythmik, der geläufigen Technik und hauptsächlich an dem klaren, verständigen, von Übertreibungen sich freihaltenden Spiel. Als Hauptwerk hatte sie Beethovens C moll-Sonate op. 111 im Programm, die sie sicher und verständnisvoll vortrug, mochte ihr die völlige Ausschöpfung des Gehaltes der Komposition auch noch nicht gelingen.

Im Harmoniumsaal debütierte die Sopranistin Toni Rössler, die durch die Schlichtheit und Natürlichkeit ihrer Vortragsweise für sich einnahm. Ihre Stimme ist weder sehr ausgiebig noch sonderlich modulationsfähig, aber von sympathischem Klangcharakter. Frau Rössler sang, von ihrem Gatten Rich. Rössler feinfühlig begleitet, Lieder und Gesänge von Scarlatti, Lotti, Caldara, Schubert, Tschaikowsky, Schumann u. a.

Herr Josef Press zeigte sich in seinem Konzert im Beethovensaal, wo er mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters unter Herrn C. Hildebrandts Leitung das Haydnsche D dur-Konzert und das Dvoraksche in H moll (op. 104) vortrug, als ein erstklassiger Künstler auf dem Cello. Einen schönen, edlen Ton zieht er aus seinem Instrumente; seine Virtuosität in Doppelgriffen läßt ihn nie im Stich, seine Figuration klingt durchaus klar. Es war ein Genuß, dem Künstler zuzuhören.

Adolf Schultze

Martha Groeck-Welter besitzt eine kleine Sopranstimme, welche infolge mangelnder Brustresonanz nicht trägt. Ihre Koloratur ist für die Traviata-Arie nicht sauber genug. Auch die künstlerische Ausbeute der vorgetragenen Lieder hielt sich in bescheidenen Grenzen.

Bei feinerer Kultur würde die schöne dunkeltimbrierte Mezzosopranstimme von Martha Oppermann viel tiefere Wirkung machen. Das Programm welches Brahms, Karg-Elert, Georg Schumann und Erich J. Wolf verzeichnete, sprach für den musikalischen Geschmack der Sängerin. Otto Weinreich interessierte durch die erstmalige Interpretation eines Präludium und Fuge in Es dur (Manuskript) von Hermann Kögler, einer kontrapunktisch durchsichtig gearbeiteten Komposition, und mit Paul Iuons originellem H dur Capriccio.

Gabriele Wietrowetz, welche ihrem Quartett (G. Schuster-Woldan, H. Bornemann J. V. Herr Heber und Eugenie Stoltz) den Stempel ihrer starken künstlerischen Eigenart aufdrückt, führt das Ensemble in den durch Joachim geheiligten Traditionen. So gestaltete sich das erste der vier dieswinterlichen Konzerte zu einer Stunde reinen Genießens. Mendelssohns D dur Quartett op. 44, Mozart Köchel 465 und Schumann op. 41, in welchem neben der Primgeigerin die Cellistin Eug. Stoltz hervorragte, bildeten einen vielversprechenden Auftakt zu den weiterhin bevorstehenden Konzerten dieser Vereinigung, welche den besten ihrer Art beizuzählen ist.

Paula Weinbaum hatte die Anhänger ihrer Sangeskunst am 4. Nov. zu einem Liederabend in der Sing-Akademie vereinigt, und das lebhafte Interesse der zahlreichen Zuhörerschaft sprach für die Sympathien, welche die Künstlerin mit Recht hier genießt, denn ihre vornehm gebildete Stimme wird durch eine innerlich belebte, aller Effekthascherei abholde Vortragsart unterstützt. Leicht waren ihre Aufgaben nicht: Schuberts Harfen-Lieder und Litanei, Mendelssohns Hexenlied, u. a. stellten technisch wie musikalisch bedeutende Anforderungen an die Sängerin. Eduard Behm vervollständigte am Klavier den harmonischen Eindruck des Abends.

Der königliche Hof- und Domchor hatte sich für sein Konzert am 5. Nov. ein Programm gestellt, welches einen Zeitraum von fast 400 Jahren zusammenfaste. Waren doch die Eckpfeiler Palestrina und Gernsheim, dessen Terra tremuit die Uraufführung erlebte, ein Stück von grandioser Gewalt des Ausdrucks, bei dem sich während des immer eindringlicher werdenden „Deus" frei von allem Dogmatischen, der Gottbegriff in Persönlichkeitsbewußtsein umzuwerten schien. Vorher gab es zwei bisher unveröffentlichte Gesänge von Cornelius „O Venus regina" für Männerchor und ein 6stimmiges Requiem „Seele, vergiß nicht die Toten", in welchem die hellen Kinderstimmen unbeschreiblich rührend klangen. Der Domchor unter Leitung von Professor Rüdel, der aus dem ihm anvertrauten Edelmetall immer neue lebendige Werte schafft, bildet in seiner gegenwärtigen Vollendung dank der genialen Führung einen Kunstfaktor Berlins dessen Ruhm mit Recht weit über die Grenzen deutscher Lande hinaus gedrungen ist. Gedenken wir noch des mitwirkenden Pianisten Richard Rößler, welcher sich mit der großzügigen Wiedergabe der Chromatischen Fantasie und Fuge von Bach dem künstlerischen Gesamtbild des Abends harmonisch einfügte.

Nach dem Liederabend von Marie und Emily Sorbey läßt sich von den beiden Schwestern nicht viel Günstiges sagen. Bleibt von Emily zu hoffen, daß sich bei eingehenden Studien ihr liebenswürdiges Vortragstalent zur Geltung bringen läßt, so standen die Darbietungen der Schwester unter dem Durchschnittsmaß, welches man an öffentliche Konzertierende anzulegen berechtigt ist. Dasselbe gilt von dem Begleiter.

Anni Reh schien an ihrem Liederabend nicht disponiert zu sein; bei großen Liedern wie „Die junge Nonne" versagte die körperliche Kraft, während einzelnes darauf schließen ließ, daß die Sängerin unter anderen Umständen ihre hübsche Sopranstimme mit besserem Gelingen meistert. Am Klavier saß Eduard Behm. K. Schurzmann

Dresden Das Konzertleben hat in diesem Jahre zwar die üblich reichliche Anzahl von musikalischen Darbietungen gezeitigt, bisher aber auffällig wenig gebracht, was abseits vom alltäglichen liegt. Den Musikreferenten ist im großen und ganzen die Aufgabe zugefallen, sich mit der Rolle des Chronisten zu bescheiden und zum so und so vielten Male zu konstatieren, daß dieser oder jene rühmlichst bekannte Herr dies oder jenes noch bekanntere Werk in der üblichen, dem Publikum gleichfalls nicht mehr unbekannten Weise gespielt oder gesungen hat. Und wenn sich so der Berichterstatter im Interesse des Feuilletons seiner Zeitung und im Interesse der Kunst überhaupt damit begnügt, einfach die Tatsache festzustellen, daß Herr X einige bekannte Stücke zum Vortrag gebracht hat und alle nichtssagenden Lobesworte vermeidet, so könnte man meinen, Künstler von Rang und Ansehen müßten mit Rücksicht darauf, daß die Spalten einer großen Tageszeitung noch für wichtigere Dinge als für Lobeshymnen in gleichgültigen Angelegenheiten vorhanden sind, die Notwendigkeit einer solchen Kürze einsehen. Das ist leider nicht immer der Fall, auch in Dresden nicht. Vielleicht kommt solchen Herren mit der Zeit auch noch die Erkenntnis, das die Wiedergabe eines einzigen unbekannten Werkes mehr Bedeutung für die öffentliche Musikpflege besitzt, als eine ganze Anzahl brav gespielter Virtuosenstückchen und daß sofort das Interesse der Musikberichterstatter vorhanden sein wird, wenn, ja wenn eben etwas vorgeht, was ihr Interesse in Anspruch zu nehmen vermag. Das Bachmann-Trio verzichtet in diesem Jahre fast gänzlich auf den Vortrag von Werken, die den Reiz der Neuheiten haben. Es begann gut klassisch mit Haydn, Mozart und Schubert. Auch das Petri-Quartett ging die gleichen Spuren, verheißt aber in jedem seiner kommenden Abende ein Stück anregender Musik aus dem Tonschaffen der Gegenwart. Recht nachahmenswert erscheint die Gepflogenheit dieser Künstlervereinigung, sich den Beifall zwischen den einzelnen Sätzen zu verbitten und bei fast gänzlich abgestellter Beleuchtung zu musizieren. Man kam bei diesem echten Kammermusikspiel in angenehmem Dämmerschein, ohne fortwährend durch klatschende Hände gestört zu werden, zu einem tiefen und weihevollen Genießen. Das Striegler-Quartett, das, wie von Anfang an seit seinem Entstehen, auch für diese Saison mustergültige Programme aufgestellt hat, brachte Wolf-Ferraris Kammersinfonie unter der Leitung Hofkapellmeister Kutzschbachs und der Mitwirkung einiger Kammermusiker und eine Cello-Sonate (Kammermusiker Schilling) von Henry Eccles.

Anregendes in Fülle boten auch die beiden Kirchenkonzerte, die Schnorr v. Carolsfeld in der Dreikönigs- und A. Sittard in der Kreuzkirche veranstalteten, das erste die Doppelfuge mit Blechbläsern von Friedrich Klose, M. Regers Wachet auf — Fantasie (Schnorr v. Carolsfeld), einen Hymnus von Arnold Mendelssohn (Frau Wedekind) und das Benediktus aus Liszts Krönungsmesse (A. Rappoldi), das andere eine Reihe Bachscher Vokal- und Instrumentalwerke. Was das Blüthner-Orchester in seinem ersten Konzerte unter M. Stranskys Leitung brachte, haben wir alles in Dresden bisher wahrlich nicht schlechter zu hören reichlich genug Gelegenheit gehabt, und wegen einer Dvorakschen Legende bedürfte es kaum der Reise eines großen Orchesterkörpers von Berlin nach Dresden. Nicht viel anders stand es um Wilhelm Herolds Darbietung des Preisliedes aus den Meistersingern. Liederabende veranstalteten Elena Gerhardt, Léon Rains, Lotte Mittasch, Karl Becker und Else Sauer, pianistisch wirkten Felix Wernow, Harry Field, Grace Potter und die Violine sandte ihre Vertreter in Helene v. Sayn, Sascha Culbertson und Karl Flesch. Dazu kommen noch die Lautenabende Heinrich Scherrers und Sven und Lisa Scholanders. Einige Konzerte vor geladener Kritik in dem neuen Saale des Pianoforte-Firma Kaps erwiesen die Verwendbarkeit des geschmackvoll ausgestatteten Raumes für Veranstaltungen intimen Charakters.

Arthur Liebscher

Leipzig Das Böhmische Streichquartett bleibt Leipzig, wo es seine ersten großen Erfolge errungen hat, treu. Seine Wiederkehr in jedem Winter wird freudig begrüßt, sein hochragendes Künstlertum außer Frage gestellt. Der erste dieswinterliche Kammermusikabend bot Haydn, Beethoven und César Franck: von letzterem das Klavierquintett mit Teresa Carreño am Flügel. Wie die Böhmen und die Klaviermeisterin, eine der besten Kammermusikspielerinnen, zugleich führend und sich anpassend, dieses längenreiche, wenn auch keineswegs langweilige, in tiefstes Grau getauchte, durchaus einseitig oder einheitlich im Weltschmerz wühlende Werk herausbrachten, war der höchsten Anerkennung, die ihr zuteil ward, durchaus wert.

Walter Georgii, ein junger Pianist, der sich im vorigen Jahre vielversprechend eingeführt hatte, gab im Feurichsaal einen Klavierabend mit gutem Frfolge. Auf dem Programm standen Haydn, Beethoven, Brahms, Schubert und Julius Weismann. Für des letzteren Tanzfantasie (Erstaufführung) mußte man besonders dankbar sein. Hier spricht ein Tonpoet, der Eigenes zu sagen hat, und zwar in einer Form, die der Modernitis keine Zugeständnisse macht. Das ist einmal eine Bereicherung der Klavierliteratur, die im besten Sinne an Schumann und Brahms anknüpft, ohne die Selbständigkeit vermissen zu lassen. Schubert und Weismann spielte Herr Gorgii vortrefflich. Bei Brahms (zweite Sonate) fehlte es noch am innerlichen Durchdringen. Mit dem starken Unterstreichen der Kontraste ist da noch längst nicht Alles getan. ♯

Vor einem beinahe ausverkauften Hause entledigte sich der Neue Leipziger Männergesangverein in der Alberthalle seines Herbstkonzertprogramms. Der Chorklang des Vereins ist, wenn man dabei seine Jugend noch etwas mit in Betracht zieht, gut anzusprechen. Es wird indes noch an größerer Rundung des Chorklangs zu arbeiten sein, besonders machten sich einige erste Tenöre durch Flachheit der Tongebung bemerkbar. Der Verein steht unter Leitung des Herrn Max Ludwig, dem es wohl gelingt, seinen Willen dem Chor und Orchester zu übertragen, ohne daß man indes von „suggestiver" Einwirkung auf die Sänger- und Musikerkörperschaft reden könnte. Einen großen Teil der Arbeit hatte der Verein einem neueren Werke von M. Reger, der Weihe der Nacht zugewandt, das wohl manche — aber leider nur manche — Stimmungen hübsch zeichnet, aber mit seinen vielen chromatischen Rückungen noch viel mehr bloße Papiermusik aufweist, deren Schwierigkeit zu ihrem Gehalt in keinem Verhältnis steht. Wie hätte ein Brahms die reichen Stimmungen dieses Hebbelschen Textes ausgedeutet und nachempfunden! Der Chor fand sich mit dem Werke, berücksichtigt man seine Intonationsschwierigkeiten, befriedigend ab. Außerdem enthielt das allzu umfangreiche Programm Brahmsens Rhapsodie op. 53 und seine Tragische Ouvertüre, je einen Chor von A. Kluge („In der Frühe") und Wickenhauser („Schnitter Tod") diese beiden den Zuhörern besonders zu Dank gesungen, Regers „An die Hoffnung", Les Préludes von Liszt, R. Siegels „Apostatenmarsch" und Otto Naumanns Ballade „Nis Randers", denen beiden (ich konnte sie leider nicht mehr hören) ein gewisser Wert zuerkannt wurde. Die Altsoli waren bei Frau Fischer-Maretzki bestens aufgehoben.

Die Leipziger Abteilung des „Deutschen Frauenvereins vom Roten Kreuz für die Kolonien" veranstaltete im Festsaal des Zentraltheaters unter Mitwirkung mehrer Leipziger Künstlerinnen ein gut besuchtes Wohltätigkeitskonzert. Vor allen ist da Fräulein Catharina Bosch zu nennen, die die Violine mit nervigem Rhythmus, tonschön und technisch, sehr gediegen spielte — man möchte ihr indes zu diesen musikalischen Tugenden noch ein Quentchen Zigeunerblut hinzuwünschen. Des weiteren spendete Fräulein Marianne Rohde mit schon ansehnlich gebildeter Stimme eine Anzahl Gesangsvorträge. Nur wird sie sich befleissigen müssen, dem Mitschwingen ihres Gefühls ein größeres Maß zu verleihen. Den Beginn hatten gebildet zwei vierhändige Kompositionen für zwei Klaviere, Hugo Kauns schwierige und (von einigen papiernen Stellen abgesehen) vortrefflich gearbeitete Passacaglia op. 83 und Carl Reineckes gediegenes, wohlklangreiches und dankbares Impromptu über ein Motiv aus Schumanns „Manfred", Werke, wofür sich Frl. Anny Eisele und Hildegard Klengel mit ihrer ansehnlichen Kunst ins Mittel gelegt hatten. Durfte man bei der Beurteilung des ersten Teils des Programms immerhin einen künstlerischen Maßstab anlegen, so muß der zweite in milderem Lichte betrachtet werden, da er von Dilettanten, deren Leistungen allerdings über einem guten Dilettantendurchschnitt standen, bestritten wurde. Er galt dem Schäferspiel „Die Maienkönigin", einem „Pasticcio", das immer noch unter der Flagge Glucks segelt. Als beste Leitung, vor allem in gesanglicher Hinsicht, ist hier die des Hirten Philint zu verzeichnen, der bei Frau Hertha Meiner aufgehoben war. Herr Dr. Schaeffer, der die musikalische Leitung hatte, führte die Sänger und Musiker (Die Kapelle des 8. Infant.-Regts.) ohne nennenswerte Zwischenfälle aber mit einigermaßen bequemen Zeitmaßen. Die Regie lag in den Händen von Frl. Grondona vom Stadttheater. Größere Leichtigkeit im szenischen Verlauf wäre wohl zu wünschen, aber unter den genannten Verhältnissen kaum zu erreichen gewesen. Doch durfte es nicht übersehen werden, daß die Beleuchtung schwarze Guirlandenschatten in den blauen Himmel hineinwarf. Dr. Max Unger

Im zweiten Philharmonischen Konzert des Winderstein-Orchesters (Alberthalle) wurde uns eine bisher in Leipzig noch nicht aufgeführte Sinfonie in A moll für Orchester und Orgel von Richard Stöhr beschert. Der erste Satz des Werkes, in dem der Komponist sehr bald erkennen läßt, daß er kein Neuerer ist, muß entschieden als der beste angesehen werden. Das erste Hauptthema klingt edel und verbindet sich geschickt mit dem Übergangssatz zum zweiten Hauptthema. Auch in der Durchführung und in den Wiederholungen zeigt sich Gewandtheit in der Behandlung des polyphonen Satzes und Kenntnis der großen Form. Merkwürdigerweise fallen die anderen Sätze gegen den ersten auffällig ab. Wohl erkennt man in ihnen noch den tiefer schöpfenden Komponisten, aber es fehlt der hohe Geist und der große Zug, der von einem sinfonischen Werke ausgehen muß. Herr Prof. Winderstein brachte die Sinfonie so plastisch und fein gegliedert zu Gehör, daß der reiche Beifall besonders ihm und seinem Orchester zu gelten schien. Zur Vervollständigung des rein orchestralen Teiles, war außerdem noch Webers graziöse Aufforderung zum Tanz auf dem Programm verzeichnet. Als Solist erschien der Violinvirtuose Joan de Manèn, der sich mit dem H moll-Konzert von Saint-Saëns großen Erfolg erspielte. Stürmischen Applaus erntete er nach dem Vortrage von S. Bachs Sarabande und Double für Violine allein, und mit drei kleinen Stücken von Daquin, Martini und Bazzini, welche von A. Nestler trefflich begleitet wurden. Man gewann von neuem den Eindruck, daß Manèns Kunstfertigkeit noch auf gleich hoher Stufe steht wie früher; er ist ein feinnerviger, eleganter und technisch hochstehender Geiger.

Der Pianist Mark Günzburg, der im Feurichsaal konzertierte, hatte sich mit seinem Programm teilweise zu viel zugemutet. Wohl spielte er die beiden Sonaten (C dur, op. 2 von Beethoven, und H moll von Liszt) musikalisch und technisch sehr anerkennenswert, aber zu einer stärkeren Wirkung konnte er den Werken nicht verhelfen. Fein und bravourös hingegen brachte er Rubinsteins Stakkato-Etüde (C dur) heraus; die elastischen, flinken Finger mit solcher Sicherheit über die Tasten fliegen zu sehen, war eine Freude. Außer anderen Kompositionen von Rubinstein, bei welchen aber den Künstler die physischen Kräfte allmählich verließen, waren zum Schluß noch drei Märsche von Franz Schubert auf dem Programm verzeichnet. Mußten es drei Märsche sein?

Recht mäßig besucht war Francis Quarrys Klavierabend im Kaufhause; er spielte nur ältere, viel gehörte Werke. Daß der junge Künstler ungewöhnliche Begabung besitzt, ist unverkennbar, seine Darbietungen entbehren aber noch sehr der künstlerischen Reife, er spielt zu explosiv. Der Vortrag der sinfonischen Etüden von Rob. Schumann und der H moll-Sonate von Liszt u. a. konnte deshalb auch nicht recht befriedigen. Möge sich der Künstler durch den Enthusiasmus seiner Freunde, die seine technische Fertigkeiten mit Recht bewundern, nicht abhalten lassen, seinem Spiel größeren künstlerischen Ernst zu verleihen. Oscar Köhler

Straßburg i. Els. Die neue Konzertsaison setzte bei uns mit zwei größeren Veranstaltungen ein, die geeignet waren, unseren herrlichen Konzertsaal im „Sängerhaus" bis auf den letzten Platz zu füllen; zunächst das mit Spannung erwartete, wohltätigen Zwecken gewidmete Konzert des Leipziger Lehrergesangvereins. In einer Stärke von etwa 250 traten die Leipziger Lehrer vor das Straßburger Publikum, unter welchem eine große Anzahl hervorragender Persönlichkeiten vertreten waren, die durch ihr Erscheinen bekunden wollten, welche Bedeutung dem Besuche grade dieser Sängervereinigung in Straßburgs Mauern beigelegt wurde. Unter anderen waren erschienen der kommandierende General des 15. Armeekorps, der Unterstaatssekretär, ein Beigeordneter als Vertreter der Stadt, das Offizierskorps des Sächsischen 105. Regiments, die Lehrerschaft und der Sachsenverein mit seinen zahlreichen Mitgliedern. Unter Leitung des als Geigenvirtuosen ehemals berühmten, als Komponisten geschätzten Professors Hans Sitt brachte der Lehrergesangverein eine Reihe von Männerchören zum Vortrag, deren Ausführung von der hochstehenden Gesangskultur dieser Sängerschaar Zeugnis ablegte. Der Gesang dieser Chorvereinigung zeichnete sich durch imponierende, oft überwältigende Tonfülle aus, die nicht blos auf die große numerische Zusammensetzung dieses Tonkörpers zurückzuführen ist, sondern auf einer systematisch betriebenen Heranbildung zu einer künstlerisch gesteigerten wirkungsvollen Dynamik beruht. Freilich bedeuten diese Sänger, die als Lehrer ja von Haus aus „von Amtswegen" eine gründliche musikalische Vorbildung besitzen, ein Material, das in solcher „kompakten Majorität" den Gesangvereinen mit ihren musikalisch meist ungleich qualifizierten Mitgliedern sonst nicht eigen ist. So werden denn Wirkungen erzielt, die weit über das hinausgehen, was man für gewöhnlich selbst von guten Vereinen zu hören bekommt. Hinzu kommt noch bei den Leipziger Lehrern eine treffliche deklamatorische Vortragskunst, exakteste Textbehandlung und Textaussprache und bewundernswerte Vielseitigkeit farbenreicher Nuanzierungsfähigkeit, die es ermöglicht, jedes Liedes Inhalt zu erschöpfen. So war es nicht anders möglich, als das Hegars „Schlafwandel", in welchem Dichter und Komponist die in der gliedererschlaffenden Wüstenglut dahinziehende Truppe der Fremdenlegion vor Augen führen, und Wilh. Bergers „Pharao" mit dem in die Seele schneidenden Notschrei der Israeliten: „Jehova erbarme dich meiner!" überwältigend wirken mußten. In Karl Bleyles „Vereinsamt" wußten die Sänger die darin niedergelegte todestraurige Stimmung erschütternd und ergreifend wiederzugeben; Franz Schuberts „Der Entfernten", Hans Sitts „Schweigen der Nacht" waren Kabinettstücke edler Vortragskunst; das gleiche gilt von dem außerordentlich tonschön und innig beseelten „Pilgerchor aus Tannhäuser" wie er in gleicher Vollkommenheit auf keinem Theater zu hören ist. In Frl. Katharina Bosch aus Leipzig lernte man eine Geigerin kennen, die trotz ihrer Jugend bereits eine hohe Stufe künstlerischer Vollendung erreicht hat. Sie spielte 2 Sätze aus Mendelssohns Violinkonzert mit süßem edlen Ton von kristallklarer Reinheit, ebenso die G dur-Romanze von Beethoven und virtuos mit glänzender Technik Sitts „Perpetuum mobile".

Eine weitere Veranstaltung, das Interesse aller Musikkreise der Stadt in Anspruch nehmend, bildete das Jubiläumskonzert des Städtischen Orchesters zur Feier des 40 jährigen Bestehens dieser Korporation. Eröffnet wurde das Festkonzert, unter Leitung Hans Pfitzners, mit der Tannhäuserouvertüre; da das Orchester durch Mitglieder des Freiburger städtischen Orchesters und des Baden-Badener Orchesters auf 124 Mitwirkende verstärkt war, machte die Ouvertüre einen grandiosen Eindruck. Im Brahmsens B dur-Klavierkonzert exzellierte Otto Möckel — ehemaliger Schüler des Straßburger Konservatoriums — durch kraftvolles, großzügiges von eminenter Technik unterstütztes Spiel. G. Havemann aus Leipzig erspielte sich — trotz anfänglich nicht ganz zuverlässiger Intonation und einer gewissen Kühle des Vortrags — vielen Beifall mit Dvořaks A moll-Konzert für Violine und Orchester. Das Hauptwerk des Abends war Richard Strauß' „Heldenleben", das unter

Pfitzners subtiler Auslegungskunst, trotz aller dem Werke innewohnenden Schwierigkeiten, zu eindringlichster Wirkung gelangte, ohne daß man zu den genugsam bekannten instrumentalen Härten und Übertreibungen, in denen Strauß bei der Schilderung der (seiner!) Widersacher sich gefällt, sonderlich Anstoß nahm.

In einem eigenen Konzerte zeigte Frau Elly Ney-Hoogstraten ihr eminentes pianistisches Können, leider war sie in der Wahl des Programms nicht sehr glücklich. Auf Regers fast völlig ungenießbare Sonate op. 95 für Klavier und Violine, bei der Herr von Hoogstraten, der Gatte der Künstlerin, sich als ganz vortrefflicher Geigenkünstler erwies, ließ sie Mozarts harmlos einfache Cdur-Sonate folgen, ohne damit sonderlich erwärmen zu können, von ihren Chopinvorträgen zeichnete sich das Bmoll-Scherzo durch große Verve und rassiges Temperament aus. Das Beste an diesem Abend war ihre Interpretation der Fmoll-Sonate von Brahms, in der sowohl ihre eminente klavieristische Technik als ihre Fähigkeit, leidenschaftlichen Gefühlsäußerungen Ausdruck zu geben, zur Geltung kam.

Télémaque Lambrino spielte leider vor leeren Bänken. Von besonderem Interesse war neben den sattsam bekannten Schumannwerken (Cdur Tokkata und Cdur Fantasie op. 17) die 3. Klaviersonate von Scriabine, die stellenweise von eigenartiger Schönheit ist. Für Debussys „Réfléts dans l'eau" dürfte man sich außerhalb der jungfranzösischen Musikkreise kaum erwärmen. Virtuos und raffiniert spielte Lambrino die Klavierskizze „Triana" des spanischen Tonsetzers J. Albeniz, „ein musikalisches Städtebild" von echt spanischem Lokalkolorit.

Stanisl. Schlesinger

Wien Das Ereignis der Woche war die Wiener Erstaufführung von G. Mahlers Schwanengesang „Das Lied von der Erde" am 4. Nov. durch die Wiener Singakademie unter der Leitung Bruno Walters. Geflissentlich gebrauche ich den Ausdruck „Schwanengesang", obwohl Mahler nach dieser merkwürdigen, ganz eigenartig-persönlich gestimmten Lied-Sinfonie (eigentlich Zyklus von sechs Orchesterliedern für Tenor und Alt oder Bariton) noch eine große neunte Sinfonie schrieb, die dem Wiener Publikum während der Musikfestwoche im verflossenen Juni erstmalig zu Gehör kam. Aber seinen eigentlichen „Abschied vom Leben" sprach er doch in Tönen weit poetischer, überzeugender in der Liedsinfonie aus. Das ist ja auch schon in E. v. Binzers Bericht über die Münchener Uraufführung des Werkes (20. November 1911), erschienen in Nr. 50 des bezüglichen Jahrganges unserer Zeitschrift (S. 698), nur mit anderen Worten treffend gesagt worden. Wenn dort u. a. das „Lied von der Erde" gleichsam als Mahlers „Vermächtnis", dann als „sein innerstes Bekenntnis, als der Schlüssel zu seinem Streben und Leidensgang" bezeichnet wurde, so kann ich dem nur beistimmen. Freilich stellt sich ein in diesem Sinne wirkender, harmonisch versöhnender Eindruck erst durch das wunderschön poetisch leiseste Ausklingen des letzten (und bedeutendsten) der sechs Orchesterlieder „Der Abschied" genannt, heraus. In den vorhergegangenen möchte eine oder die andere Stelle wenigstens beim erstmaligen Hören zum Widerspruch herausfordern, so ausdruckvoll auch die vokale Deklamation der sinnig gewählten ursprünglich altchinesischen (von Hans Bethge übersetzten) geistestiefen Dichtungen und so feinfühlig — subtil meist deren Illustration durchs Orchester. Da nun an der Spitze des letzteren wie in München der treffliche Mahler-Interpret B. Walter stand, außerdem wie dort als Tenor unser stimmbegabter Hofopernsänger W. Miller mitwirkte, unterschied sich die jetzige ganz ausgezeichnete Wiener Reprise von der vielgerühmten Uraufführung wohl nur durch die Übergabe der in München von Frau Cahier gesungenen Altpartie an unseren Hofopernbariton F. Weidemann, der aber seiner Vorgängerin in Ausdruck und Phrasierung keineswegs nachstand. Mit dem überaus warm empfundenen Vortrage des letzten, allerdings auch dankbarsten der Orchesterlieder schoß er diesmal geradezu den Vogel ab. Da brach auch erst von allen Seiten des dicht gefüllten Saales lebhafter, spontaner Beifall los, während man sich bis dahin vollkommen still verhalten hatte, als gelte es neuerdings einer verspäteten Trauerfeier. Vor der Mahlerschen Lied-Sinfonie wurden in diesem Konzerte noch Proben des Kompositionstalentes der kühnen Londoner Suffragettin Ethel Smyth geboten: ein orchestrales Vorspiel zum zweiten Akt ihrer Oper „The wreckers" (Die Schiffbrüchigen"), dann zwei Chöre mit Orchester: „Sleeps Dreams" („Nacht") und „Hey nonny no" (He! holla ho!), Text aus einer Christchurch-Handschrift des 16. Jahrhunderts.

Wie sich in der politischen Tätigkeit der Miss Smyth vor allem eine fast männliche Energie aussprechen soll, so kann dies auch von ihren diesmal vorgeführten Kompositionen gelten. Aber höhere Originalität wird vermißt. Gediegene Studien nach Wagner (von dem die Dame besonders den „Fliegenden Holländer" zu lieben scheint), den italienischen Neu-Veristen und anderen bewährten Vorbildern konnte man ihre neulich gehörten Stücke nennen, in dem hauptsächlich im Al frescostil eine gewisse robuste Kraft der Instrumentation wirkt. In dem oben genannten Opern-Vorspiel äußert sich das freilich nur wesentlich dekorativ. Von den beiden Chorliedern schien das erste intimer empfunden, ging aber ziemlich spurlos vorüber, das andere, einen fanatischen, sich bis zur Trunkenheit steigernden Todessatz ausdrückend, und dafür wild und grell genug (für weniger abghärtete Ohren vielleicht beides zu sehr) — schlug um so mehr ein. Hier konnte sich in dem von der Singakademie veranstalteten Konzerte doch endlich auch deren Chor entsprechend zeigen. Miss Smyth wurde hierauf 4—5 mal gerufen, kann also mit ihrem Wiener Erfolg zufrieden sein.

Am ersten Sinfonieabend vom Mittwoch-Zyklus des Konzertvereins (dessen Orchester auch in dem soeben besprochenen Konzert der Singakademie trefflich gespielt hatte) lernten wir einen neuen Gastdirigenten in der Person des geschätzten Komponisten Paul Scheinpflug kennen. Er hat für einige Abende des Konzertvereins Ferdinand Löwe, da dieser überbürdet, zu supplieren. Herr Scheinpflug, dessen „Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel" in einem Wiener philharmonischen Konzert lebhaft ansprach, wie nicht minder sein Lieder-Zyklus „Worpswede" (mit Klavier, Violine, Engl. Horn) bei hiesigen Aufführungen im Tonkünstlerverein und durchs Quartett Prill, machte auch am Dirigentenpult durch sein anspruchsloses, nur der Sache dienendes, echt musikalisches Gebahren den günstigsten Eindruck. Modernste Musik scheint ihm freilich am meisten wahlverwandt. Dies bezeugte die glänzende Art, wie er eine farbenreiche, temperamentvolle Novität des Schweizers Volkmar Andreä Sinfonische Fantasie für Orchester, Tenorsolo, Chortenor und Orgel (mit den Unterabteilungen „Schwermut — Entrückung — Vision") herauszuarbeiten verstand, so daß sie nach Seite der Aufführung und Aufnahme geradezu den Höhepunkt des Konzertes bildete. Als Komposition imponiert diese Fantasie mehr durch souveräne Herrschaft über das heutige große Orchester, sowie feuriges musikalisches Nachempfinden der in dem gewählten Gedichte ausgesprochenen Stimmungen, als durch eigenartig persönliche Erfindung, beginnt ja diese leidenschaftliche Musik beinahe gleich mit R. Strauß' „Don Juan", klingt auch weiterhin mehrfach gerade an diesen an.

Übrigens kamen unter Herrn Scheinpflugs feinfühliger Leitung auch Beethoven (Leonoren-Ouvertüre Nr. 3), Schubert (unvollendete Hmoll-Sinfonie) und Brahms (Sinfonie Nr. 1 Cmoll) zu ihrem vollen Recht, daher man den weiteren Interpretationen des Gastes nur mit Spannung entgegen sehen kann.

Vom ersten zyklischen Abend des Nedbalschen Tonkünstler-Orchesters sei für heute nur des kolossalen, geradezu sensationellen Erfolges gedacht, welchen Eugen d'Albert mit seinem großzügigen, höchst stilvollen, genialen, hochdramatisch wirkenden Vortrag von Liszts Edur-Konzert erzielte. Der nicht enden wollende Beifallssturm sprach nur die allgemeine Meinung aus: so hat man dieses geistsprühende Werk in Wien eben nur noch von d'Albert selbst in früheren Jahren gehört, aber seine jetzige Leistung übertraf die damalige schier noch an impetuoser Kraft und hinreißendem Elan. Der große Künstler-Virtuos schien an diesem Abend vor dem herrlichen Bösendorfer wie verjüngt, ein höchst erfreulicher Beweis dafür, daß d'Alberts eifrige produktive Tätigkeit und schöne Erfolge als Bühnenkomponist ihm die Freude an der reproduktiven Kunst an seinem ursprünglichen Berufsinstrument keineswegs vergällt, sondern eher noch gerade in letzter Zeit mächtig gesteigert haben.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Aus verschollenen Gesprächen mit Mendelssohn. Zum 65. Todestage Felix Mendelssohn-Bartholdys, am 4. November, wird den „Leipziger Neuesten Nachrichten" geschrieben: In einem alten Buche, in dem Anekdoten und charakteristische Äußerungen bedeutender Männer gesammelt sind, findet sich die Wiedergabe einiger Gespräche mit Mendelssohn-Bartholdy, die in der Mendelssohn-Literatur fehlen, obwohl sie für den Tondichter sehr charakteristisch sind. Einige Stellen aus diesen Unterhaltungen seien hier wiedergegeben. Mendelssohn sprach über seine künstlerische Laufbahn. „Es findet jeder sein Publikum", sagte er, „in dem eine energische Eigentümlichkeit waltet, wenn er nur aushält. Daran aber geht mancher zugrunde,

daß er nicht fortfährt, wie er angefangen. Daß er, wenn er sich einige Zeit ohne bemerkbare Teilnahme sieht, seine Natur verläßt und sich solchen anzubequemen sucht, die als Helden des Tages gelten. Sie werden Überläufer, Konvertiten und kehren ermattet um, vielleicht nahe dem Siege, den sie errungen haben würden, wenn sie mutig fortgekämpft hätten. Glauben Sie, ich habe nicht gewußt, daß ich längere Zeit keine wirkliche Teilnahme gefunden? An scheinbarer Teilnahme in meiner Gegenwart fehlte es mir freilich nicht, aber im Grunde war es nicht weit damit her. Ich mußte meine Sachen selber bringen, vor fand ich sie selten, wo ich hinkam. Und diese Erfahrung war wahrlich nicht sehr aufmunternd. Aber ich dachte, was du gemacht hast, hast du gemacht, und nun mag es hingehen und sehen, wie es in der Welt fortkommt. Es wird doch endlich, wenn auch langsam, seine Gleichgestimmten finden. Die Welt ist ja zu groß und mannigfaltig. Und so es ist so gekommen, weil ich in meiner Art fortgefahren bin, ohne mich viel darum zu kümmern, ob und wann sie allgemeinere Aufnahme finden werde". — „Und hätten Sie wirklich ausgehalten, wenn die Teilnahme niemals gekommen wäre?" fragte Mendelssohns Besucher. „Oder war es nicht, wie natürlich, die Überzeugung in Ihnen, daß Ihre Art wirklich Wert habe und durchdringen müßte?" — „Ich will mich nicht stärker machen als ich bin," antwortete der Komponist, „diese Überzeugung oder starke Hoffnung doch habe ich allerdings niemals verloren. Auf einen Hieb fällt kein Baum, sagte ich mir, und wenn er stark ist, auf mehrere noch nicht. Es kommt bei jedem Künstler auf einen Eklat an, d. h. auf ein Werk, das das Publikum einmal tüchtig trifft. Dann ist die Sache gemacht. Dann hat man seine Aufmerksamkeit erregt, und von da bekümmert es sich nicht allein um die folgenden Werke, sondern es fragt auch nach den früheren, an denen es achtlos vorübergegangen, und so kommt die Sache in Fluß." — „Und diesen Eklat haben Sie mit ihrer Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" höchst glücklich vollführt. Ich erinnere mich ganz wohl, welche Aufregung diese Ouvertüre durch ihre überraschende Originalität und Ausdruckswahrheit hervorbrachte, und wie Sie von dem Augenblicke an in der Meinung der Musiker wie der Laien hochstiegen." — „Ich glaube dies auch", sagte er, „und so muß man auch dem Glück ein wenig mitvertrauen." — „Dem Glück? Ich sollte meinen, eine solche Ouvertüre schaffe nicht das Glück, sondern das Genie des Künstlers." — „Das Talent", sagte Mendelssohn-Bartholdy, bescheiden den Ausdruck umwandelnd, „gehört natürlich mit dazu."

Seltsame Operntitel. Man gab früher nicht nur Büchern, sondern auch Opern und Oratorien oft die sonderbarsten Titel. In Arnstadt wurde 1795 eine Oper aufgeführt, die hieß: „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbräuens". Der Komponist Taubner in Prag nannte ein Oratorium: „Der an dem Zypris-Traum reichen Weingebirge Engaddi verlassene Bräutigam", ein zweites: „Gewässertes Raphidiä von den Felsen herab durch die Ruthe Moses, das ist mit Blut getränktes Israel, von dem wahren Kirchenfelsen Christo, bei dem Lauretanischen heiligen Grab in poetische Wälle und harmonische Fälle geleitet von Taubner." Ein drittes hieß: „Die furchtlose Gerechtfertigung des ungerechten Urteils der Josephinischen Brüder, der Söhne Jakobs, von dem Richterstuhl der Gerechtigkeit überzeugt, in die Poesie und Musik gesetzt von Herrn Anton Moritz Taubner."

Kreuz und Quer

Berlin. Das Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler ist dem Komponisten Herrn Georg Fränkel, Studierenden der königl. Akademischen Hochschule für Musik, verliehen worden. Das Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler erhielt die Violinistin Jenny Kitz, eine Schülerin des Konservatoriums für Musik in Köln.

— Für das Bach-Beethoven-Brahms-Fest, welches die Konzertdirektion Hermann Wolff im April 1913 in Berlin veranstaltet, sind Programm und Daten endgültig festgesetzt worden. Die im größten Stile geplante Veransaltung, für die sich bereits heute ein durch zahlreiche Anfragen zum Ausdruck kommendes Interesse kundgibt, wird die Zeit vom 21. bis 28. April 1913 umfassen. Für die einzelnen Tage des Musikfestes ist folgendes Programm festgesetzt: 21./22. April: Joh. Seb. Bach: Hmoll-Messe (Philharmonisches Orchester — Philharmonischer Chor; Dirigent: Prof. Siegfried Ochs). 24. April: Orchester-Konzert. 1. J. S. Bach: Suite Ddur; 2. Beethoven: Esdur-Konzert; 3. Brahms: Sinfonie Cmoll. (Dirigent: Arthur Nikisch — Solist: Eugen d'Albert.) 25. April: Gesellschaftliche Veranstaltungen. 26. April: Kammermusik-Abend, 1. Beethoven-Quartett; 2. Septett von Brahms; 3. Cdur-Konzert für 3 Klaviere mit Streicherbegleitung von Bach. 27./28. April: „Schicksalslied" von Brahms; Beethoven: 9. Sinfonie (Das Philharmonische Orchester).

Birmingham. Jean Sibelius' vierte Sinfonie (Amoll) hat unter des Komponisten Leitung auf dem Musikfest in Birmingham die erste Aufführung in England erlebt. Dem Werke wurde eine glänzende Aufnahme zu Teil.

Braunschweig. Die Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen für Braunschweig hat einen Aufruf erlassen, worin sie den Entschluss bekannt gibt, dem Herzoglichen Hoftheater zu der von ihm geplanten Richard Wagner-Gedenkfeier im Mai 1913 eine Hermen-Büste des Meisters zur Aufstellung im Foyer zum Geschenk zu machen. Der Aufruf schließt mit der Bitte an die Frauen des Herzogtums, sich an der Sammlung zu beteiligen. Mit der Anfertigung der Herme ist Frau von Bary (München) beauftragt worden.

Bremen. Herrn Kapellmeister Wendel, dem Leiter der Philharmonischen Konzerte, des Philharmonischen Chores und des Lehrergesangvereins in Bremen, ist vom Senate der freien Hansastadt Bremen der Titel Professor verliehen worden.

Eisleben. Als ein Sänger von ausserordentlichen Qualitäten erwies sich im Rahmen des Städt. Singvereins Dr. Herm. Brause. Der Singverein wird Wolf-Ferraris „Vita Nuova" und ein weiteres neues Chorwerk zur Aufführung bringen und den Bachverein für Mozarts Requiem (24. 11.) und Bachs Weihnachtsoratorium (19. 12.) unterstützen. Leitung Dr. Herm. Stephani.

Elberfeld. Am 26. November geht als Neuheit für Elberfeld im Stadttheater die Oper „Der Überfall" von H. Zöllner in Szene.

Lemberg. Der polnische Liederkomponist Jan Gall ist in Lemberg im Alter von 56 Jahren gestorben.

Mailand. Im Teatro Lirico wurde die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Die Dubarry", einer Arbeit des jugendlichen Komponisten Camusissi, mit lebhaftem Beifall begrüßt. Die berüchtigte Freundin des fünfzehnten Ludwig hat der Dichter des Buches mit einem poetischen Glorienschein umgeben und als Heldin einer romantischen Liebesgeschichte dargestellt. Camusissis Musik findet, wenn auch von Massenet beeinflußt, eine Ausdrucksweise, die originell genug ist, um die Umwelt des galanten Hofes, die Liebesszenen und das Hereinbrechen der Revolution, wirksam zu vermitteln.

— In der Mailänder Skala wird Wagners Parsifal 1913 aufgeführt werden. Die Übersetzung des Textes ist von dem bekannten Theaterkritiker des Corriere della Sera Giovanni Pazza unternommen worden und bereits vollendet. Die Vorbereitungen zu der Aufführung haben begonnen, sie wird dirigiert und geleitet von Tullio Serafin.

Mannheim. Theodor Streichers Sextett, in dem die Violotta Verwendung findet, wird Mitte November die deutsche Erstaufführung in Mannheim erleben.

Münster. Heinrich Zöllner dirigierte hier, wie auch in Utrecht und Dortmund, seine zweite Sinfonie (Fdur) mit großem Erfolge.

Nordhausen. Dem Vorbilde anderer Städte folgend, hat Herr Städt. Kapellmeister Gustav Müller mit der Einrichtung von Volkskonzerten einen Versuch gemacht, der einen überraschenden Erfolg gezeitigt und die Existenzberechtigung der Volkskonzerte auch hier erwiesen hat. Der große Saal zur Hoffnung erwies sich als zu klein. Mit musterhafter Ruhe, großer Spannung und Andacht wurden die einzelnen Stücke des Programms aufgenommen und mit lebhafter Begeisterung applaudiert. Das Städtische Orchester leistete unter der Leitung des Herrn Kapellmeister Gustav Müller Hervorragendes. Das Programm enthielt u. a. die „Oxford-Sinfonie" von Haydn, das Vorspiel des 5. Aktes der Oper „König Manfred" von Carl Reinecke, die „Coppélia-Suite von Delibes, Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz" von Weber, Walzer aus der Oper „Der Rosenkavalier" von Strauß, „Ungarische Rhapsodie" No. 1 in Fdur v. Liszt. Als Solist brachte Herr Konzertmeister Emil Löscher das Violin-Konzert in Gmoll von Bruch zu Gehör.

Nürnberg. Ein Richard Strauß-Konzert unter Leitung von Kapellmeister Wilhelm Bruch („Also sprach Zarathustra" und „Heldenleben") hatte sehr großen Erfolg.

Warnsdorf (Böhmen). Dem Verein der Musikfreunde in Warnsdorf wurde von Seiner Majestät dem Kaiser von Österreich die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. Die feierliche Übergabe fand bei der k. k. Bezirkshauptmannschaft in Warnsdorf, bei welcher der Vereinsvorstand mit dem Obmann Herrn Albert Back an der Spitze erschienen war, am 30. d. M. statt.

Warschau. Im Warschauer Opernhaus wurde die phantastische Oper in drei Akten „Meduse" von Ludomir von Rözycki, Text von Cezary Jellenta, mit gutem Erfolg aufgeführt. Der junge Komponist ist damit in die Reihen der ernsthaften Tonsetzer gerückt. Reiche, unmittelbar aus dem Herzen strömende Empfindung, originelle Melodien, vereint mit dem Rüstzeug der modernen Technik, sind die Grundzüge der Partitur. Den Text hat Jellenta nach seiner dreiaktigen Phantasie „Meduse" bearbeitet. Der Held ist Leonardo da Vinci, die Heldin Gaspara, das schönste Mädchen aus dem „hunderttürmigen" Pavia. Der Konflikt zwischen zwei Mächten, dem dämonischen Zauber der Frau und dem Genie des vielseitigsten aller Großmeister der italienischen Renaissance, macht die Grundlage des Dramas „Meduse" aus. Schauplatz der Handlung ist Pavia. Der erste Akt spielt im Schloß, der zweite in Leonardos Atelier, der dritte in einem zweiten Atelier des Meisters. Die Warschauer Kritik betont die stilvolle Eigenart der Musik, deren Schöpfer sich von den Wagnerschen, Straußschen und Tschaikowskischen Einflüssen befreit hat und eigene Wege wandelt. Italienischer Melodienreichtum vereint sich mit der Noblesse der deutschen Technik, mit polnischem Schwung und Klangsinn. Allem Anschein nach ist hier ein Werk zur Aufführung gelangt, das sich auch die Bühnen des Auslands erobern wird.

Weissenfels (Saale). Der Oratorienverein veranstaltete am 6. November eine Aufführung der Oper „Orpheus" von Gluck in der Form eines Konzertes mit den Solisten Theodore Bandel-Berlin und Gertrud Freygang-Halle unter Leitung von Oswalt Stamm.

Wien. Die Gesellschaft der Musikfreunde bringt aus Anlaß ihres hundertjährigen Bestehens dieser Tage eine Festschrift heraus, die Richard v. Perger, der verstorbene Generalsekretär des Vereins, verfaßt und Dr. Robert Hirschfeld überarbeitet hat. Ein Zusatzband, der die Sammlungen der Gesellschaft aufführt und statistische Nachweise bringt, wurde von Professor Mandyczewski beigesteuert.

— Im k. k. Hofopern-Orchester in Wien wird behufs Besetzung einer Stelle für Klarinette ein Konkurrenzspiel abgehalten, zu welchem sich nur nachweislich bestqualifizierte Bewerber bis längstens 15. November ds. J. in der Direktionskanzlei des k. k Hof-Operntheaters schriftlich anmelden wollen. Nach erfolgter Anmeldung werden die zum Probespiel zugelassenen Bewerber die näheren Mitteilungen bezüglich Gehalt, Pensionsberechtigung sowie Tag und Stunde des Probespieles direkt zugestellt erhalten.

Wiesbaden. Während im 1. Konzert des Theater-Orchesters die Wiener Kammersängerin Gertrude Foerstel durch ihre fein kultivierte Stimme und zart lyrischen Vortrag alles entzückte, waren es in den Zyklus-Konzerten des Kurhauses zwei Leipziger Künstler, die ebenfalls großen Erfolg hatten: der Tenorist Urlus, der sich auch als geschmackvoller Liedersänger erwies, und der Geiger G. Havemann, der sich in Beethovens Violin-Konzert als ein Meister seiner Kunst zeigte und auch ein neues Konzertstück von L. v. d. Pals durch wunderbar schönen Ton und Vortrag weit über eigentliche Bedeutung erhob. Im selben Konzert hatte unter Schurichts Leitung die neue „Kleist-Ouvertüre" von Rich. Wetz — eine wertvolle Bereicherung der Orchester-Literatur — namhaften Erfolg.

Literatur

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel (Leipzig). Nach längerer sommerlicher Pause ist jetzt eine neue Nummer (109) dieser Veröffentlichungen erschienen. Sie bringt in erster Linie die für die Musikgeschichte wichtige stilkritische Untersuchung Arnold Scherings über die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, die er unter völlig neuen Gesichtspunkten betrachtet. Als praktische Beispiele werden hierzu einstimmige Chor- und Sololieder des 16. Jahrhunderts mit Instrumentalbegleitung angekündigt. Unter den sonstigen musikgeschichtlichen Veröffentlichungen ist die dritte Auswahl der sechs Trienter Codices zu nennen, die seit ihrer Veröffentlichung den Ausgangspunkt für eine Fülle wichtiger Erörterungen bilden, die die Wissenschaft noch lange beschäftigen werden. Ferner die Einführung zu den Veröffentlichungen der Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, die den Nachweis liefern dürften, wie die früheren Werke Haydns von Wiener Lokalmeistern beeinflußt waren. Aus Hugo Wolfs Familienbriefen ist das Schreiben Wolfs an seine Eltern wiedergegeben, in dem er einen letzten Versuch macht, die Eltern zur Einwilligung in das Studium der Musik zu bewegen. Von besonderem Interesse dürfte auch die Einführung in Kretzschmars Geschichte des Neuen deutschen Liedes, wohl des besten und selbständigsten Buches, das über diesen Gegenstand geschrieben werden konnte, sein; für die Cellisten der Bericht über die Neuauflage des bekannten Wasielewskischen Buches „Das Violoncell und seine Geschichte". An Abbildungen sind diesmal vertreten die Bildnisse des Komponisten Franz Notz und des Autors vom „Kampf um Rom", Felix Dahn, dessen kerndeutsche Dichtungen auch in der Sängerwelt wohlbekannt sind; weiter eine anonyme Federzeichnung aus dem Besitze des British Museums in London: Händel im Kreise seiner Musiker. Das Heftchen ist allen, die Musik treiben, zu empfehlen. Die Verlagshandlung übersendet es auf Verlangen jedermann kostenlos.

Orchester-Studien aus Richard Strauß' Bühnenwerken („Elektra", Feuersnot", „Guntram", „Rosenkavalier" und „Salome") sind soeben bei Adolph Fürstner (Berlin-Paris) erschienen. Diese Veröffentlichung dürfte Konservatoriumsleitern, Orchester-Musikern, Lehrern und Musikschülern besonders willkommen sein. Die Orchestermusiker, denen häufig beim Probespiel gerade Stellen aus den Strauß'schen Bühnenwerken vorgelegt werden, die nicht jeder aus der Praxis kennen lernen kann, haben jetzt die Möglichkeit, sich für derartige Fälle vorzubereiten. Aber auch sonst wird sich mancher gern mit dem Studium dieser Hefte befassen, die schon in rein technischer Hinsicht bis an die äußersten Grenzen der Anforderungen gehen und somit ein Übungsmaterial von unschätzbarem Werte sind. Für eine sorgfältige Bearbeitung und Auswahl des Materials bürgen die Herausgeber, die sämtlich Mitglieder der Königlichen Kapelle und zum Teil auch Lehrer an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin sind.

Das Opernbuch, ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen von Dr. Karl Storck. 9.—10. vermehrte Auflage. 22.—30. Tausend. Stuttgart, Muthsche Verlagshandlung gebunden Mk. 3.— Das Storcksche Opernbuch enthält eine gedrängte Geschichte der Oper, dann folgt in alphabetischer Anordnung eine kurze Biographie der 56 Komponisten, deren Bildnisse einen hübschen Schmuck des Buches bilden. Daran schließt sich eine mit wenigen Worten treffende Charakteristik von mehr als 130 Opern an. Die Erzählungen der einzelnen Operntexte sind so vortrefflich in der bekannten schönen Schreibweise Storcks wiedergegeben, daß die Lektüre ein wirklicher Genuß ist. Die vorliegende Neuauflage ist um 12 neue Opern vermehrt.

Eine Broschüre „Das Christus-Mysterium von Felix Draeseke" ist aus Anlaß des 77. Geburtstages des Komponisten vornehmlich zum Zweck der Förderung seines „Christus-Myteriums" herausgegeben worden. (Verlag F. Ries in Dresden). Die mit Bildschmuck versehene Broschüre ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen für 50 Pfennige erhältlich.

Neue Chorwerke

„Hyperion" von Richard Wetz. Für Baritonsolo, gem. Chor und Orchester. (Fr. Kistner, Leipzig.)

In diesem Werke hat der Komponist bis jetzt das Höchste erreicht und uns eine Gabe beschert, wie sie würdevoller nicht gedacht werden kann. Die hymnischen, erhabenen Schlußworte aus Hölderlins unvergleichlichem Roman sind noch einmal neu und jung erstanden. Dieser Dichter hat Wetz ja immer begleitet, wie seine Lieder es schon dargetan haben; er gab ihm Trost und Frieden. Nun hat er ihm in dieser Schöpfung noch einmal gehuldigt. Sie ist sein Bekenntnis, sie spricht von heißen Kämpfen und von Sieg und Erfüllung. Die Musik ist schlackenlos, rein und von seligstem Überschwang. Wundervoll

ist die thematische Einheit gewahrt; eine subtile harmonische Feinheit beseelt den weiten melodischen Bogen. Bei dem ersten Einsatz des Chores klingt es wie Stimmen aus der Höhe; der Schluß überwältigt mit seiner selbstverständlichen Erhabenheit und Majestät. Der Solist hat — um „technisch" zu reden — eine überaus dankbare Partie. Freilich gestaltet sich seine Aufgabe keineswegs leicht, denn sie erfordert eine „fertige" Stimme und Seele, Seele, Seele! Die Schöpfung ist zu tief, um von Alltagsmusikanten begriffen zu werden. Aber ich meine, selbst Zweifler und Neider müssen von ihr bewegt werden, wenn sie nur versuchen wollen, sich mit Liebe und Nachdenken in sie zu versenken. Diese weihevolle, stolze Musik macht reicher und besser und beweist von neuem, daß Richard Wetz ein Echter ist, ein Auserwählter.

Ernst Ludwig Schellenberg

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Laut Vorstandsbeschluß findet die diesjährige Hauptversammlung:

Dienstag, den 17. und Mittwoch, den 18. Dezember im **Rathaussaale zu Bückeburg** statt.

Verschiedener Schwierigkeiten wegen ist dieser frühere Termin notwendig.

Anträge sind bis spätestens 25. November einzureichen und sind die Anmeldungen betreffs Teilnahme sofort dem Büro, Nürnberg, Adlerstraße 21, zuzusenden.

Da die Namen der teilnehmenden Mitglieder betreffs Einladung zum Frühstück bei Hofe, beizeiten dem Hofmarschallamte mitgeteilt werden müssen, ist die rechtzeitige Anmeldung der Mitglieder bei unserem Büro unbedingt notwendig.

Programm der Hauptversammlung:

Hauptversammlung am 17. und 18. Dezember in Bückeburg

17. Dezember. Nachmittags 3 Uhr Versammlung.
Abends 8 Uhr Festkonzert im Rathaussaale. Werke von Gernsheim, Nicodé und von Schillings unter Leitung der Komponisten. Solisten: Frau Kammersängerin Sahla (Sopran), Herr Professor Sahla (Violine). Orchester: Die verstärkte Bückeburger Hofkapelle.

18. Dezember. Morgens 9 Uhr Versammlung.
1 Uhr Frühstück bei Hofe (Anzug: Frack, Orden).
5 Uhr Versammlung mit nachfolgendem gemütlichen Zusammensein.

Die Generalprobe findet am 17. Dezember, vormittags 10 Uhr statt und haben ev. bereits anwesende Mitglieder Zutritt. Für die bereits am 16. Dezember eintreffenden Mitglieder findet abends gemütliches Znsammensein im Rathauskeller statt.

Für die Wohlfahrtkasse stifteten:

Herr Emil Sulzbach, Frankfurt a. M. . .	500 Mk.
Frau E. Heer, Baden b. Zürich	20 „
Madame E. Robert, Mülhausen i. Elsaß .	20 „

Den Gebern herzlichen Dank.

Als Mitglieder traten ein die Herren:

Kapellmeister Lucian Wertenschlag, Ulm a. d. Donau
Kapellmeister Wilhelm König, Elberfeld
Generalmusikdirektor, Hofkapellmeister Franz Mikorey, Dessau
Kapellmeister Giusto Debelak, Breslau
Kapellmeister Hermann Schedel, Interlaken
Kapellmeister Dr. Wilhelm Buschkötter, Davos
Kapellmeister Kurt Harder, Würzburg
Kapellmeister Paul Wegeleben, Montreux
Chormeister Constantin Brunck, Nürnberg
Dirigent des Orchesters des Vereins für Musikfreunde, Dr. Ernst Kunsemüller, Kiel
Kapellmeister Ernst Münch, Straßburg i. Elsaß
Kapellmeister Haro Reitinger, Berlin.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 21. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 18. Nov. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 47

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 21. Nov. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Siebentes Gewandhauskonzert

Programm: F. Liszt. Eine Sinfonie zu Dantes „Divina Commedia". R. Wagner: Fünf Gedichte, gesungen von Frau Aaltje Noordewier-Reddingius. F. Liszt: Tasso.

Jubiläen können Licht- und Schattenseiten haben. In Fällen, wo nach glänzenden Festen zur Tagesordnung übergegangen, d. h. die kaum entstaubten Werke des Gefeierten wieder ins Grab der Archive versenkt werden, wäre es besser gewesen, nicht erst Gedenkfeste zu veranstalten. Besser ehrliches stillschweigendes Eingeständnis der Gleichgültigkeit als Heuchelei. Wie es den Anschein hat, dürfen wir aber, allgemein genommen, mit dem Erfolg der vielen Jubiläen der letzten Jahre noch zufrieden sein. Allerdings scheint die Pflege Haydnscher Musik sehr wenig gefördert worden zu sein; Schumann der glücklicherweise vielgespielte, bedurfte dieser Förderung kaum mehr (ein gutes Zeichen!), und Mendelssohn, der vielgeschmähte, hat bedeutend an Ruf gewonnen. Wenigstens läuft man nicht mehr so oft Gefahr, mitleidig angesehen zu werden, wenn man sich für seine Werke ins Mittel legt. Liszt endlich erhält sich, wenn man es nicht als bloße Festnachwehen, sondern als gutes Vorzeichen betrachten darf, standhaft auf den Konzertprogrammen. Eine andere Frage ist es ja, ob von den Konzertunternehmern immer die rechte Auswahl getroffen wird, ob es nicht oft am Platze gewesen wäre, statt der immer wiederholten paar bewährtesten Werke eines Meisters einmal ein weniger oft gespieltes hervorzuholen. (Wer von unsern berühmten Klavierspielern bringt es denn über sich etwa eins der schönen Mendelssohnschen Klavierkonzerte, vielleicht das beste, das in Gmoll, zu spielen?)

Diesen Gedanken hätte man auch für das Programm des siebenten Gewandhauskonzertes haben können, zumal da S. v. Hausegger, der es leitete, den früheren Aufführungen unter Nikisch gegenüber einen schweren Stand haben mußte. Hausegger ist ein warmblütiger Musiker voll von nervigem Rhythmus und begabt mit einem ausgezeichneten Gedächtnis. Was ihm aber abgeht, ist Nikischs elementare Kraft der Ausdeutung besonders im Allegro frenetico des Inferno, ist ferner jene Verklärtheit im Ausdruck, wie sie Nikisch etwa beim Zwiegespräch der Geliebten im ersten Satz aus dem Orchester herauszulocken weiß. Allerdings darf man nicht vergessen, daß Dirigent und Orchester mit ein paar Proben nicht vollständig mit einander verwachsen können.

Noch ein erfreuliches Anzeichen: Wie die Damen des Gewandhauschors das Magnificat der Sinfonie rein tonlich sangen, war gegen frühere Leistungen ausgezeichnet. Man scheint also eine Ehre darein zu setzen, den Chor, wie sich das gehört, höher zu bringen. Das kurze Solo war bei einem Mitglied des Chors gut aufgehoben.

Nachdem wir im heurigen Gewandhaus-Konzertwinter die Stillosigkeit der Instrumentierung von Wolfs „Verborgenheit" und die Unglaublichkeit der Orchesterbearbeitung von Beethovens „Adelaïde" hatten über uns ergehen lassen müssen, wirkte F. Mottls instrumentale Einrichtung der Wagnerschen Musik zu vier der bekannten fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk (das fünfte ist von Wagner selbst instrumentiert) wie ein Labsal. Diese Gesänge sind von Wagner, der überhaupt nicht anders komponieren konnte, so fürs Klavier gesetzt, daß ihre Instrumentation nicht als Willkür sondern geradezu als geboten erscheint, besonders von einem, der in den Wagnerschen Geist so tief wie Mottl eingedrungen ist. Wir kennen Frau Noordewier-Reddingius, die die Gesänge vermittelte, aus einem der letzten Paulinerkonzerte, wo sie die Sopranpartien übernommen hatte. Wagners Gesänge sind eigentlich für einen tieferen Mezzosopran gedacht. Die Stimme der Künstlerin aber ist ein ausgesprochen hoher Sopran. Gerade die Höhe ließ einen Glanz und eine Schönheit ausstrahlen, die wir in der Tiefe vergeblich suchten. Allerdings war sie bei den Paulinern zweifellos in besserer stimmlicher Verfassung, und — wir glauben uns recht zu erinnern — auch die Tiefe war damals wohlklangreicher. Was ihre Kunst nach der Gefühlsseite hin betrifft, so darf gesagt werden, daß ihr die stille Versonnenheit am günstigsten liegt. Zu dramatischem Ausdruck weiß sie die Stimme indes fast nur in der Höhe zu bringen. Sehr anziehend berührte es, daß die Stücke geistig wohl durchdacht waren. —n—



Wagner und die Frauen

Von **Humanus**

I.

Hanslick ist längst tot. Nicht mehr erhitzen und erheitern die Beiträge des Tappertschen Schimpfwörter-Lexikons die Gemüter. Wir schreiben 1912. Aber es ist das Vorjahr der großen Wagner-Zentenarfeier, und dann noch ein Jahr hin, und der „Parsifal" macht fünfundzwanzig und fünfzig volle Häuser in den deutschen Theatern. Die Gemüter des Pro und Contra erfüllt Leidenschaft. Man beginnt wieder, sich auf beiden Seiten zu vergessen, zu unbedachten Äußerungen hinreißen zu lassen. Der Parsifal-

schutzbund will gar — so stand es in einem seiner Flugblätter — eine „reinliche Scheidung der Geister in Kulturbejaher und Kulturverneiner" vornehmen. Ein Barbar also, wer den Parsifal popularisieren will. Fehlt nur noch: haut ihn! Man verwechselt hin und wieder sogar Wagner, den Künstler, mit Wagner, dem einstigen Oberhaupt des Hauses Wahnfried. Was Wahnfried unternimmt und gutheißt, gilt vielen nicht nur als unumstößlicher Befehl, es mitzutun, sondern als Offenbarung von Richards Geist. Man mochte der überzeugteste Anhänger Bayreuths sein — äußerte man sein Mißvergnügen, so zählten einen die „Gesinnungstüchtigen" den „Abtrünnigen" zu. O über die Intoleranz der überwagnerten Wagnerianer!

II.

Dies alles hat mit dem neuesten Buche von Julius Kapp, verlegt bei Schuster & Loeffler in Berlin, sehr viel zu tun. Dieser junge Mann hat außer schriftstellerischem Talent auch Mut. Seine mehrfach aufgelegte, in der Disponierung sehr glückliche Wagnerbiographie erregte bereits mannigfachen Anstoß bei den ganz Gestrengen; man fing an, gegen seine hie und da gewiß etwas flüchtige Art der Darstellung mit Eifer vorzugehen. Er ward bei der Wagnergemeinde des Hauses Wahnfried schließlich zum Vervehmten. Nunmehr aufs heftigste gereizt, steigt er seinen Gegnern aufs Dach. Als Leiter dient ihm dabei sein Buch „Wagner und die Frauen". Das Vorwort ist überschrieben: „Richard Wagner — Familienobjekt oder Allgemeingut?" Und es wird der freien Wagnerforschung aufgegeben, soweit irgend angängig, der privaten Zensurbehörde Bayreuths auf die Finger zu schauen und überall eine unverfälschte Darlegung der biographischen Ereignisse durchzusetzen. Bis aufs kleinste. Also ist das Buch erfüllt von der Tendenz: Los von Wahnfrieds Bevormundung, die je länger je mehr eine Gefahr für die Musikgeschichte bedeutet.



Richard Wagner und Cäcilie Geyer
Aus Julius Kapp: „R. Wagner und die Frauen"

III.

Positive Ergebnisse: Minna Planer und Mathilde Wesendonk kommen wieder zu vollen Ehren. Schon letzthin hat Georg Kaiser in einem an dieser Stelle gedruckten Gedenkartikel an Mathilde es ausgesprochen, daß die Autobiographie „Mein Leben" der Bedeutung Mathildes nicht gerecht wird und Chamberlain im Vorwort zur vorjährigen Neuauflage seines Wagnerwerkes das Bild der edlen Frau zu verkleinern sucht. Kapp weist an der Hand von teilweise völlig unbekanntem Briefmaterial nach, wie unrecht es sei, die Tragödie der Ehe mit Minna von dem einseitigen Standpunkte des Mannes aus nach der Schuldfrage zu beurteilen. Jedermann gewinnt vielmehr nach seiner Schilderung den Eindruck, daß von diesen einstigen und immer wieder von neuem erglühenden Liebenden einer soviel Schuld trage wie der andere, und daß die Unmöglichkeit, mit einander eine dauernd glückliche Ehe zu führen, einfach aus den heftigen Temperamenten beider resultierte. „Sie vertrugen sich nicht mehr" sagt man alltags. Die Katastrophe vom „grünen Hügel" ist von Kapp unter Benutzung neuer Quellen dargestellt, von denen ein Stück des von Minna am 7. April 1858 aufgefangenen Briefes Wagners an Mathilde die wichtigste ist. Dieses Bruchstück ist wieder in einem Briefe Minnas enthalten, den Kapp mitteilt, ohne freilich den Adressaten zu nennen, wie denn überhaupt mehrfach Hinweise auf die Herkunft seiner Argumente unterblieben sind. Hoffentlich hat Minna auch korrekt kopiert! Sie berichtet: „Also nach einer wilden Liebesnacht, die er hatte, schreibt er ihr [Mathilde]: So gings die ganze Nacht fort. Am Morgen ward ich wieder vernünftig und konnte recht herzinnig zu meinem Engel beten, und dieses Gebet ist Liebe! Liebe! Tiefste Seelenfreude an dieser Liebe, der Quell meiner Erlösung! Nun kam der Tag mit seinem üblen Wetter, die Freude, dich zu sehen, war mir versagt, die Arbeit ging noch immer nicht. So war mein ganzer Tag ein Kampf zwischen Mißmut und Sehnsucht nach Dir!" usw. Der Schluß des Briefes lautet: „Sei mir gut, das Wetter scheint mild, heut komme ich wieder in deinen Garten, sobald ich Dich sehe. Ich hoffe Dich einen Augenblick ungestört zu finden. Nun meine ganze Seele zum Morgengruß! R. W." — Heureka: gefunden, gefunden! Aber, wie man sieht, ist nicht allzuviel dahinter. In einem Schlußkapitel weist Kapp in knappen Zügen nach, welche bedeutsame Rolle Weib und Liebe im Leben und Schaffen des Meisters gespielt haben, wie „Liebesverbot" und „Holländer" beispielsweise in enger Beziehung stehen zu seiner Liebe zu Minna, „Tristan", „Meistersinger", ja zum Teil vielleicht auch „Parsifal" zu seiner Liebe zu Mathilde. Und so beantwortet er schließlich die Frage, welche von den drei in Wagners Leben entscheidend eingreifenden Frauen Minna, Mathilde und Cosima, für den schaffenden Künstler die bedeutungsvollste war, unumwunden mit der Antwort: Mathilde Wesendonk.

IV.

So schön es um die positive Wahrheit bestellt sein mag: ein Biograph braucht nicht alles, was er weiß, rund herauszuplaudern. Er kann im Interesse seines Gegenstandes manches verschweigen, ohne indessen sich des Vor-

wurfes der Verschleierung bedeutsamerer Vorgänge schuldig zu machen. Kapp sagt alles unverkappt, er trennt das Wichtige nicht genug nach Umfang und Wärmegrad seiner Darstellung vom bloß Interessierenden oder bloß Amusanten. Er nennt sein Buch eine „erotische Biographie". Schon in diesem Untertitel liegt — verzeih' mir der Himmel, daß ichs so empfinde — ein Beigeschmack des in gewissem Sinne Sensationellen. Und man muß leider sagen, daß Kapp im Verlaufe seiner Schilderungen öfters Anlaß gibt zu der wenig angenehmen Empfindung, daß ein gerade zur Besprechung stehender Fall von ihm in übertrieben ausführlicher Weise behandelt werde, um dem Leser das Pikante der Situation recht zum Bewußtsein kommen zu lassen. Ich muß, um dies klar zu beweisen, ein Beispiel geben.



Minna Wagner
Aus Julius Kapp: „R. Wagner und die Frauen"

V.

Wagner, der im reifen Mannesalter stehende Künstler, schreibt von einer von Wien aus, wo er die Aufführung des „Tristan" betreiben wollte, unternommenen Reise an die ihm die Haushaltung führende Tocher eines Wiener Selchermeisters (nach Kapp):

„Liebes Mariechen! Nächsten Mittwoch komme ich nun wieder nach Hause. Abends halb 8 Uhr treffe ich in Wien auf dem Nordbahnhof ein. Franz soll mit dem Wagen pünktlich dort sein; für den Koffer soll er auch das Nötige bereit halten. Nun, bester Schatz, richtet mir alles recht schön ein, daß ich mich recht behaglich ausruhen kann, wonach ich sehr verlange. Alles muß recht sauber sein und gut — gewärmt. Sorge mir ja für das schöne Kabinett, daß es darin recht angenehm ist: wenn geheizt ist, hübsch öffnen, daß das Kabinett eine warme Temperatur bekommt. Auch schön parfümieren:



Mathilde Wesendonk
Gemälde von Dorner
Aus Julius Kapp: „R. Wagner und die Frauen"

kauf' die besten Flacons, um es recht wohlduftend zu machen. Ach Gott! was freue ich mich darauf, endlich einmal wieder mit Dir dort mich auszuruhen. (Die Rosa-Höschen sind doch hoffentlich auch fertig???) — Ja, ja! Sei nur recht schön und lieblich, ich verdien es schon, daß ich's einmal wieder recht gut habe. Zu Weihnachten stecke ich dann den Christbaum an: da bekommt alles Geschenke, auch



Cosima Wagner
Gemälde von Franz v. Lenbach
Aus Julius Kapp: „R. Wagner und die Frauen"

Du, mein Schatz! Meine Ankunft braucht noch nicht allen gesagt zu werden. Doch soll Franz bereits den Barbier und den Friseur zu Donnerstag früh halb 9 Uhr bestellen. Also: Mittwoch, abends halb 8 Uhr in Wien und bald darauf in Penzing. Ich überlasse es Dir ganz allein, ob Du mich schon am Bahnhof empfangen willst. Vielleicht aber ist es noch schöner, wenn Du mich erst zu Haus in den warmen Zimmern empfängst. Ich brauche wohl nur das Coupé. Also schöne Grüße an Franz und Anna. Sie sollen alles recht schön machen. Viele Küsse meinem Schatz! Auf Wiedersehen! R. Wagner."

VI.

Wohin kämen wir schließlich, wenn das Privatleben aller bedeutenden Künstler und Gelehrten so unter die Lupe genommen würde? Und muß eine mit derartigen an und für sich gewiß belanglosen „Beweisstücken" reichlich versehene, für den größten Leserkreis berechnete, weil gleich in sechs Auflagen erschienene Darstellung eines ohnehin nicht für das oberflächliche Allerweltspublikum passenden Kapitels nicht den Protest aller derjenigen herausfordern, die das vertraute Bild des größten Musikdramatikers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei allem Respekt vor der historischen Treue seiner Biographen nicht mit Schmutz bewerfen lassen wollen? Aber da sind nach Kapp noch eine große Reihe inniger und innigster Liebesverhältnisse an den Tag zu bringen; ich zähle außer den allerbekanntesten, so ungefähr zwanzig Stück, die in diesem Buche sich mehr oder minder ausführlich verzeichnet finden. Man wird die Schilderung einzelner davon, wie jener zu Blandine Liszt, zu Jessie Laussot in Bordeaux, und zu Malwine Schnorr, weil sie wirklich von beträchtlicher Bedeutung waren und Kapp hier schwerwiegendes neues Material herbeibringt, als berechtigt anerkennen, nimmermehr aber an verschiedentlichen Aufbauschungen nebensächlicher Beziehungen sein Gefallen finden. So scheidet man von dem mit zahlreichen Porträts geschmückten Buche mit recht gemischten Empfindungen. Meister Richard als Don Juan — mußte das wirklich sein?



Engelbert Humperdincks Bedeutung für das Opernschaffen unserer Zeit

Von **Otto Besch**

Wenn man die neueren Produkte auf dem Gebiete der Oper seit Wagners Tode näher ins Auge faßt, so wird man in sehr vielen Fällen die Wahrnehmung machen, daß man sich von dem Ideal des Bayreuther Meisters in manchen Punkten stark entfernt hat. Wohl sind solche Entfernungen im Sinne einer noch höheren Entwickelung denkbar. Wer kann wissen, welche Verbesserungen die Zukunft auch für das musikalische Drama noch in ihrem Schoße birgt. Leider müssen wir jedoch eingestehen, daß diese Entfernungen, wie sie bis zum heutigen Tagen festzustellen sind, fast immer ein minus bedeuten. Kaum glaublich ist es, daß noch 20 Jahre nach dem Tode des Mannes, der die große Oper im Stile eines Meyerbeer vollkommen unmöglich gemacht zu haben schien, zu verschiedenen Malen Werke dieser Gattung über die Bühnen gegangen sind. Ich erinnere nur an Leoncavallos „Roland von Berlin" und die „Große Oper" Quo vadis von Jean Nougées. Es ist indessen nicht meine Absicht, solche Vandalismen in dem hochentwickelten Kulturgarten unsrer Kunst hier noch einmal näher zu beleuchten. Vielmehr will ich es versuchen, auf einige Fehler und Mängel aufmerksam zu machen, die sich mir bei vielen sonst sehr talentvollen musik-dramatischen Werken der neueren Zeit eingeschlichen zu haben scheinen.

Einer der Hauptfehler, der sehr vielfach begangen wird, ist die musikalische Auflösung des Textes in zahllose Kleinigkeiten. Jedes einigermaßen charakteristische Wort der Handlung wird musikalisch durch irgend ein kleines Motiv illustriert. Man glaubt hiermit vielleicht gerade die Nachfolge Wagners zu beweisen und damit die Weiterentwickelung des Leitmotives zu geben. Doch ist das ein schwerer Irrtum. Wozu dieses konsequente Illustrieren fast aller Hauptwörter des Textes führen kann, das zeigte mir der Schluß aus der Oper „Des Teufels Pergament" von Alfred Schattmann, den ich auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Danzig zu hören bekam. Dieses sonst in vieler Hinsicht von starkem Talent zeugende Fragment machte infolge der ewigen aneinander gereihten Illustrationsfloskeln einen stark zerrissenen Eindruck. So kommt man ganz um den rechten musikalischen Genuß, der doch schließlich das unterscheidende Artmerkmal der Oper gegenüber dem Drama bilden soll. Es ist aber unmöglich, sich an diesem aus lauter Fetzen bestehenden musikalischen Gewande auf die Dauer zu erwärmen.

Wenn man es nun vielfach vergessen hat, was Wagner uns in bezug auf das musikalische Drama lehrte, so möchte ich hier darauf hinweisen, daß wir unter den Lebenden einen Mann besitzen, der uns diese scheinbar vergessenen Güter wieder sichtbar macht. Vielleicht wandelt unter den Lebenden, wenn auch in der speziellen Begrenzung der Märchenoper, kein anderer so in den Bahnen Wagners wie Engelbert Humperdinck. In bezug auf den von mir vorher gerügten Fehler der musikalischen Zersplitterung lehrt er uns jedenfalls folgendes: Es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, alle Hauptwörter des Textes musikalisch illustrieren zu müssen. Es kommt darauf an, größere Partien der Handlung, womöglich ganze Szenen unter einheitliche musikalische Gesichtspunkte zu bringen und dabei sich nur der wichtigsten Motive zu bedienen, deren Zahl niemals Legion werden darf. So entstehen geschlossene Tonbilder, so kommt es da und dort zu einem organischen Ganzen. So wird es vermieden, daß man wie mit Peitschenhieben an tausend bunten Bildern vorüber gehetzt wird. Es wird einem die Zeit gegönnt, sich an den Schönheiten des Paradiesesgartens zu erbauen.

Ein gut Teil Schuld an dieser übermäßigen Illustrationssucht kann zweifellos auf das Konto der Programmmusik und ihrer Bestrebungen gesetzt werden. Überall im Text wittert man erwünschte Anlässe, sein musikalisches Ausdeutungsvermögen zeigen zu können. Hier ist nun allerdings in erster Linie der Name eines Richard Strauß zu nennen, der namentlich in der Salome und Elektra in dieser Beziehung oft zu weit geht. (Das „Glitschen im Blute"!) Ein großer Fehler, der sich zum Teil aus dieser Illustrationswut folgern läßt, ist das Vernachlässigen des melodischen Elements, das in der neueren Musik überhaupt vielfach als Stiefkind behandelt wird. Auch an dieser Stelle möchte ich wiederum als Vorbilder für lebenskräftiges Opernschaffen die Werke Engelbert Humperdincks nennen. Abgesehen von der Benutzung des Volksliedes fließt auch der Born dieses Meisters an eigenen Melodien in reichlicher und erquickender Fülle. Wenn ein musikdramatisches Werk den Keim unvergänglichen Lebens in sich trägt, so ist es reich an lebenskräftigen Melodien. Das hat Humperdincks entzückendes Erstlingswerk „Hänsel

und Gretel" bereits bewiesen, das heute so frisch und jung wirkt wie vor zwanzig Jahren. Und sein neuestes Werk, die „Königskinder", trägt auch diesen Adelsstempel an der Stirn. Das mußte man auf den ersten Blick erkennen. Auch hier die Fülle der Melodie, die sich wie ein duftiges Band durch das ganze Werk zieht. Kann man sich etwas Entzückenderes denken, als den Anfang des ersten Aktes: die von der Gänsemagd hingesummte Melodie, etwas Innigeres als die Werbung des Königsohnes: „Willst du mein Maienbuhle sein?" — etwas Ergreifenderes als das letzte Lied des Spielmanns: „Verdorben, gestorben?" Man wird mir vielleicht einwenden, man könne Humperdinck nicht eigentlich einen modernen Komponisten nennen. Darauf möchte ich aber antworten, daß es gewisse Dinge gibt, die allen Zeiten gleich gut anstehen und deren Fortfall stets einen Mangel bedeuten wird.

Doch zu der Hauptsache komme ich erst jetzt. Ein großer Fehler fast aller nachwagnerischen Opern ist die starke Vernachlässigung der äußeren Faktur. Man findet vielfach eine unglaubliche Nachlässigkeit in der ganzen musikalischen Arbeit, wenig Polyphonie, ja selbst mangelhafte Instrumentation. Der rechte Orchesterstil muß häufig vermißt werden; an Stelle dessen findet man instrumentierte Klaviermusik. Den besten Beleg hierfür gewährt die schon eingangs genannte Oper „Quo vadis". Es ist dieses wohl eins der traurigsten musikalischen Machwerke, die seit Wagner hervorgebracht sind. Am meisten zu bedauern dabei ist nur der äußere große Erfolg desselben. Ebenso ist der „Schmuck der Madonna", Wolf-Ferraris neuestes Werk, an dieser Stelle zu nennen. Auch hier überall instrumentierte Klaviermusik, und dazu schlecht instrumentierte Klaviermusik. Wenn bei den geringsten Anlässen dauernd das Blech im FF darauf losgeht, so wird der auf einen vornehmen Kunstgenuß eingestellte Sinn schließlich völlig abgestumpft. Auch Puccinis Werke, deren Vorzüge sonst über die ganze Welt bekannt sind, lassen dem äußeren Gewande nach manches zu wünschen übrig. Auch hier vielfach Klaviermusik.



E. Humperdinck

Es bestehen, kurz und gut, in der neueren Opernliteratur Anlässe genug, die solche Vorwürfe inbetreff einer zu wenig sorgfältigen Arbeit durchaus berechtigt erscheinen lassen. Für viele Werke aber, die nicht in anderer Hinsicht solche Stärken aufweisen können, wie etwa die Opern eines Puccini, bedeutet dieser Vorwurf von vornherein den Keim des Todes. Was sich solche Leute denken mögen, wenn sie sich an solch eine Riesenarbeit machen, wie sie eine Oper doch auf alle Fälle darstellt, ist mir einigermaßen schleierhaft. Gleich Nußschalen setzen sie ihre Werke auf den Strom der Zeit, die mit ihren bunten Lichtern im besten Falle der momentanen Geschmacksrichtung einmal das Auge blenden, um dann mit rapider Schnelligkeit dem Meere der Vergessenheit zuzueilen.

Ein wahrhaftiges Kunstwerk, das Zeiten überdauern will, muß auch in einem gediegenen, festen Gewande erscheinen. Es muß ein zuverlässiges Gehäuse besitzen, sonst zerschellt es auf seinen Fahrten an tausend Klippen. Und es gibt in Deutschland einen Zimmermann, der solche Gehäuse zu zimmern versteht. Auch hier nenne ich wieder, und hier mit ganz besonderem Nachdruck, den Namen Engelbert Humperdincks. Mag man sich sonst zu seinen Werken stellen, wie man will, den über alles Lob erhabenen kunstvollen Aufbau müßte selbst der Feind anerkennen. Eine so sorgfältige, bis ins feinste Detail ausgefeilte Arbeit wie in seinen Werken finden wir in der ganzen zeitgenössischen Literatur nicht wieder. Davon zeugt vor allen Dingen der Klavierauszug zu den „Königskindern", der einem ein vortreffliches Bild der Partitur wiedergibt. Welch eine unerhört feine Verwebung der Stimmen, welch reiche Polyphonie! Man kann fast sagen, jeder Takt bietet ein Kunstwerk im Kleinen. Und dabei wirkt das Ganze nicht etwa gemacht oder gekünstelt, sondern überall haben wir diese bekannte, poesievolle, unvergleichliche zarte musikalische Märchensprache, die auf uns Erwachsene ebenso wirkt, wie einst die Worte aus Mütterleins Munde, wenn sie uns in der Dämmerstunde Märchen erzählte, da wir noch Kinder waren. Und das ist das große Daran, das diesen Werken die Lebensdauer bis in ferne Zeiten sichert. Ein wundervoller Inhalt und ein dieses Inhaltes würdiges, dauerhaftes Gewand. Möchte mit diesen Vorzügen Humperdinck auch eine Fackel in den Wald der Irrungen hineinwerfen, in den sich so mancher von dem Wege ab, den Wagner einst vorgezeichnet, verloren hat. Wir sollen mit dem Pfund, das uns der Bayreuther Meister hinterlassen hat, wuchern und es nicht vergraben. Und da dünkt mich Humperdinck mit seinem hohen, künstlerischen Ernst der rechte Mann zu sein, uns stets daran zu erinnern.



„Liebesketten"*)

Oper in drei Aufzügen, Text von Rudolf Lothar
Musik von Eugen d'Albert
Uraufführung in der Wiener Volksoper am 12. November

Der große Erfolg, den d'Albert mit seiner realistischen Eifersuchtstragödie „Tiefland" errungen, hat ihn offenbar verleitet, es auf diesem Wege dramatisch und musikalisch weiter zu versuchen. So verband er sich denn vor allem wieder mit dem Textdichter von „Tiefland", Rudolf Lothar, und letzterer schöpfte neuerdings aus einem Stücke des spanischen Dichters Angel Guimera, diesmal „La filla del Mar".

Die „Tochter des Meeres" ist Sadika (in der Volksoper Frl. Engel); eine wilde Hummel mit Zügen der Carmen oder auch der Rose Fricquet (aus dem „Glöckchen des Eremiten"). Sie ist bei einem Schiffbruch allein gerettet worden, von den Wogen ans Ufer des bretonischen Fischerdorfes geschwemmt, woselbst (1830) die Handlung spielt. Sie fand bei den derbkräftigen Wirte Noel (Herr Dr. Schipper) ein Heim, in dessen schöner Frau Marion (Frl. Ehrlich) eine zweite, fast abgöttisch verehrte Schwester. Der eigentliche Held des Stückes ist aber der bildhübsche Lotsenkommandeur Peter Martin (Herr Ritter), eine Art maritimer Don Juan, der wiederholt als sein eigentliches Lebenssprüchlein den Refrain zitiert:

„Hart ist das Leben, schlimm ist das Meer,
Was tät ich, wenn nicht die Liebe wär'",

zugleich ein ganz netter, wenn auch nicht eben tiefer melodischer Einfall des Komponisten.

Martin hat es vor einem Jahre mit der schnöde verlassenen, verhärmt einhergehenden Caterina (Frl. Kummer) gehalten, während er nunmehr nächtliche Zusammenkünfte mit der blühenden Frau Marion hat. Die Typen Santuzza

*) Klavierauszug von F. Rebay im Verlag B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

und Lola aus der „Cavalleria rusticana" kommen einem dabei unwillkürlich in den Sinn. An Mascagnis berühmten Einakter erinnert auch die große Chorszene des ersten Aktes, da die Dorfbewohner in die Kirche gehen, um für die bevorstehende Ausfahrt der Fischer den Segen des Himmels zu erflehen. Marion beteuert leidenschaftlich ihre Liebe. Damit aber die argwöhnische Eifersucht ihres Mannes zerstreut werde, bittet sie Martin, sich den Anschein zu geben, als ob er Sadika liebte. Bei der notorischen Verwilderung dieser Person braucht sie nicht zu fürchten, daß aus dem Spiel Ernst werden könnte. Aber darin täuscht sie sich vollkommen. Als nämlich Sadika in ergreifender Weise ihre Schicksale erzählt, erwachen nie geahnte Gefühle in Martins Brust, die sich dann im zweiten Akt, als Sadika wie eine neue Rose Fricquet plötzlich im Anzug, der Frisur, der ganzen Haltung völlig umgewandelt als sittiges, sauberes Mädchen erscheint, zur wahren Liebe steigern, bis letztere fast zur Raserei wird, als Sadika — hier gleichsam eine zweite Salome, nur nicht in so perverser Absicht wie diese — ein verlockendes Tanzlied (D dur $^3/_4$) anstimmt, das in einen wirbelnden Zweivierteltakt-Tanz ausgeht, den die Sängerin selbst immer wilder ausführt. Als sich Martin und Sadika schließlich umarmen wollen, werden sie darin von der eifersüchtigen Marion gestört, die Lärm schlägt und verlangt, daß ihr Mann dem Martin das Haus verbieten solle. Aber als Martin feierlich schwört, Sadika, die er nie berührte, zu seinem Weibe zu machen, steht Noel von seinem Beginnen ab. Unterdessen ist die Nacht hereingebrochen. Martin kommt, um mit Marion endgültig zu brechen, stößt aber auf Sadika, die sich von Martin betrogen glaubt und erbittertes Geschrei erhebt, während draußen der Spottchor der Fischer ertönt, den diese, von der verlassenen Caterina aufgereizt, anstimmen, um damit ihm und seinem ehebrecherischen Stelldichein die verdiente „Katzenmusik" zu bringen. Sadikas Schreien zieht aber auch Marion und deren Gatten Noel herbei, der jetzt wirklich Peter Martin die Tür weist: „Und mit dir nimm die Dirne!" — Ende des zweiten Aktes.

Im dritten Akt erfolgt nun die erwartete Katastrophe. Martin hat Sadika überzeugt, daß er nur sie liebe. Beide umarmen sich, worüber die eintretende Marion wie rasend Peter Martin mit Gewalt an sich reisen will. Wie in Othello dringt darob Noel auf Martin ein, um ihn mit einem Bootshaken niederzuschlagen, aber Sadika wirft sich dazwischen und empfängt den tötlichen Streich. Auf Vorschlag des reichen Kaufmannes Balthasar (H. Leonhardt), der in der Oper als Fischkäufer und Kourmacher eine nicht unbedeutende, aber eigentlich gänzlich überflüssige Rolle spielt, soll die Erschlagene, da sie so sehr das Meer geliebt, in diesem ihr Grab finden. Der Mörder Noel wird gefangen abgeführt, Marion, die an allem Schuld, sinkt verzweifelt nieder, Peter Martin aber erklärt, mit den Fischern bei ihrer eben jetzt geplanten Fahrt nach Island zu ziehen, um nie wiederzukehren; „Im Nordmeer find' ich mein Grab".

Gewiß ein an packenden „Effekten" nicht armes Textbuch, aber zu viel bekannte Typen wieder bringend und im Ausgang lange nicht so befriedigend wie das wohl zunächst vorbildlich gewesene Tiefland. Dort empfindet man den Tod des Scheusales Sebastiano als einen notwendigen Sühneakt, während das tragische Ende der armen unschuldigen Sadika hier eigentlich mehr verletzend als versöhnend wirkt. Wenigstens nach der Empfindung des Schreibers dieser Zeilen.

In der Vertonung der „Liebesketten" hat d'Albert dasselbe große dramaturgische Geschick bewiesen wie im „Tiefland", auch so ziemlich mit denselben Mitteln gearbeitet. Sowohl was die virtuose Behandlung des farbenreichen Orchesters anbelangt, dem wieder ein bedeutender Spielraum vergönnt ist, als auch der dialogischen Führung der einzelnen Szenen, besonders aber in einem Hauptpunkte: nämlich durch Konzentrierung des musikalischen Interesses auf breite Ariosi, die motivisch wiederkehren. Auch an eigentlichen orchestralen Leitmotiven im Sinne Wagners (an den ja d'Albert als Opernkomponist mit seinem „Rubin", „Gernot" usw. zuerst anknüpfte) fehlt es nicht, überdies kommen auch direkte Wagner-Reminiszenzen vor, besonders aus den Meistersingern, während anderes z. B. die große Steigerung am Schluß des 1. Aktes an Tristan erinnert. Bemerkenswert erscheint außerdem die Tendenz, mancher Partie ein exotisch-originelles Lokalkolorit zu geben. So gleich in dem ersten nach der kurzen, das sturmbewegte Meer andeutenden chromatischen Orchestereinleitung erklingenden balladenartigen Frauenchor mit seinen offenen Quinten. Wird hier schon eine gewisse poetische Stimmung erreicht, so auch in den schwermütigen Schifferchören und anderen mehr lyrischen Partien der Oper. Dagegen wird gerade für die dramatischen Hauptmomente eine starke melodische Erfindung, ein fortreißender großer Zug vermißt. Eklektiker bleibt eben d'Albert auch in seinem neuesten Bühnenwerk, wenn auch durch Geist, technisches Geschick, theatralischen Instinkt, wenn man es so nennen darf, den Mangel an eigentlicher Originalität bis zu einem gewissen Grade wett machend. Unter den Leitmotiven fallen ein scharfes Rachemotiv (der Caterina), ein süßes, an Grieg erinnerndes Liebesmotiv und ein Sturmmotiv am meisten auf. Tonmalerisch wird oft sehr wirksam das Orchester verwendet, besonders mit Harfenglissandos, die gleichsam als eine musikalische Spezialität der „Liebesketten" gelten können. Eigentümlich wirken auch die Harfen, wo sie allein, hier aber in Akkorden, Sadikas stimmungsvolles Märchenlied im 2. Akt begleiten. Von musikalisch besonders bemerkenswerten Stellen wäre etwa noch das klangvolle Chorensemble des ersten Aktes vor dem Kirchengang, Sadikas Tanzlied und anschließender fremdartig orientalisch vertonter Tanz, dann die dramatisch bewegte Szene zwischen Balthasar, Noel und Martin im 2. Akt, das Orchestervorspiel des 3. Aktes, ein früher gehörtes orchestrales Zwischenspiel, als Höhepunkt der Gesamtwirkung aber die packenden Schlüsse des 2. und 3. Aufzuges hervorzuheben. Der äußere Erfolg der Novität konnte wie gesagt kaum günstiger sein. In der Darstellung gaben die oben bereits genannten Einzelkräfte der Volksoper ihr bestes, das charakteristische jeder Rolle überzeugend herausarbeitend unter der gleich feinfühligen als energischen Leitung des Kapellmeisters Auderieth, der vor allem Chor und Orchester für ihre dankbare Aufgabe sorgfältigst vorbereitet hatte.

Peter Martins einschmeichelnde Don Juan-Melodie („Was tät' ich, wenn die Liebe nicht wär"), so recht dem lyrischen Tenor- und Vortrag des Herrn Ritter anpassend, dürfte vielen der stürmisch applaudierenden Hörer nachher wohl am meisten nachgeklungen haben.

Prof. Dr. Th. Helm



„Ariadne" in Dresden

Erstaufführung im königlichen Opernhaus am 14. November

Hic Dresda, hic canta! Der Stuttgarter Erfolg der „Ariadne auf Naxos" von H. v. Hofmannsthal und R. Strauß war — nach Berichten der Blätter — teils groß, teils zweifel-

haft. Es ist schwierig heutzutage, zwischen den Zeilen zu lesen. Man muß selber dabei gewesen sein. Schließlich ist, in diesen Dingen, doch einstweilen noch immer die Dresdner Hofoper abzuwarten.

Dresda locuta est. Es war ein steigender Erfolg. Die ersten musikalischen Sätze im „Bürger als Edelmann", für den die besten Kräfte des Schauspiels eintraten, waren zwar matt und gaben den Witz der Partitur nicht wieder. Der Dirigent, Herr v. Schuch, schien sich erst einleben zu müssen. Aber seine anfangs etwas schwere Hand ward leichter und leichter mit dem Fortschreiten der Posse, um dann, als das Ballett und gar die Oper selbst eintraten, den status quo der Dresdner Premièren herzustellen.

Man hatte eifrig und ergiebig gestrichen, eingedenk der kostbaren Mahnung eines der intelligentesten Mitglieder des Operntextes, der in Selbstironisierung eine klassische Objektivität zeigt: Es sind gerade die Striche, durch welche eine Oper sich empfiehlt, und die vorzüglichsten Theater rechnen es sich zum Verdienst an, durch ihre Striche mindestens ebensoviel zum bleibenden Erfolg eines musikalischen Werkes beigetragen zu haben, als der Komponist durch das, was er an Arbeit hineingetan hat.

Dies Rezept ist besonders gut für die „Ariadne", die durch noch mehr Striche vielleicht dem Theater erhalten werden kann. Trotz ihrer Vielspältigkeit, die solche Länge, wie sie der jetzige Bestand aufweist, nicht vertragen kann. Die Vielspältigkeit, die eine starke Mischung der Stile mit sich brachte, ward erzeugt durch ein im Theater noch nicht dagewesenes Experiment: Posse, Ballett, Stegreifkomödie und Oper nebeneinander! Strauß war der geignete Mann, diesen Wirrwar musikalisch zu bändigen. Aber schon die Anlage des Stückes steht einer durchschlagenden Wirkung entgegen. Es geht sehr amüsant darin her, aber es geht fast nichts darin vor, abgesehen von dem Schlusse der Oper. Es ist eine Unze Musikdrama, doppelt und dreifach eingewickelt in einen literarischen und musikalischen Ulk. Vielleicht haben die Autoren auf diese Art die Vielspältigkeit des Lebens geben wollen. Ja, wenn die Oper das Leben sein könnte!

Also noch mehr streichen aus der Emballage! Genau, wie es der Tanzmeister vorschreibt. Die zahlreichen Schönheiten der Partitur werden dadurch kaum betroffen.

Vortreffliche Künstler der Kapelle, der Oper und des Schauspiels bewirkten, daß sich der Komponist am Schlusse wohl ein Dutzend mal zeigen konnte.

Um nochmals ganz ernstlich auf das Streichen zurückzukommen: die reine Ariadne-Oper, losgelöst nicht nur vom „Bürger als Edelmann" sondern auch von der Zerbinetta-Burleske, ist das Schönste, Edelste und Innerlichste, was Strauß bisher geschrieben hat, und nur noch mit einigen Liedern und den letzten Szenen des ersten Aktes im „Rosenkavalier" zu vergleichen. Streicht man alles Übrige, so haben sämtliche deutschen Bühnen, auch die kleinsten, die über 36 Musiker und fünf Solisten verfügen, ein entzückendes Opernwerk von dreiviertel Stunden Dauer, das den musikalischen Feinschmeckern die intimsten Genüsse bietet. Das wäre Strauß in der edelsten Simplizität.

Friedrich Brandes



Neue Beethovenliteratur

(Schluß)

Eine weitere kleine Schrift über Beethovensche Liebschaften wird uns von französischer Seite beschert. „Petites Amies de Beethoven" betitelt sich ein Büchlein, für das André de Hevesy als Verfasser zeichnet. (Es ist 1910 in 300 nummerierten Exemplaren bei Honoré Champion in Paris, 5, Quai Malaquais, erschienen.) Auf Grund einer ziemlichen Menge neuen Stoffes, der meist aus Briefen des Kreises der Brunswik besteht und bei Nachforschungen im Schlosse von Pálfalva zum Vorschein kam, entwirft der Verfasser ein reichfarbiges Bild des persönlichen und brieflichen Verkehrs der schon bekannten Beethovenfreundinnen Therese und Josephine Brunswik und Giulietta Guicciardi sowie anderer junger Damen — der Schwestern von Finta und von Dezasse und der „romantischen Valérie de Révay", indem er natürlich die Gestalt Beethovens immer in den Mittelpunkt seiner Ausführungen gestellt sieht. Wir erfahren eine grosse Anzahl neuer Einzelheiten über Beethovens Umgang mit jenen jungen Mädchen und auch teilweise mit Verwandten von ihnen — doch schweigen auch diese Quellen gerade über Beethovensche Herzensangelegenheiten gänzlich. Dass Hevesy den Liebesbrief wiederum ins Jahr 1801 verlegt, befremdet einigermassen. Damit hängt es natürlich zusammen, dass er wieder zu der Annahme wenigstens neigt, in Giulietta Guicciardi sei die „Unsterbliche Geliebte" zu sehen. Immerhin ist er aber vorsichtig genug, diese Annahme (die, wie ich den Lesern dieser Zeitschrift überzeugend genug bewiesen zu haben glaube, sicher falsch ist, da eben der Brief unbedingt ins Jahr 1812 gehört) blosse Annahme sein zu lassen. Davon abgesehen, ist das Büchlein durchaus sachlich und zuverlässig geschrieben.

Sehr wichtig erscheint übrigens vor allem noch folgendes Forschungsergebnis Hevesys: La Mara erzählt in ihrem Buch „Die unsterbliche Geliebte Beethovens" (Leipzig, 1909), dass Therese Brunswik die Werbung eines Barons C. P. [Carl Podmaniczky] nach mehrjährigem Unentschlossensein abgeschlagen habe. Therese begründete diese Zurückweisung selbst mit den Worten ihrer Memoiren: „Ich war kalt geblieben, eine frühere Leidenschaft hatte mein Herz verzehrt." Diese Leidenschaft Thereses möchte nun La Mara als eine Liebe zu Beethoven angesehen wissen. Wem sie aber in der Tat gegolten haben soll, teilt A. de Hevesy mit auf Grund von „Mémoires du Cœur. — Pas de roman", die von Thereses eigner Hand geschrieben sind. Demnach soll sich jene Leidenschaft auf einen Grafen Ludwig Wilhelm Migazzi bezogen haben (S. 75 ff.). Im Mai 1820 habe sie ihn endgültig abgewiesen, da sie eingesehen habe, dass ihre Verbindung ein Ding der Unmöglichkeit sei. Graf Migazzi sei nicht nur 17 Jahre jünger als Therese gewesen, sondern auch mit einem Leiden behaftet gewesen, das ihm die Verehelichung verbot. Demnach wird auch für die, denen die geheimnisvolle Stelle in den Memoiren die Annahme erlaubte, Therese v. Brunswik könne die „Unsterbliche" gewesen sein, diese letzte Möglichkeit nicht mehr vorhanden sein dürfen. Das Büchlein scheint mir also auch von einer Lösung des Problems weit entfernt zu sein, da es nicht (wie das sich jetzt, wo doch das Jahr 1812 für den Liebesbrief unbedingt feststeht, als nötig erweist) von dem sichern Jahre ausgeht, sondern von einem Personenkreis, der wahrscheinlich gar nicht mehr in Betracht kommt. Jedenfalls sind wir aber Hevesy für seine eifrigen Nachforschungen, die tatsächlich viel Neues über Beethovenfreunde und -Freundinnen beigebracht haben, recht dankbar. Daß dabei ein bisher unbekanntes Bild von Therese und Josephine Brunswik mit zum Vorschein gekommen ist, wird dem Leser die Schrift, der es beigegeben ist, besonders anziehend machen.

Bevor hier auf andere Beethovenliteratur eingegangen werden soll, muss ich den Lesern dieser Blätter eine eigene Sünde eingestehen: Obgleich ich gegen Paul Bekkers nachträgliche Unechtheitserklärung des im 1. Augustheft der „Musik" veröffentlichten angeblichen, neuen Briefes an die Unsterbliche Geliebte polemisiert habe (Neue Zeitschrift für Musik, 1911, No. 37/38), da mir die von ihm in der Frankfurter Zeitung vorgebrachten Beweisgründe nicht genüge leisten konnten, war ich schon nach Albert Leitzmanns vortrefflich gelungenem Nachweis im Septemberheft (1911) der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft", ebenfalls vollständig davon überzeugt, dass man da einer Fälschung gegenüberstehe. (Bekanntlich ist der Erfolg der chemischen Untersuchung derselbe gewesen). Obgleich der Fälscher im allgemeinen mit der grössten Kunstfertigkeit zu Werke gegangen ist, sind ihm doch hier und da Dinge passiert, die bei Beethoven selbst nicht wieder vorkommen. Nachträglich fällt mir übrigens, ohne dass ich mir nach Leitzmanns Untersuchungen die Mühe genommen habe, den Brief auf weitere Gegenbeweise hin zu prüfen, noch auf, dass der Verfertiger des Schriftstücks an einer Stelle (letzte Seite des Faksimiles, 2. Zeile v. o. im Worte „verschweigen") das „v", das der Meister (ähnlich wie in „unverdient", 2. S., 3. Z. v. u.) bei den Silben „ver", „vor" und „von" ausnahmslos mit dem jedem Beethovenschriftkenner bekannten, hochgezogenen Schnörkel versieht, falsch, d. h. ohne diesen Schnörkel geschrieben hat. Auch die Flottheit und ziemlich gleichmässige hohe Strebung der Buchstaben, die ich früher dem im Briefe ausgesprochenen stolzen Gemütszustand zuschreiben zu müssen glaubte, ist nun mit dem Nachweis der Fälschung erklärt.*)

Ein Unternehmen besonderer Art ist die „Beethoven-Forschung, Lose Blätter", herausgegeben von Dr. Theodor von Frimmel (1. Heft: Jänner 1911, 2. Heft: Juli 1911, 3 Heft: März 1912, jedes 1 Mark im Kommissionsverlag von Gerold & Co., Wien). Der verdiente Herausgeber der bekannten Beethovenstudien und der neue Bearbeiter der Kalischerschen Gesamtausgabe von Beethovens Briefen setzt damit sein Beethovenjahrbuch fort, dessen Erscheinen mangels genügender Teilnahme leider unter-

*) Ich möchte mit diesen Ergebnissen zugleich den Nachtrag, der in meiner Schrift „Auf Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten" über den neuen Brief handelt, getilgt wissen.

brochen werden mußte. Die Richtlinien der „Beethoven-Forschung“ sind die gleichen wie die des Jahrbuchs. Der neue Titel ist übrigens so klar, daß es keiner weiteren Erklärung über den Inhalt weiter bedarf und dass ich mich im ganzen mit der Aufzählung dieses Inhalts begnügen kann: Im ersten Heft findet man eine Anzahl z. T. unbekannter Beethovenbriefe an J. v. Sonnleithner (mitgeteilt von Dr. R. Kotula), an Kotzebue (nach einem von A. Leitzmann besorgten Privatdruck), an den Dichter Karl Bernard, an Zmeskall und den Verleger Thomson, endlich eine Reihe „Notizen“ über anderwärts veröffentlichte Briefe, Beethovenaufsätze und -schriften; das zweite Heft enthält sehr lesenswerte „Bemerkungen zur Sonate pathétique“ und ebensolche weitere Beiträge des Herausgebers: „Zur Biographie Beethovens in den Jahren 1796, 1797 und 1801“ (an der Hand von Tagebüchern des Carl Friedrich Freiherrn Kübeck von Kübau, die 1909 im Wiener Verlag von Gerold & Co. erschienen sind), „Der Geiger Josef Mayseder und Beethoven“ (mit einem neu aufgefundenen Briefe Beethovens), „Ein vergessenes Briefchen an den Geiger Josef Böhm“ und „Der Brief Ludwig Freiherrn von Türckheims an Beethoven“, der von Frimmel zuerst im Neuen Wiener Tageblatt veröffentlicht worden war und dann wie von vielen anderen Zeitschriften auch in diesen Blättern abgedruckt wurde. Im 3. Heft endlich geht v. Frimmel kurz auf die angebliche Jugendsinfonie des Meisters ein und bringt ausführlichere Untersuchungen über Beethoven im „Wiener-Neuhof“ und „Beethovens Taubheit“. Übrigens: wennschon eine Beethoven**forschung** nicht an der sog. Jugendsinfonie achtlos vorbeigehen darf, auch wenn, wie das der Fall ist, deren Echtheit noch längst nicht unumstößlich feststeht, so erscheint es doch zweifellos, daß man versucht hat, ihren doch nur relativen Wert ungebührlich und künstlich aufzublasen. Wie hoch sie der Meister, wenn sie wirklich auf ihn zurückzuführen sein sollte, „geschätzt“ hat, ersieht man daraus am besten, daß er sie dann selbst nicht der Auferstehung würdig gehalten haben müßte. Beethoven selbst hätte sie also als Jugendsünde betrachtet, jetzt sucht man ihr geradezu den Stempel des Bleibenden aufzudrücken. Es geht doch halt nichts über ein bischen Sensation. Das soll nun aber durchaus nicht v. Frimmels Bezugnahme auf das Werk treffen; denn, wie gesagt, nur die Sonderforschung ist die rechte Stelle für solche Auseinandersetzungen. — Wer an der Sonderforschung über das Leben und die Werke Beethovens teilnimmt, kann an diesen vor- und umsichtig gesammelten losen Blättern nicht vorübergehen.

Den Abschluß der Beethovenliteratur, die exakter Forscherarbeit ihr Entstehen verdankt, soll die kurze aber desto nachdrücklichere Erwähnung des erst vor kurzem erschienenen Buchleins „**Beethovenstätten in Wien und Umgebung**“ von Bertha Koch (M. 4.—, gebd. M. 5.—, Schuster & Löffler, Berlin, 1912) bilden. Der Hauptwert dieser Schrift beruht in der Beigabe eines reichen Bilderschatzes, der zum größten Teil (über 100 von 124 an Zahl) dem photographischen Fleiße der Verfasserin selbst zu verdanken ist. Was sie sonst an Text beigesteuert hat, ist schlicht und anspruchslos und verrät, daß sie mit der einschlägigen Literatur wohl vertraut ist. Endlich noch die Anzeige eines neuen Beethovenromans. Er betitelt sich „Quasi una Fantasia“ und hat Johan Nordling zum Verfasser und Ida Meyersberg-Arne zur Übersetzerin (Berlin-Leipzig, 1911, M. 4.—, Modernes Verlagsbureau Curt Wigand). Da uns ein guter Beethovenroman bisher noch mangelt, griff ich mit einer gewissen Neugierde nach dem Buch, fand mich beim Lesen des neuen Versuches aber wiederum enttäuscht. Gewiß übertrifft Nordlings Darstellungsweise die Schilderung von Heribert Raus vierbändigem „Beethoven“ an Geschlossenheit und auch an Wahrhaftigkeit; aber von dem Jdeal eines Beethovenromans ist er trotzdem noch weit entfernt. Die oberflächliche Vertrautheit mit einem Abschnitt aus Beethovens Leben und mit seinem Charkater allein tut's nicht, und wenn Nordlings Erzählung dem mehr als mässigen Erzeugnis von Rau auch in der Treue der Charakteristik vorzuziehen ist, so ist gerade hierin trotzdem noch längst nicht das letzte geschehen. Man lese z. B. die sentimentale Schilderung der Liebesszene (S. 135 f.) zwischen Beethoven und Giulietta Guicciardi und man wird verstehen, was ich meine. Was der Charakteristik der Hauptgestalt mangelt, wird aber auch bei weitem nicht durch fesselnde Schürzung und Lösung des dramatischen Knotens wettgemacht: Die Handlung fliesst wenig spannend, fast langweilig weiter und schliesst, ziemlich matt im Sand verlaufend. Ich bin mir der Schwierigkeit wohl bewusst, die sich Erzählern geschichtlicher Romane in den Weg stellen und zwar besonders dann, wenn ein Beethoven im Mittelpunkt der Handlung stehen soll, aber gerade deshalb sollte nur ein Schriftsteller von grösster Schilderungskraft einen Beethovenroman zu schreiben unternehmen. Selbstverständlich kommt es, wie ich noch bemerken will, durchaus nicht darauf an, **wen** der Erzähler zum Gegenstand von der Liebe des Meisters gemacht hat, ja kaum darauf, in welche Jahre er die Liebesgeschichte verlegt: Es muss eben natürlich einzig und allein das grösste Gewicht auf eine **unbedingte Wahrhaftigkeit** in der Schilderung des Charakters der im Mittelpunkt der Handlung stehenden Persönlichkeit gelegt werden. Und gerade hierin mangelt es eben auch, wie gesagt, diesem Beethovenroman in vielen Stücken. Dass es manchmal aussieht, als ob an die Übersetzung noch nicht die letzte Feile gelegt worden sei, mag vielleicht in der Nationalität der Übersetzerin — sie stammt wohl ebenfalls wie Nordling selbst aus Schweden — seine Erklärung haben. — Wir werden auf **den** Beethovenroman also wohl noch warten müssen. Dr. **Max Unger**

Rundschau

Oper

Dortmund Wie in den Vorjahren, so beschränkt sich die Leitung unseres Stadttheaters vorläufig damit, Bekanntes zu bringen. Die Reserve erscheint diesmal um so notwendiger, weil das Koloratur-, Heldentenor- und Tenorbuffo-Fach mit neuen Kräften — Marie Breit, Gruder-Guntram und Anton Arnold — besetzt ist. An neueren Werken sind u. a. angekündigt: „Barbarina“ von Neitzel, „Isabeau“ von Mascagni, „Fanfreluche“ von Mauke, „Der Schmuck der Madonna“ von Wolf-Ferrari, „Feuersnot“ und „Ariadne auf Naxos“ von R. Strauß. Außerdem ist beabsichtigt, den „Ring“ in zwei Zyklen und einen R. Strauß-Zyklus (Feuersnot, Salome, Elektra, Rosenkavalier und Ariadne) herauszubringen. Man sieht: an künstlerischer Iniative fehlt es unsern leitenden Persönlichkeiten Direktor A. Hofmann und Kapellmeister C. Wolfram nicht. Die bisherigen Aufführungen, unter ihnen besonders die „Königskinder“ fanden in der Kritik eine sehr beifällige Besprechung, ebenso entsprechen die neuen Kräfte den gehegten Erwartungen in der Hauptsache; namentlich werden die darstellerischen Fähigkeiten des neuen Heldenbaritons allseitig anerkannt. Mit Schluß der Saison findet ein Wechsel in der Direktion des Stadttheaters statt. Fr.

Graz Das neue Spieljahr des Grazer Opernhauses hat etwas unpoetisch, aber vielleicht desto praktischer, mit einer Posse begonnen. Dann kamen sehr langsam einige längst bekannte Repertoireopern zum Vorschein, die hauptsächlich den Zweck hatten, das Publikum mit den neuen Mitgliedern bekannt zu machen. Der neue Heldentenor Fritz **Bischoff** (von der Düsseldorfer Oper) ist ein entschiedener Gewinn für unsere Bühne. Ein kraftvolles, schönes, wenn auch nicht gerade strahlendes Organ vereinigt sich mit intelligentem Spiel und stattlicher Gestalt zu einem wertvollen künstlerischen Ganzen. Marie **Moravetz** (von der Wiener Hofoper) verfügt über einen ansprechenden, nach der Höhe zu allerdings stark begrenzten Sopran und leidliche Spielbegabung. Fritz **Schorr** (von der deutschen Oper in Chicago) besitzt einen dunklen, mächtigen Heldenbaryton, der den entsprechenden Wagner-Partien sehr zu Gute kommen dürfte, Eleonor Schwarz, eine Anfängerin, die die Stelle der ersten Altistin ausfüllen soll, ist für unsere Bühne leider in keiner Beziehung reif. — Die Oper brachte nach mehrjähriger Pause gänzlich neu einstudiert „**Die lustigen Weiber von Windsor**“, die indessen infolge der unmöglichen Besetzung der Hauptpartien sofort wieder vom Spielplan verschwanden. Um das Wagner-Gedächtnisjahr würdig zu feiern, ist ein großer Wagner-Zyklus geplant. Bisher erschien eine etwas matte „**Lohengrin**“-Aufführung, in der nur Fanny Pracher als Ortrud, die tüchtigste Kraft unsres Ensembles, tiefere Wirkungen hinterließ, und eine sehr gerundete „**Tannhäuser**“-Vorstellung, mit Fritz Bischoff als ergreifendem Tannhäuser und Ernst Fischer als würdigem Wolfram. Erwähnenswert ist ein Gastspiel Karl Burrians, der als **Evangelimann** eine stimmlich überwältigende und darstellerisch großzügige Leistung bot. — Mit den neu erworbenen Werken hatte unsre Bühne wenig Glück. „**Der Schmuck der Madonna**“ von E. Wolf-Ferrari krankt an einem überlangen, ganz im Stile „große Oper“ gehaltenen ersten Akt. Wenn

dann Dichtung und Komposition im zweiten und dritten Aufzug plötzlich dramatisch werden, wenn insbesondere das Orchester in glühenden Farben zu malen beginnt, gibt man sich gerne gefangen, bis die wüste Camorra-Szene mit dem orgiastischen Emoll-Tanz, die für deutsche Nerven ein entschiedenes Zuviel bedeutet, den Erfolg wieder verwischt. Das Werk war von Julius Grevenberg sehr gut inszeniert worden und fand in Guiseppe Rio einen trefflichen Orchesterinterpreten. Rudolf van Schaik (Gennaro) spielte sehr lebhaft und eindringlich, wurde aber mit seiner kalten Tenorstimme den südlichen Gluten seiner Partie keineswegs gerecht. Marie Moravetz (Maliella) war viel zu deutsch und bürgerlich, als daß sie diese Nachfolgerin der Carmen glaubhaft gestalten konnte. Ernst Fischer (Rafaele) war großzügig in Spiel und Gesang und rettete an dem Abend, was zu retten war. — Alfred Kaisers musikalisches Schauspiel „Stella maris" soll ein Zugstück vieler Bühnen sein. In Graz ist es gänzlich durchgefallen. Begreiflicherweise. Denn der Textdichter hat dort aufgehört, wo die Handlung anfing, interessant zu werden. Das uralte Seemanns-Thema vom verschollenen Bräutigam hat durch ein neues Motiv: Untreue aus Treue — das Weib gibt sich dem einen Manne hin, um den anderen zu retten — eine hübsche Bereicherung erfahren, aber der Autor hat nicht die Kraft, den nun geschaffenen Konflikt zu Ende zu denken, sondern läßt nach dem Muster alter Märchenromantik einen Stern (die Stella maris) gleichsam als deus ex machina die erhitzten Gemüter beruhigen. Zu dieser Sache hat Alfred Kaiser eine Musik geschrieben, der vor allem die persönliche Note fehlt. Eine gewisse Art des Arbeitens mit Leitmotiven läßt zwar dramatische Absichten erschließen, aber das Orchester spricht oft eine Sprache, die alles eher im Stande ist, als die Vorgänge auf der Bühne musikalisch zu erläutern. Am melodischen Einfällen ist Kaiser nicht gerade arm; häufig schöpft er mit Glück aus dem Born der ewig jungen Volksmusik. Das Werk war von Julius Grevenberg zu dem noch recht matt und farblos inszeniert worden. Ludwig Seitz als Orchesterleiter konnte mehr seine eigenen als die Vorzüge des Werkes ins rechte Licht setzen. Sehr gut waren durchwegs die Darsteller der Hauptpartien: Foreny Pracher, eine großzügige und gefühlsinnige Marga, Theo Strack, ein schönsingender Yanik, Ernst Fischer in packender Sylvain. — Alles in allem: unsre Oper ist im Laufe der letzten Jahre von ihrer ruhmvollen Tradition bedenklich abgewichen und es wird vieler und ernster Arbeit bedürfen, um sie zu ihrem alten Glanze zu erheben. Dr. Otto Hödel

Hannover Drei Monate der neuen Opernsaison sind schon verflossen, ohne daß außer der Uraufführung von Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" besonderes vorgefallen wäre. Das veristisch-krasse Werk, dessen Hauptvorzug in der blendenden Koloristik der Musik liegt, wurde hier am 28. September nach ausgezeichneter musikalischer Vorbereitung und szenisch in erstklassiger Aufmachung zum erstenmal gegeben, fand eine nicht gerade begeisterte Aufnahme, hat aber doch bisher 5 fast ausverkaufte Aufführungen erlebt. Fräulein Garden und Herr Fleischer als Maliella und Rafaele stellten in Gesang und Spiel mustergültige, durch Temperament und gesangliche Verve hinreißende Leistungen hin, aber auch Herr ten Meer, unser etwas dickflüssiger erster Tenor, gab einen südländisch glaubhaften Gennaro. Die dekorativen Bühnenbilder waren von verblüffender Naturtreue, ebenso das Leben und Treiben in den Volksszenen usw. Karl Gille erwies sich in der musikalischen Leitung des Ganzen als ein ausgezeichneter Dirigent. Verdis mit Unrecht meist arg vernachlässigte Oper „Amelia, oder ein Maskenball" fand Mitte Oktober eine sorgfältig vorbereitete Neuaufführung, in der Fräulein Kappel, sowie die Herren Battisti und Fleischer in den Hauptrollen mit großem Gelingen tätig waren. Auch hier war Gille der musikalische spiritus regens. In einer Meistersinger-Aufführung interessierte als Walter Stolzing der Dessauer Heldentenor Engelhardt, in einer Troubadour-Aufführung desgleichen der Hamburger Tenor Bolz. Unser Opernensemble ist mit Beginn der neuen Spielzeit fast dasselbe geblieben; nur eine neue Koloratursängerin haben wir in Fräulein Tilde Kaiser gewonnen, die, eine völlige Anfängerin, bis jetzt noch keine Proben dafür abgelegt hat, daß sie für ein größeres Opernensemble genügt. Das Rückengagement der Herren Kronen (Heldenbariton) und Raboth (serieuser Baß), die beide schon früher unsrer Oper angehörten und durch völlig unverständliche Machinationen daraus entfernt wurden, bedeutet für unser Ensemble einen entschiedenen Gewinn.

L. Wuthmann

Konzerte

Bremen Die diesjährige Konzertsaison wurde am 30. Sept. durch ein Konzert des auf einer Konzertreise begriffenen Dresdner Lehrergesangvereins im großen Saale des Künstlervereins eröffnet. Unter der Leitung von Friedrich Brandes brachte der Verein ein sorgfältig zusammengestelltes Programm von meist hier unbekannten Chorwerken, wie „Eine Frühlingsnacht" von M. Ludwig, „Waldbilder" von J. Schwartz, „Hymnus an die Sonne" von W. v. Baussnern, „Auf der Wacht" von Josef Reiter und „Altes Reiterlied" von Paul Pfitzner zum Vortrag und bewies ein reiches Können und vorzügliche Durchbildung. Die Solistin Frau Minnie von Frenckell-Nast erntete mit den von ihr mit anmutiger Stimme und reizendem Vortrage gesungenen Liedern von Schubert, Schumann, Wolf und Brahms, zu denen sich als Zugabe Mozarts „Veilchen" gesellte, ebenfalls reichen Beifall. — Nachdem das Philharmonische Orchester unter Herrn Wendels Leitung seine Tätigkeit mit einem Sinfonie-Konzert im Goethebund (Tannhäuser-Vorspiel, Siegfried-Idyll, Brahms' Cmoll-Sinfonie) eröffnet hatte, fand am 15. Oktober das 1. Philharmonische Konzert statt. Den Anfang machte eine hier bis jetzt nicht gespielte Sinfonie von Haydn in Ddur (Breitkopf & Härtel Ausg. Nr. 96), ein ganz reizendes Werk, welches in jedem Satze durch Besonderheiten, sei es in der Melodie, im thematischen Aufbau oder in der Instrumentation, im ganzen durch seine Frische, Lieblichkeit und seinen sonnigen Humor fesselte und in der lichtvollen Wiedergabe starken Beifall auslöste. Als Solist trat Professor Emil Sauer auf den Plan. Er spielte das Amoll-Klavierkonzert von R. Schumann wunderbar schön, klar, leicht, elegant, den romantischen Stimmungsgehalt voll ausschöpfend, so daß er Beifallsstürme auslöste und sich zu einer Zugabe (Chopin Fdur-Nocturne) verstehen mußte. Beethovens Eroica bildete in seiner schwungvollen und fein beseelten Interpretation einen würdigen Abschluß des in allen Teilen wohlgelungenen Konzertes.

Der Bremer Lehrergesangverein blickt in diesem Jahre auf eine 25jährige Tätigkeit zurück. Wie er sich in dieser Zeit aus kleinen Anfängen heraus zu einem bedeutungsvollen Faktor im Bremischen Musikleben entwickelt und sich einen hervorragenden Ruf unter den deutschen Männerchören erworben hat, ist in einer aus diesem Anlaß herausgegebenen, von dem derzeitigen 1. Schriftführer Herrn Friedr. Schmedtpoer redigierten Festschrift ausführlich dargestellt worden. Die Jubiläumsfeierlichkeiten selbst nahmen am 3. November ihren Anfang mit einem Festakt am Vormittag, einem Festkonzert am Nachmittag und einem glänzend verlaufenen und durch musikalische und rednerische Darbietungen mancher Art gewürzten Festbankett am Abend. Aus dem Festakt sei nur hervorgehoben die den Verein sehr ehrende Ansprache des Herrn Senator Mayer und die Überreichung der von hiesigen Bürgern gestifteten Summe von 5000 M. als Grundstock für eine Martin Hobbing-Stiftung, deren Zinsen dazu verwendet werden sollen, einzelnen dazu befähigten Mitgliedern des Vereins oder auch ganzen Gruppen eine besondere musikalische Ausbildung zuteil werden zu lassen. Es ist damit eine Einrichtung geschaffen, die dazu beitragen kann, den Chor auf seiner jetzt erreichten Leistungsfähigkeit zu erhalten. Denn daß er diese kaum noch zu überbieten vermag, zeigte sich wiederum bei dem Jubiläumskonzert. Auf das einleitende Orchesterspiel: Vorspiel zu den Meistersingern folgten a cappella-Gesänge, aus der früher bereits als Ganzes gebrachten Sinfonie-Ode „Das Meer" von Nicodé der Chor „Das ist das Meer", dann ein neuer Chor von Hugo Kaun „Lebenslied", eine prächtige Komposition zu einem Texte von E. M. Arndt, einheitlich in der Grundstimmung und doch jedes Wort, jedes Gefühl treffend zum Ausdruck bringend. Der anwesende Komponist durfte die Äußerungen freudiger Anerkennung von Seiten des Publikums in Empfang nehmen. Von demselben Komponisten wurde das sinnige „Vale carissima", ebenfalls mit großem Beifall, wiederholt. Hegars „Rudolf von Werdenberg" war neu einstudiert worden. Trotz der Mängel, die das Werk besitzt, verfehlte es seine Wirkung nicht. Ein interessantes Werk von M. Grabert „Im Bergwerk", das so recht zeigt, was für Wirkung bei einer bis zum äußersten gesteigerten Ausnutzung des Klanges der menschlichen Stimmen erzielt werden können, fand verdiente Anerkennung. Die beiden bekannten Silcherischen Volkslieder „Der Schweizer" und „Der Soldat", schlicht und einfach vorgetragen, beschlossen den ersten Teil des Konzertes. Der zweite begann mit der Uraufführung der neuesten Kompositionen von E. Wendel, die dieser als Dirigent seinem Vereine zu dessen Jubelfeste gewidmet hat und die erst wenige Wochen vor dem

Feste herausgekommen ist. Für Orchester und Männerchor komponiert, stellt sie einen Festgesang dar auf die Macht und Würde des Liedes im Anschluß an das Gedicht von Th. Körner „Das Reich des Gesanges.“ Eine echte Festkomposition, die die Hörer mitreißt, und die besonders die Hörer mitreißen mußte, die, festlich gestimmt, schon von vornherein dieser Aufführung das größte Interesse entgegenbrachten. Noch zwei Chorwerke mit Orchesterbegleitung folgten, vom Verein nicht zum ersten Male vorgetragen, „Schmied Schmerz“ von S. v. Hausegger und der neunstimmige „Bardengesang“ von R. Strauß.

Dr. R. Loose

Leipzig Lula Mysz-Gmeiner, die vor einem gut besetzten Kaufhaussaale sang, litt zweifellos an einer kleinen Indisposition. Der war es wohl auch zuzuschreiben, daß es ihr des öfteren Mühe machte, den Ton rein zu halten. Auch schien es, als ob ihre Stimme sonst leichter und metallischer angesprochen habe. Im Vortrag war sie indes die Sängerin, die schon immer eine kluge Vorsicht im dramatischen Ausdruck und reifes Verständnis auszeichnete. Besonders danken mußte man es ihr, daß sie eine ganze Reihe seltener gesungener Lieder auf dem Programm hatte; ganz besonders dankbar würden wir ihr aber sein, wenn sie das nächste Mal außer dem Parnaß der Liederkomponisten, außer den Schumann, Schubert, Brahms und Wolf, auch die Lebenden zu ihrem Recht kommen lassen wollte. Immer — das alte Lied.

Seit Aug. Alex. Klengel († 1852), einem der bedeutendsten Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit, dessen Vater ein hochangesehener Landschafter in Dresden war, hat der Name Klengel auch in der Musikwelt einen hellen Klang erhalten. Nun haben noch die drei jungen Töchter unseres einheimischen Cellomeisters die Klavierspielerin Hildegard, die Geigerin Nora und die Cellistin Eva beschlossen, ihn mit einem Klengel-Trio weiter verbreiten zu helfen. Freilich — es wird für sie noch viel zu tun geben, um ihrer Vereinigung den charaktervollen Stempel aufzuprägen, der unsere bedeutendsten Kammermusikalischen Vereinigungen, jede in ihrer besonderen Weise, auszeichnet. Technisch sind die drei jungen Damen natürlich sorgfältig vorgebildet. Was ihnen aber noch fehlt, ist mit einem Wort die Überzeugungskraft im Ausdruck, bei Beethoven (Es dur-Trio op. 70, No. 2), mit schärferem Ausdruck, die Mannhaftigkeit der Ausdeutung. Damit hängt es auch zusammen, daß sie sich mit einem Cmoll-Trio von Th. Dubois, das melodienfreudige aber wenig persönliche und noch weniger tiefschürfende Musik bietet, am besten Abfanden. Hier klang vieles sogar recht verheißend schwungvoll, wozu die Überwindung der zuerst fühlbaren Zaghaftigkeit wohl das Seine beigetragen haben mag.

Ludwig Wüllner gehört auch in Leipzig zu den Künstlern, deren Namen eine immerhin zahlreiche Zuhörerschaft anlocken. Weshalb, brauche ich wohl nicht erst des langen und breiten auseinandersetzen. Er ist eben ein „Typ“, ein ganz Eigener und damit einer, der wohl zum Vorbild genommen aber nicht nachgeahmt werden darf; denn die Technik eines so scharf gezeichneten Urbildes kann in der Nachahmung nicht anders als Klischee, als Schablonenkunst und damit nur verstimmend wirken. Stimmlich war er übrigens diesmal — er hat nämlich trotz allem mehr Stimme als mancher andere bekannte Sänger — nicht auf der Höhe, da auch er offensichtlich an einer starken Indisposition zu leiden hatte. Nach etwa einem Dutzend meist größerer Gesänge sprach der Künstler noch den Gesang aus Homers Ilias in Voßscher Übersetzung mit begleitender Musik von Botho Sigwart. Soweit ich das umfangreiche Werk noch hören konnte, machte es in seiner gemäßigt modernen Abfassung, seiner dramatischen Gestaltungskraft und seinem klangvollen Satz einen trefflichen Eindruck.

Die Stuttgarter Trio-Vereinigung führte sich in Leipzig vortrefflich ein. Obgleich es die drei Herren noch etwas an Gleichmäßigkeit des Zusammenspiels fehlen lassen (Max Pauer reißt trotz dem tiefen Ernst seiner Auslegung Beethovens und Brahmsens die Zügel der Leitung noch zu sehr an sich), ist der Gesamteindruck doch schon wunderbar erhebend. Vorläufig ist der Geiger Carl Wendling derjenige, der sich vom Konzertmeisterpult herkommend, am trefflichsten aufs Kammermusikspiel versteht; der sonst tüchtig geschulte Cellist Alfred Saal dürfte ruhig etwas kräftiger auftragen damit sein Spiel nicht unpersönlich und farblos werde. Auf dem Programm stand zwischen Beethovens Bdur-Trio op. 97 und dem von Brahms in Hdur M. Regers Suite im alten Stil, die der Geiger und der Pianist, der sich hier auch feinkünstlerisch unterordnete, technisch und geistig höchst fein ausgefeilt vermittelten.

Dr. Max Unger

Sehr guten künstlerischen Erfolg hatte Teophil Demetrieseu mit einem Sonatenabend im Kaufhause. Aus der Wiedergabe der Sonaten (Brahms F moll, Chopin B moll, d'Albert Fis moll und Liszt H moll) sprachen tiefer Ernst und Verständnis für große Aufgaben. Die warmempfundene, technisch bedeutende Spielweise, die durch großzügige Steigerungen belebt wird, fiel besonders bei Brahms und d'Albert auf. Etwas unvorsichtig ist der Künstler zuweilen in der Darlegung von zarten und getragenen Stellen; die auffällige Anwendung von Kraftmitteln ist nach unserem Empfinden hierbei angebracht.

Oscar Köhler

Wien Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte am 6. November in ihrem für die Saison ersten Konzerte nach längerer Pause einmal wieder Mendelssohns „Paulus“. Der Saal war ausverkauft, das Publikum aber auffallend kühl. Mag sein, daß man von den Solisten mehr erwartet hatte: in dieser Hinsicht stand wirklich nur der für solche Aufgaben prädistinierte Tenorist Felix Senius auf voller künstlerischer Höhe; vielleicht hat aber auch der bedenklich überhitzte, sich an „Modernität“ nicht genug tun könnende Zug der Zeit viele Hörer für die einst so viel und gerade von den besten (z. B. Robert Schumann) gepriesenen Schönheiten des edlen Werkes blasiert gemacht. Darunter litt namentlich die Aufnahme der prachtvoll klangschönen großen Chornummern, welche der Dirigent F. Schalk schwungvoll leitete. Unter den Solisten hat am meisten der Träger der Hauptrolle, der Baritonist Kammersänger Franz Steiner enttäuscht, dessen flackernde Tongebung diesmal u. a. die herrliche H moll-Arie „Gott sei mir gnädig“ (überdies transponiert) um alle Wirkung brachte. Wie schön hob sich dagegen als Perle aller Sololeistungen dieses Abends Senius' ergreifend verhauchte C dur-Cavatine ab „Sei getreu bis in den Tod“. Von den Damen befriedigte Frau Klara Senius (Sopran) weit mehr als Frl. Emma König (Alt), aber auch sie schien nicht gut disponiert. Über das begleitende Tonkünstler-Orchester und Prof. R. Dittrichs Interpretation des wichtigen Orgelpartes ist nur das Beste zu sagen.

Im zweiten philharmonischen Konzerte (10. November) überraschte eine neue „Aus Jugendtagen“ betitelte Ouvertüre des 82 Jahre zählenden Goldmark durch eine für das hohe Alter des Komponisten und dadurch ihre Überschrift gar wohl rechtfertigende erstaunliche Jugendfrische. Um so mehr, als man es bei dieser Uraufführung nicht etwa mit einem älteren, erst jetzt veröffentlichten Werke zu tun hat, sondern der greise Tonsetzer — nach einer Angabe im Programmbuch — einen „Reflex von treu bewahrten Empfindungen und Bildern aus der Jugendzeit“ geben wollte. Eigentümlich ist die Form der Ouvertüre. Nach einer düsteren, langsamen Einleitung (Es dur $^3/_4$) erscheint „mäßigfrisch“ (B dur $^3/_4$) das kräftig heitere Hauptthema, das aber nicht in herkömmlicher Weise sinfonisch durchgeführt, sondern frei variirt wird, in den verschiedenartigsten Tonarten ausweichend und mitunter von ganz origineller und reizvoller Klangwirkung (z. B. in Variation 5: Klarinette und Bratsche dolce, dazu Harmonien der Streicher und gestopften Hörner; nachschlagend Oboe, engl. Horn, Harfe und Geigen); hierauf ein langsamer Mittelsatz (Andante A moll $^4/_4$), an die Einleitung von Mendelssohns Schottischer Sinfonie anklingend, von welchem Meister ja der junge Goldmark mit seinen Ausgang nahm: weiterhin im wesentlichen die Wiederholung der früheren raschen Variationen-Reihe nur gesteigert: zuletzt ein echte Goldmark'sche Stretta, die speziell dem Schreiber dieses am wenigsten zusagt, da sie in den Orchesterstücken des Komponisten schon seit Jahren fast zur Manier geworden ist und gar zu sehr den Applaus für die Spieler herausfordert, der freilich nie ausbleibt und diesmal, da es galt, dem anwesenden verehrten Autor zu huldigen, sich verdoppelt und verdreifacht einstellte: Goldmark mußte sich darauf von seinem Platz in der Direktionsloge des Musikvereins zweimal dankend erheben. Weit weniger gefiel eine zweite in diesem Konzert aufgeführte Novität: „La belle au bois dormant“, „Poeme sinfonique“ von dem Pariser Tonsetzer (Schüler Massenet's) Alfred Bruneau (geb. 1857), der bei seinen Landsleuten besonders durch mehrere Opern berühmt und beliebt geworden ist. Sein diesmal aufgeführtes sinfonisches Gedicht, stofflich das Märchen von der Erwachung des Dornröschens in französischer Auffassung wiedergebend, wirkt hauptsächlich durch farbenreiche, modernste Instrumentation, die sich aber zuletzt als für den Konzertsaal viel zu überladen gestaltet. Zu wirklichen und zwar möglichst glänzenden szenischen Bildern auf der Bühne könnte das eher passen. In der Erfindung (die übrigens ziemlich bescheiden) erinnert manches an Wagner; eine direkte Reminiszenz (an den Heerbann im „Lohengrin“) dürfte wohl allgemein aufgefallen

sein. Eingerahmt wurde das Programm von zwei bekannten Meisterleistungen der Philharmoniker: Schumanns blühende erste Sinfonie und Beethovens gewaltige Leonoren-Ouvertüre Nr. 2. Sie bedürften dazu eigentlich gar keines Dirigenten. Aber unter der bewährten, temperamentvollen Führung Weingartners, der in diesem Konzerte wieder überschwänglich gefeiert wurde, spielten sie mit besonderer Lust und Liebe.

Auserlesene Klaviergenüsse verdankten wir dem von Moriz Rosenthal am 9. Nov. im großen Musiksaal gegebenen Konzerte. Einst als der wild verwegenste Virtuose angestaunt, hat Rosenthal an stupender Bravourtechnik im Laufe der Jahre nichts eingebüßt, sich aber außerdem zum echten Künstler entwickelt. So wie er diesmal Beethovens Riesenwerk, die sogenannte Hammerklaviersonate op. 106 in B dur, interpretierte, so durch und durch musikalisch und plastisch klar in jeder Note, hätte er es bei seinem ersten sensationellen öffentlichen Auftreten in Wien (1884) nicht vermocht. Ein ehrenwertes Zeugnis für seine Selbstkritik, daß er sich erst jetzt vor dem Publikum an die kolossale Aufgabe wagte. Insbesondere die Wiedergabe der widerhaarigen Schlußfuge war ein Meisterstück, dem gleich darauf ein ebenso bewundernswertes in Brahms' Paganini-Variationen folgte, von denen dereinst der Komponist selbst sagte: es könne sie nur Rosenthal spielen. Seither haben allerdings noch andere das letzterwähnte Kunststück mit Glück Rosenthal nachgemacht. So der junge Backhaus und erst ganz kürzlich hier ein pianistischer homo novus von seltener Muskelkraft, Severin Eisenberger. Aber an großzügig stilvoller Darstellung bleibt Rosenthal in den Paganinivariationen, abgesehen von der unbegrenzten Technik, kaum erreicht. Dann wieder diese Poesie und Klangschönheit bei Chopin, von dem er diesmal eine ganze Serie spielte und auch verschiedenes zugab (z. B. seine auf Terzen und Sexten erweiterte Bearbeitung des Minutenwalzers, die aber speziell mir weniger lieb als das poetischer klingende Original), um endlich in Liszts Don Juan-Phantasie alle Dämonen des Instrumentes zu entfesseln. Das spielt ihm wohl noch heute keiner nach.

Inzwischen haben sich bei uns auch wieder verschiedene Matadore der Geige in Erinnerung gebracht: Fritz Kreisler, Jan Kubelik und Franz von Vecsey. Letzterer, der seiner Zeit vielleicht das frühreifste der geigenden Wunderkinder gewesen, spielte fast nur Bekanntes (Mendelsohns Konzert, Bachs Ciaconne, Paganinis Hexentanz usw.) mit vollendeter Meisterschaft. Kreisler und Kubelik warteten mit großen neuen Violinkonzerten auf, ersterer mit einem gefällig melodiösen, für den Spieler besonders dankbaren, auch interessant orchestrierten von F. Weingartner, der selbst dirigierte und neben dem Solisten stürmisch akklamiert wurde, Kubelik mit einem solchen seines Landsmanns J. B. Förster, das zwar nicht in bezug auf äußere Wirkung, aber durch rein musikalische Erfindung und Empfindung höher stehen dürfte, als das Weingartnersche. Beethovens in doppeltem Sinne „einziges" Konzert sollte aber Kubelik bei Seite lassen, da ihm dazu das Zeug total abgeht. Besonders, wer die objektiv vollkommenste (in dieser Beziehung unerreicht gebliebene) Reproduktion des idealen Meisterwerkes durch Joachim und die subjektiv interessanteste, packendste durch Ysaye gehört, wird mir gewiß beistimmen. Prof. Dr. Theodor Helm

Wiesbaden Im Kurhaus hat die „Saison" diesmal ungewöhnlich früh begonnen: schon im September gab es verschiedene Extrakonzerte mit bemerkenswerten Solisten. Unser neuer städtischer Musikdirektor Karl Schuricht erfreut sich der Sympathien des Publikums, und er verdient die Wertschätzung schon um des Ernstes und Eifers willen, mit dem er sich seiner Aufgabe widmet; dabei ist er ein Musiker von feinfühliger Empfindung und ein Dirigent von feuriger Energie. Als Solistin hat die aus der Wiener Leschetizky-Schule hervorgegangene Frau Frieda Stahl-Spieß lebhaft interessiert: ihr Vortrag von Schumanns Amoll-Konzert war durch Poesie und Verve gleicherweise ausgezeichnet. Voll zündender Bravour, voll Geist und Kraft spielte Elly Ney das B dur-Klavierkonzert von Brahms —: eine wahre Prachtleistung! Sie hatte darnach noch ein eigenes Konzert arrangiert, in welchem der feinsinnige Geiger W. van Hoopstraten ihr Partner war. Auch dies Konzert, das der Künstlerin Gelegenheit bot, in Klavier Kompositionen von Mozart, Beethoven, Chopin und Liszt ihr leidenschaftvolles Talent zu offenbaren, war von reichem Erfolg gekrönt.

Zu Ehren des Komponisten Aug. Bungert werden im Kurhaus zwei große Bungert-Konzerte gegeben, die zwar nur ein wenig zahlreiches, aber sehr enthusiastisch gestimmtes Publikum versammelt hatten. Bungert, der bekanntlich hier am Rhein bei Neuwied sein Wahnfried erbaut hat, besitzt in Wiesbaden eine treue Gemeinde; eine Art Bayreuther Blätter, genannt „Der Bund" (nämlich der Bungert-Bund), erscheint sogar hier und läßt sich die nähere Bekanntmachung und Erklärung der Kompositionen, Dichtungen und Lebensumstände Bungerts angelegen sein. Vielleicht waren die Erwartungen der Kritik in den Bungert-Konzerten bei alledem zu hoch gespannt, — eine Enttäuschung fast unvermeidlich. An dem Talent Bungerts wird ja wohl niemand zweifeln: bei einer strengeren Selbstkritik und Konzentrierung würde es sich gewiß noch ausdrücklicher äußern. Unter den jetzt hier aufgeführten Kompositionen hinterließen den reinsten Eindruck die Werke aus einer früheren Periode: das frischsprudelnde „Klavier-Quartett" (op. 18) und die famosen „Klaviervariationen" mit der geistreichen Fuge (op. 13). Für diese Werke war in der Berliner Pianistin Frau Celeste Chop-Groenevels eine Interpretin zur Stelle, welche die Klavierpartien mit allen Reizen einer blühenden Virtuosität und mit entzückender Feinheit und Anmut des Vortrags füllte. Ein neuer Lieder-Cyklus „Im Hafen", von Herrn Baritonist Bergmann (Berlin) warmfühlend gesungen, bot musikalisch nichts gerade Neues. Am 2. Konzertabend hörten wir Szenen aus der Musiktragödie „Kirke", von Herrn Bergmann und Frau Leffler-Burckard gesungen — eine Art Siegfried- und Brünnhilden-Szene in die Homerische Welt übertragen; Musik ohne ausgesprochene Individualität, von starkem äußerlichen Pathos: manche effektvollen Stellen ragen hervor, doch auch viel Flachland macht sich breit. Eine Neue, zum erstenmal gespielte „Sinfonia Victrix" bewies zweifellos die große musikalische Gewandtheit des Komponisten; leider ist auch hier die Erfindung ungleich: neben bedeutungsvollen Anläufen, die unwillkürlich näher aufhorchen machen und fesseln, stellen sich konventionelle Partien, wo die Phantasie des Komponisten auffällig erschlafft; die beste Wirkung tat das flotte, melodiöse Scherzo. Nach den drei Sätzen rechtschaffener absoluter Musik war man nicht wenig überrascht, im Finale einen gewaltigen programmatischen Inhalt durch „Die Muse" (Altstimme) und „den Helden" (Bariton) übrigens in ganz gemütlichen Liederstil verkündet zu hören. Welch merkwürdige, fast tragische Zwiespältigkeit in Bungerts Musiknatur —!

Prof. Otto Dorn

Noten am Rande

Neues von Brahms. In den Sammlungen des Herrn A. Bovet wurde ein eigenhändiges vollständiges Manuskript von Brahms aufgefunden, das von Clara Schumann mit der Aufschrift „Lieder" versehen worden ist. Es enthält 33 deutsche Volkslieder, von denen 29 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und vier für gemischten Chor a cappella gesetzt sind. Acht der Lieder, die sich im Manuskript finden, sind überhaupt noch nicht gedruckt.

Kreuz und Quer

Berlin. Generalintendant Graf Hülsen-Haeseler hat sich bereit erklärt, anläßlich des von der Konzertdirektion Hermann Wolff vom 21. bis 28. April 1913 veranstalteten Bach-Beethoven-Brahms-Festes eine einmalige Aufführung des „Fidelio" mit den ersten Kräften der Königl. Hofoper für den 23. April anzusetzen. Den Besuchern des Musikfestes bleibt für diese Vorstellung ein Vorbezugsrecht nach Maßgabe der vorhandenen Plätze gewahrt. Schriftliche Anmeldungen sind bis spätestens 1. März 1913 an die Konzertdirektion Hermann Wolff, Berlin W., Flottwellstraße 1 zu richten und können nur nach der Reihenfolge des Einlaufs berücksichtigt werden.

Brüssel. Josef Wieniawski ist in Brüssel, wo er seit Jahren als Professor des Klavierspiels am Konservatorium wirkte, gestorben. Er war am 23. Mai 1837 in Lublin geboren, erhielt seine Ausbildung im Pariser Konservatorium, konzertierte dann eine Zeitlang gemeinschaftlich mit seinem Bruder, dem bekannten Geiger, und ließ sich, nachdem er bei Liszt in Weimar und Marx in Berlin seine Studien abgeschlossen hatte, 1865 als Lehrer in Moskau nieder. Nachdem er 1875 bis 1876 in Warschau gewirkt hatte, siedelte er nach Brüssel über. Wieniawski galt als eleganter Pianist und gewandter Komponist französischer Schule.

Graz. Sepp Rosegger, der älteste Sohn des Dichters Peter Rosegger, Arzt in Langenwang in Obersteiermark, von dem bereits eine Oper „Der schwarze Doktor" aufgeführt wurde, hat eine neue Oper „Litumlei" geschrieben. Der Text des

heiteren Werkes ist vom Komponisten nach Gottfried Kellers Novelle „Der Schmied seines Glückes" verfaßt.

Leipzig. Der Riedel-Verein wird am 7. Dezember 6½ Uhr Beethovens Missa solemnis und IX. Sinfonie mit einer Pause von etwa ¾ Stunden zwischen beiden Werken, aufführen. Der Verein hat bereits vor 5 Jahren zu seinem 300. Konzert mit der Zusammenstellung dieser beiden Monumentalwerke tiefsten Eindruck erzielt. Den Billetverkauf hat die Firma C. A. Klemm, Leipzig, Neumarkt 28.

London. Die Covent-Garden-Oper in London ist von ihrem jetzigen Besitzer Hammerstein an den Direktor des Pariser Lunaparks Akoun auf die Dauer von zehn Jahren gegen eine jährliche Pachtsumme von 300000 Francs verpachtet worden. Direktor Akoun hat die Absicht, aus der Covent-Garden-Oper ein Lichtspieltheater zu machen.

Mailand. Die neue Oper „Melenis" von Riccardo Zandonai, dem Autor der im Vorjahre mit Erfolg aufgeführten Oper „Conchita", fand bei der Premiere am Teatro dal Verme in Mailand günstige Aufnahme.

Memel. Der Oratorienverein feierte unter Leitung seines einstigen Gründers und noch jetzigen Dirigenten, des Kgl. Musikdirektors Herrn Alex. Ichow sein 20 jähriges Bestehen mit einer Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn: als Solisten wirkten mit Frau Irmingard Mott-Breslau (Sopr.), die Herren Reinh. Koenenkamp-Danzig (Tenor) und Egon Löhnlin-Berlin (Baß). Am Tage darauf fand eine Matinée der Solisten statt, die Begleitung führte Fräulein Marg. Ichow aus; das Programm enthielt Lieder von Schubert, Löwe, Wolf, Humperdinck, Koenenkamp u. a.

München. Hier starb im Alter von 86 Jahren Frau Doris Raff, die Witwe des Komponisten Joachim Raff, der 1850 nach Weimar übersiedelte und sich dann 1853 mit der Schauspielerin Doris Genast, einer Tochter des bekannten Hofschauspielers, verlobte; die Hochzeit fand 1859 in Wiesbaden statt. Frau Raff, seit 1882 Witwe, bewahrte sich bis ins hohe Alter die reichen Erinnerungen, die sie mit dem neudeutschen Weimar der Liszt-Zeit verknüpften.

Neuyork. Das Metropolitan Theater wird in seiner eben beginnenden Spielzeit eine interessante Neuheit bringen: Cyrano von Bergerac in Form einer Oper. Wie der „Corriere" durch seinen Neuyorker Vertreter, Felice Ferrero, erfährt, handelt es sich um ein Werk des Amerikaners Walter Damrosch. Das Libretto der Oper soll eine recht freie Bearbeitung der Rostandschen Fassung des Cyrano sein.

— Vor einigen Tagen ist in Neuyork ein neuer-Konzertsaal eröffnet worden, der hinsichtlich des Luxus und der Akustik einer der ersten Kunsttempel der Welt sein dürfte. Der Aerolian-Konzertsaal faßt 1400 Personen. Keine Pfeiler hemmen die Tonschwingungen, das Podium kann das größte Sinfonie-Orchester bequem aufnehmen.

Nürnberg. Die diesjährige Hauptversammlung des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter findet am 17. und 18. Dezember zu Bückeburg statt. An die 3 Sitzungen schließt sich ein Festkonzert, welches von der verstärkten Bückeburger Hofkapelle ausgeführt wird. Solisten: Kammersängerin Sahla, Sopran, Professor Richard Sahla, Violine. In dem Konzerte kommen nur Kompositionen von Mitgliedern unter deren Leitung zur Aufführung. Es sind dies: Gernsheim, von Hausegger, Nicodé und von Schillings.

Weihnachtsmusik

Wenn Weihnachten herannaht, muß sich gewöhnlich der Musiklehrer, dem Verlangen der ihm Anvertrauten nachgebend, nach geeigneter Weihnachtsmusik umsehen. Die soll natürlich dem Wunsche der Schüler (oft auch dem ihrer Eltern) gemäß etwas „aus sich machen" und dabei halbwegs bequem zu spielen sein; der Lehrer aber, der etwas auf sich hält und an seinem Grundsatz, allzu oberflächliche Kost zu meiden, festhalten möchte, kommt dabei nicht selten in eine Art Bedrängnis. Daraus zu helfen, möchten die folgenden Anzeigen meist neuerer Weihnachtsmusik dienen. Ich habe aus einer Anzahl mir aus dem Verlage Gebrüder Reineke in Leipzig vorliegender Weihnachtskompositionen das Beste herausgewählt, wobei ich allerdings um der kindlichen Aufnahmefähigkeit entgegenzukommen, auch musikalisch anspruchslosere Stücke, aber nie durchaus seichte Sachen berücksichtigt habe.

Erst von der Klaviermusik. Um vom Leichtesten zum Schwierigsten vorwärts zu schreiten, sei mit Max Oestens zwei kleinen sehr leichten Fantasien über Weihnachtslieder (op. 173 No. 1. Stille Nacht ... No. 2. O du fröhliche ... Je M. 1.—) der Anfang gemacht. Beide sind höchst schlicht, aber geschickt mit Verwendung der beiden Weihnachtslieder, an deren vollständige Wiedergabe sich Verarbeitungen ihrer wichtigsten Themen anschließen, ausschließlich im Violinschlüssel gesetzt. Beide können Schülern, die die ersten Anfangsgründe überwunden haben, vertrauensvoll in die Hand gegeben werden. Hier ist gleich die ebenfalls noch sehr leichte Fantasie „Der Weihnachtsengel" von François Dumas (M. 1.—) zu erwähnen, die wie die genannten beiden ebenfalls ohne Oktavenspannungen, jedoch schon mit Verwendung des Baßschlüssels geschrieben ist. Im Grunde keine Fantasie, sondern ein Potpourri der bekanntesten Weihnachtsmelodien mit ein paar frei erfundenen Zwischensätzchen, ist das Stück satzmäßig gut gearbeitet. Das hübsche Titelbild ist sehr harmonisch in etwas breiter Manier entworfen und weicht von der Schablone solcher Titel erheblich ab. Ein zweites Stück von demselben Komponisten, „Unterm Weihnachtsbaum" betitelt (M. 1.50), ist in ein ähnliches schmuckes Außengewand gekleidet. Noch einmal sei es betont: Es ist nur willkommen zu heißen, daß da der Versuch gemacht wird, des Kindes Verständnis für eine vornehm gemäßigte Plakatkunst zu wecken. Der Aufbau dieses Stückes ist dem vorher genannten verwandt. Es stellt an die Fertigkeit des Kindes indes schon etwas höhere Anforderungen und ist mit seinen Oktavenspannungen und seiner häufigen Vollgriffigkeit bereits an die Schwelle zu versetzen, die von der Unterstufe zu dem Beginn einer mittleren hinüberführt. Inhaltlich sind dem Kinde nirgends Rätsel aufgegeben. Man möchte ihm bei diesem Stück beinahe ein paar harmonische Feinheiten mehr zumuten. Ungefähr vom gleichen Schwierigkeits- oder vielmehr Leichtigkeitsgrad und von gleicher Anlage sind Ernst Simons „Zwei kleine leichte Transkriptionen über beliebte Weihnachtslieder" (dieselben wie Oestens genannte Fantasien) op. 145 (je M. 1.—), die sich ebenfalls durch gefälligen und sorgfältigen Satz auszeichnen.

Bereits für die Stufe einer vorgeschrittenen Unterklasse ist Ludwig Scharnkes „Weihnachtsstimmung" (Fantasie über beliebte Weihnachtslieder, M. 1.20) bestimmt Sie verlangt Oktavenspannung, einige Geläufigkeit für die rechte Hand und etwas Geschicklichkeit in Arpeggien für die linke Hand, ist gediegen gesetzt und ebenfalls nach und mit den bekanntesten Weihnachtsgesängen erfunden. Kaum schon denselben Schwierigkeitsgrad beansprucht Arnoldo Sartorios „Fantasie über das Weihnachtslied Es ist ein Ros' entsprungen" (in der Fassung Reißigers, M. 1.—; diese wird von den Leipziger Thomanern alle zwei Jahre, mit der alten Melodie des Prätorius wechselnd, gesungen). Das Stück ist von der bekannten die Lust des Kindes anregenden Gediegenheit, die der Tonsetzer an seiner klaviermäßigen Gestaltung aufweist. Wieder etwas schwieriger gibt sich Max Oestens „Unterm Tannenbaum" (op. 172 M. 1.50, auch vierhändig), ein Stück, das von Anschlagsschattierungen und vollharmonischem Verständnis des Schülers schon einiges verlangt. An Trefflichkeit des Satzes und an Wohlklang gibt es dem von Sartorio nichts nach.

Zwei Werke, die beinahe die gleichen Forderungen, die einer unteren Mittelklasse, an den Studierenden stellen, sollen aus einem bestimmten Grunde zusammen genannt werden: Ugo Afffernis „Feierklänge am heiligen Abend" (M. 1.50) und Willy Straubes Fantasie „Ein Weihnachtstraum" (op. 15, M. 1.20), deshalb nämlich, weil sie musikalisch auf ziemlich hoher Stufe stehen und also nur geistig reifen Schülern in die Hand gedrückt werden dürfen. Bei beiden fällt vor allem die vornehme, harmonische Behandlung des einleitenden „Stille Nacht" auf — bei Straube ganz besonders; bei Afferni ist ferner die Verwendung des edel empfundenen Reineckeschen Liedes „Hoch aus den Wolken" zu erwähnen. Den bei Afferni leider fehlenden Fingersatz wird ein geschickter Lehrer dem Schüler leicht eintragen können.

Am Durchschnitt der üblichen Weihnachtsstücke gemessen, gehören auch die „Fünf Hymnen romantisch religiösen Stils" von C. Ed. Pathe (op. 355, M. 2.50; jede Nummer einzeln M. —.80) zu den feinern Erzeugnissen. Was der Titel verspricht, hält der Inhalt. Daß ihr Verfasser seine Vorbilder kennt, verrät das Beiwort „romantisch" ebenfalls. Sind sie also auch nicht gerade eigenartig persönlicher Herkunft, so sind sie mit ihrem vortrefflichen Klaviersatz und schwungvollen Flügelschlag der Gedanken doch wohl geeignet, vorgeschrittene gut musikalische Schüler sehr zu erfreuen.

Von vierhändigen Weihnachtsstücken kann ich hier die vierhändige Bearbeitung der oben genannten Fantasie „Unterm Tannenbaum" (op. 172, M. 1.50) von Max Oesten sowie eine „Weihnachtsfantasie" von Willibald Lebede (op. 1, M. 1.50) empfehlend anzeigen. Über jene verweise ich auf das oben gesagte und füge dem nur hinzu, daß die Bearbeitung geschickt gemacht und der Satz, der es wohl verträgt, recht angenehm vollstimmig geworden ist. Auf Lebedes Weihnachtsfantasie sei noch besonders aufmerksam gemacht, als auf ein Werk von reichem rhythmischen Wechsel und oft fesselnder Arbeit (man sehe beispielsweise die glückliche gleichzeitige Verquickung der (ungekürzten) Lieder „Stille Nacht" und „O Tannenbaum" auf S. 6 und 7). Die beiden vierhändigen Sachen erfordern Schüler einer reifern Unterstufe. Dr. Max Unger

(Schluß folgt)

Neue Violinmusik

Le Début du jeune Violoniste. Collection de Morceaux choisis dans la Ire et IIIme Position pour Violon avec Accompagnement de Piano. (Cah. I: Bossi, M. E., Gondoliera. Chessi, V., Zeffiro. Romanza. Cipollone, A., Serenata Spagnola. Ders., Barcarola Veneziana. Giarda, L. S., Aria. Graziani-Walter, C., Gavotta graziosa. Hubay, J., Adieu! Ranzato, V., Barcarolle. Cah. II: Bossi, M. E., Berceuse. Chessi, V., Serenata Veneziana. Cipollone A., Berceuse. Ders., Melodia Italiana. Galimberti, G., Gavotte Louis XV. Graziani-Walter, C., Seguidilla. De Sanctis, V., Gavotta. Ranzato, V., Berceuse. Jedes Heft M. 2.—.) Mailand und Leipzig, Carisch & Jänichen.

Le Succès du Violiniste. Collection de Morceaux favoris pour Violon avec accompagnement de Piano. (Cah. I: Bazzini, A., Rêverie. Bossi, M. E., Visione. Chiti, U., Songe d'enfant. Franci, R., Canto d'Imeneo. Frontini, F. P., En songe. Ders., Ultimo canto. Giarda, L. S., Gavotta. Gironi, E., Serenata. Hubay, J., Moment musical. Lack, Th., Doux message. Cah. II: Bossi, M. E., Souvenir. Chiti, U., Petite sérénade. Franci, R., Sognando. Frontini, F. P., Confidence amoureuse. Ders., Romanza. Gironi, E., Berceuse. Hubay, J., Vol d'hirondelles. Lack, Th., Ariette-Valse. Mascagni, P., Ave Maria. Rosati, L., Barcarola. Jedes Heft M. 2.50.) Ebend.

Die vorliegenden Sammlungen lassen für den Violinunterrichtsstoff dieselbe Absicht erkennen, die der Verlag Carisch & Jänichen schon oft bei hier angezeigter Klaviermusik im Auge gehabt hat: Dem über einige Gewandtheit auf seinem Instrument verfügenden Schüler zwischen Tonleitern und Etüden durch kurze, ein- bis zweiseitige Stücke das Lernen zu versüßen. Es sind denn wiederum fast durchweg gar wohlgenießbare und leichtverdauliche Kostproben, die ebensowenig Anspruch auf tiefen Gehalt machen, wie sie äußerlich leicht und übersichtlich abgefaßt sind. Trotz den vielen italienischen Namen, die oben alle angeführt sind, geht's im ganzen gut deutsch her. Nur wenigen ihrer Träger merkt man an, daß ihnen romanisches Blut in den Adern fließt. Vor allem wäre unter diesen wenigen Mascagni mit seinem „Ave Maria" zu nennen; die meisten anderen kommen von Schumann her, ohne gerade durchaus seine Nachbeter und -treter zu sein. Sind die meisten Stücke, wie gesagt, auch nicht inhaltlich tief zu nennen, so meiden sie fast immer wenigstens das allergewöhnlichste Fahrwasser, stellen aber auch nicht selten eine vornehmere Akkordik heraus — wenn diese auch immer erst in zweiter Linie kommt, da den Komponisten die Melodie über alles geht. (Sollte das übrigens eigentlich nicht auch in aller anderen Musik der Fall sein?) Die Stückchen, die so aussehen, als ob sie den jungen Violinelernenden viel Freude machen werden, sind ziemlich gleichmäßig mit sorgfältigen Vortragszeichen (Stricharten, Phrasierung und Fingersätzen) versehen, wenn hier auch noch nicht immer durchaus das Letzte geschehen ist. Dr. Max Unger

---

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Steingräber Verlag, Leipzig:

Bach, Joh. Seb., Triostudien. 60 Klavier- und Kammermusikstücke als Orgeltrios eingerichtet und mit den zum Studium erforderlichen Bezeichnungen versehen von Franz Ewald Thiele. 4 Bände (No. 1925/28) à M. 2.50.

Backer, Ernst, op. 31 No. 4 Serenate für Pianoforte (No. 1953) M. 1.—.

Blasser, Gustav, op. 111 Miniaturen. Drei Stücke für den Konzertvortrag. Für Klavier zu 2 Händen. No. 1. Tanz Humoreske (No. 1958). No. 2. Legende (No. 1959). No. 3. Fantastisches Marsch Rondo (No. 1960) à M. 1.—. Op. 112 No. 1. Kastilianische Serenade (No. 1961). No. 2. Mexikanischer Walzer (No. 1962) für Klavier zu 2 Händen à M. 1.—.

Boccherini, L., Menuett für Viol. und Pianoforte herausgegeben von Henri Marteau (No. 1969). 80 Pf.

Draeseke, Felix, op. 86 Suite (Grave, Menuett, Finale) für 2 Violinen (No. 1963). M. 3.—.

Giardini, F., Musette für Violine und Pianoforte herausgegeben von Henri Marteau (No. 1970). M 1.—.

— Gigue für Violine und Pianoforte herausgegeben von Henri Marteau (No. 1971). M. 1.—.

Bériot, Ch. de, Elegie für Violine und Pianoforte herausgegeben von Henri Marteau (No. 1972). 80 Pf.

Lendvai, Erwin, op. 3. Trois Morceaux pour Violoncelle avec acc. du piano. No. 1. Vieille chanson (No. 1862). No. 1a. Air (No. 1951). No. 2. Menuet galant (No. 1863). No. 3. Gavotte à la Watteau (No. 1864) à M. 1.—.

Mayer, Carl, 20 ausgewählte Etüden aus „Neue Schule der Geläufigkeit“ op. 168 für Pianoforte. Neue Ausgabe mit Fingers. und Vortragsz. vers. von Willy Rehberg (No. 1941). M. 1.50.

Mozart, W. A., Konzert Cdur für Pianoforte. Mit Fingers., Phrasierungserg., Vortragsz. und 2. Pianoforte versehen von Willy Rehberg (No. 1939). M. 1.40.

Reber, H., op. 15. No. 5. Berceuse für Violine und Pianoforte herausg. von Henri Marteau (No. 1968). M. 1.—.

Molique, B., op. 55. Saltarella für Violine und Pianoforte herausg. von Henri Marteau (No. 1967). M. 1.60.

Münch, Ernst, op. 16a. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. No. 1. Ich hör ein Vöglein locken. No. 2. Heimgang. No. 3. Die Nachtigall. No. 4. In himmelblauer Ferne. No. 5. Gavotte des Verliebten. No. 6. Ich fragte: Wie haben die Lieder all' (No. 1965). M. 2.—.

Rode, P., Violin-Konzert No. 6. Bdur für Violine und Klavier. Mit begleitender 2. Violine herausgegeben von Henri Marteau (No. 1940). M. 1.80.

Vieuxtemps, Henri, op. 11. Fantaisie-Caprice Adur für Violine und Klavier. Mit begleitender 2. Violine herausg. von Henri Marteau (No. 1946). M 1.80.

— op. 22 No. 3. Rêverie Esdur für Violine und Klavier. Mit begleit. 2. Violine herausg. von Henri Marteau (No. 1947). M. 1.20.

— op. 35. Fantasia appasionata Gdur für Violine und Klavier. Mit begleit. 2. Violine herausg. von Henri Marteau (No. 1948.) M. 1.80.

— op. 37. Konzert No. 5 Amoll für Violine und Klavier Mit begleit. 2. Violine herausg. von Henri Marteau (No. 1949). M. 2.—.

— op. 38. Ballade und Polonaise Gdur für Violine und Klavier. Mit begleit. 2. Violine herausg. von Henri Marteau (No. 1950). M. 1.80.

— ob. 43. No. 4. Gavotte. Für Violine und Klavier herausg. von Henri Marteau. (No. 1973). M. 1.—.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Muth'schen Verlagshandlung in Stuttgart bei, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Hauptversammlung am 17. und 18. Dezember in Bückeburg

17. Dezember. Nachmittags 3 Uhr Versammlung. Abends 8 Uhr Festkonzert im Rathaussaale. Werke von Gernsheim, von Hausegger, Nicodé und von Schillings unter Leitung der Komponisten. Solisten: Frau Kammersängerin Sahla (Sopran), Herr Professor Sahla (Violine). Orchester: Die verstärkte Bückeburger Hofkapelle.

18. Dezember. Morgens 9 Uhr Versammlung. 1 Uhr Frühstück bei Hofe (Anzug: Frack, Orden). 5 Uhr Versammlung mit nachfolgendem gemütlichen Zusammensein.

Die nächste Nummer erscheint am 28. Nov.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 25. Nov. eintreffen.

Gebrüder Reinecke

Königstrasse 16 — Hof-Musikverlag LEIPZIG — Königstrasse 16

Musik für Weihnachten

Für Pianoforte zu zwei Händen

(Zeichen-Erklärung: s. l. = sehr leicht, l. = leicht, m. = mittel, s. = schwer.)

m. **Afferni, Ugo, Feierklänge am heiligen Abend.** Weihnachtsfantasie . . . 1.50
s. l. **Dumas, François, Der Weihnachtsengel.** Ganz leichte Fantasie ohne Oktavenspannung . . . 1.—
m. — **Unterm Weihnachtsbaum** . . . 1.50
l.—m. **Löw, Jos.,** Op. 512. **Sylvesterklänge.** Neujahrsfantasie . . . 1.—
l. **Oesten, Max,** Op. 172. **Unterm Tannenbaum.** Fantasie über Weihnachtslieder . . . 1.50
— Op. 173. **Fröhliche Weihnacht.** Kleine, sehr leichte Fantasien im Violinschlüssel.
s. l. No. 1. **Stille Nacht** . . . 1.—
s. l. No. 2. **O du fröhliche** . . . 1.—
— Op. 174. **Christglocken.** Leichte Fantasien über
l. No. 1. **Stille Nacht** . . . 1.—
l. No. 2. **O du fröhliche** . . . 1.—
l. **Sartorio, A., Es ist ein Ros' entsprungen.** Fant.-Transscr. über das Weihnachtslied von Reissiger 1.—
l.—m. **Scharnke, Ludw., Weihnachtsstimmung.** Fantasie über beliebte Weihnachtslieder . . . 1.20
Simon, E., Op. 145. **Zwei kleine leichte Transscriptionen** über
s. l. No. 1. **Stille Nacht** . . . 1.—
l. No. 2. **O du fröhliche** . . . 1.—
m.—s. **Straube W.,** Op. 15. **Ein Weihnachstraum.** Fantasie mit Erklärung des Traumbildes . . . 1.20
Thomas A., Weihnachts-Album . . . 1.50
s. l. — **Weihnachts-Musik.** No. 1. **Stille Nacht** . 0.50
l. No. 3. **O sanctissima** . . . 0.50
s. l. No. 4. **„Ihr Kinderlein kommet"** und **„Morgen Kinder wird's was geben"** 0.50
l. No. 5. **Weihnachtsklänge.** Melodienreigen 1.—
m. No. 6. **Weihnachtsglöckchen.** Salonstück 1.—
m. No. 7. **Ihr Kinderlein kommet.** Fantasie 0.75

Für Pianoforte zu vier Händen

l.—m. **Lebede, W., Weihnachts-Fantasie** . . . 1.50
l.—m. **Oesten, Max.** Op. 172. **Unterm Tannenbaum** 1.50
s. l. **Thomas, A., Weihnachts-Musik** No. 2. **Stille Nacht** . . . 0.75

Für Violine und Pianoforte

Scharnke, Ludwig, Weihnachtsstimmung. Fantasie (Violine in 1. Lage) . . . 1.50
Seybold, Arthur, Op. 159. **Weihnachtsglöckchen** (Violine in 1. Lage) . . . 1.50

Für Orgel

Geist, Paul. Op. 2. **Weihnachtsvorspiel** über den Choral „Vom Himmel hoch, da komm ich her" . . . 1.—

Vokalmusik

Für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung

Nolopp, W., Op. 35 f. **Sei tausendmal willkommen, du holder Weihnachtsstern** . . . 0.60
Reinecke, Carl, Op. 240. **Zwei Weihnachtslieder.**
No. 1. Hoch aus Wolken tönt der Engelsang. Hoch und tief . . . à 1.—
No. 2. In Mitten der Nacht, die Hirten erwacht 1.—
Reissiger, C. G., Es ist ein Ros' entsprungen (Mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung) . . . 0.60
Wintzer, Elisabeth, Am Weihnachtsabend im Himmelshaus. Kinderlied . . . 1.—

Für 2 Singstimmen mit Klavierbegleitung

Hochländer J., O Weihnachtsbaum, mein Kindestraum . . . 0.60
Nolopp, W., Op. 35 e. **Sei tausendmal willkommen, du holder Weihnachtsstern** . . . 0.60

Für 3 Singstimmen mit und ohne Begleitung

Nolopp, W., Op. 35 c **Sei tausendmal willkommen, du holder Weihnachtsstern.** Mit Klavierbegleitung . . . 0.60
— Dasselbe für 3 stimmigen Chor a cappella. Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) . . . 0.80

Für vierstimmigen gemischten Chor

Nolopp, W., Op. 35 a. **Weihnachtslied.** Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) . . . 1.—
— Op. 76 b. **Christnacht.** „Heil'ge Nacht, auf Engelsschwingen." Partitur u. Stimmen (à 15 Pf.) 1.—
Reinecke, Carl, Op. 231. **„Erklinge, Lied, und werde Schall",** Weihnachts-Motette. Partitur und Stimmen (à 20 Pf.) . . . 1.80
Reissiger, C. G., „Es ist ein Ros' entsprungen". Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) . . . 1.—

Für vierstimmigen Männerchor

Nolopp, W., Op. 35 b. **Sei tausendmal willkommen, du holder Weihnachtsstern.** Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) . . . 1.—
— Op. 76 a. **Christnacht.** „Heil'ge Nacht, auf Engelsschwingen". Partitur u. Stimmen (à 15 Pf.) 1.—
Reissiger, C. G., „Es ist ein Ros' entsprungen" Weihnachts-Motette. Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) . . . 1.—
Simon, E., Zwei Weihnachtslieder. „Stille Nacht, heilige Nacht" und „O du fröhliche, o du selige". Partitur und Stimmen (à 15 Pf.) . . . 1.—
von Bose, F., Neujahrslied. „Das Jahr entflieht, die letzten Stunden scheiden." Partitur u. Stimmen (à 20 Pf.) . . . 1.40

☞ Sämtliche hier verzeichneten Werke sind durch jede grössere Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, zu beziehen. — Nötigenfalls wende man sich an die Verlagshandlung. ☜

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 48

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 28. Nov. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Albert Lortzing und seine „Regina"

Mit drei ungedruckten Briefen

Von **Georg Richard Kruse**

Es ist ein bei Tondichtern seltener, bei Lortzing deshalb um so auffälligerer Zug, daß fast sein ganzes Schaffen an die Ereignisse der Zeit unmittelbar anknüpft. Seine Erstlingsoper „Ali Pascha von Janina" (1824) entstand unter dem Eindruck der griechischen Freiheitskämpfe, und der heut wieder aktuelle Einakter schildert die Grausamkeit und Blutgier der Türken mit grellen Farben. Die heldenmütigen Kämpfe der Polen um ihre Freiheit, ihr trauriges Schicksal nach dem Siege der Russen, das auch Wagner zur Schöpfung seiner Ouverture „Polonia" begeisterte, gab die Anregung zu Lortzings jetzt ebenfalls wieder belebtem Liederspiel „Der Pole und sein Kind" (1832), und aus den eigenen Festvorbereitungen heraus entstand in demselben Jahre das Vaudeville „Der Weihnachtsabend". „Caramo oder das Fischerstechen" (1839) war nicht nur für die lokale Feier des Fischerstechens in Leipzig geschrieben, vielfache Anspielungen im Text lassen auch den Zusammenhang mit den politischen Verhältnissen erkennen.

Die Gutenberg-Feier 1840, für die Mendelssohn seine Kantate komponierte, ließ Lortzings Festoper „Hans Sachs" entstehen, und der Freiheitsruf, der seit Jahren ganz Europa durchklang, ertönt in Lortzings „Casanova" (1841) vom ersten bis zum letzten Takte. „Uranias Festmorgen" (1842), zur Feier des 50jährigen Bestehens des Berliner Liebhabertheaters geschrieben, ist eine richtige Gelegenheitsarbeit, während bei den andern Werken die Gelegenheit nur die künstlerische Anregung gab. So würde heut niemand mehr bemerken, daß im „Wildschütz" die so köstlich geschilderte Sophokles-Schwärmerei der Gräfin Eberbach eine Satire auf den durch die Aufführung der „Antigone" mit Mendelssohns Musik erregten Hyperenthusiasmus der Leipziger war.

Das Entstehen der „Undine" ist wahrscheinlich auf die durch den Tod Fouqués 1843 erweckte Erinnerung an sein Märchen zurückzuführen, und als das Jahr 1848 mit seinen Stürmen hereinbrach, da sehen wir Lortzing nicht nur zahlreiche Freiheitslieder schaffen, da schreibt er aus der Stimmung des Tages heraus seine Oper „Regina", deren Text weder nach dem Französischen bearbeitet ist noch von einem andern Verfasser herrührt, also ganz alleiniges Eigentum unseres Meisters ist. Auch sein letztes größeres Opernwerk „Rolands Knappen" mit dem liberalen, „schöne Reden" haltenden Könige Garsias dem Weisen als komischer Hauptfigur atmet den Geist der Zeit.

Nachdem „Der Waffenschmied" am Theater an der Wien am 30. Mai 1846 seine erfolgreiche Uraufführung unter des Komponisten Leitung erlebt hatte, war Lortzing vom 1. September ab als Kapellmeister dieser Bühne engagiert worden mit einer Gage von 100 Gulden monatlich! Da der Opernverkauf „sehr lahmte", ist leicht begreiflich, daß Lortzing in dem teuren Wien in Sorgen und Schulden geriet. Seitdem gar die Revolution mit dem 13. März 1848 eingesetzt hatte, fielen die Gagen im Theater höchst unregelmäßig, schließlich gar nicht mehr, und am 1. September war der Meister durch Auflösung der Oper gänzlich ohne Stellung und Verdienst.

Aus dieser Situation heraus ist der nachstehende Brief zu verstehen, den Lortzing an Raimund Härtel, den Chef des Hauses Breitkopf & Härtel richtete:

„Geehrtester Freund

Herzlichen Dank für Ihre Bereitwilligkeit. Leider aber hat sie mir au moment nichts genützt, da Herr Müller, dessen Laden — wie überhaupt die Stadt seit heute erst wieder geöffnet ist, erklärt, daß ein Todesfall eingetreten die Geschäfte erst geordnet werden müßten usw. — mit einem Wort er nicht zahlen könne. Ich remittire Ihnen daher die Anweisung mit der inständigen Bitte, mir die stipulirte Summe umgehend, da die Posten wieder regulirt sind, entweder in österreichischen Banknoten oder in pr. Kassenscheinen (welche hier sehr gut stehen) anhero zu senden — ich brauche das Geld nicht wie, sondern zum lieben Brod! — Wir haben eine schreckliche Zeit durchlebt. Ich schreibe diesen Brief in einem Gewölbe in der Stadt, der Eile wegen, sonst würde ich mehr berichten. Nur so viel, ich mit den Meinigen bin am Leben, obwohl die Granaten uns tapfer um die Ohren gepfiffen sind. Welche Folgen diese unglücklichen Ereignisse auf Deutschland haben werden — wir müssen es erwarten!

Herzlich grüßend

Ihr sehr bedrängter L.

Wien
den 6ten Novbr.
1848.

Ihren Brief empfing ich erst am 3ten November natürlich!!!"

(Müller ist wahrscheinlich der Musikalienhändler H. F. Müller, Kohlmarkt 1147, bei dem auch Lortzings Lied „Die Post" erschienen ist.)

Über seine Teilnahme an den Ereignissen schrieb Lortzing schon im Juli an seinen Kollegen Meisinger: „Am 13. und 14. März konntest du uns alle mit der Muskete auf der Schulter und in Ermanglung einer weißen Binde mit einer schmierigen Conraetzschen Serviette um den Arm bei Tag und Nacht patroullieren sehen, denn der Pöbel plünderte in den Vorstädten. Vor der Nationalgarde habe ich mich [bis] dato gewahrt.

Dagegen ist mein Herr Sohn Theodor mit Leib und Seele Vaterlandsverteidiger und hat mit meinem Schwiegersohn in spe [Carl Krafft] die Nächte hinter den Barikaden gelegen".*)

Am 31. Mai, demselben Tage, an dem in Wien Richard Wagners Freiheitsgedicht „Gruß aus Sachsen an die Wiener" im Druck erschien, begann Lortzing die Textdichtung seiner „Regina". Seit Düringer in seiner — der ersten — Lortzing-Biographie (1851) die Anmerkung machte, das Buch huldige der damaligen politischen Richtung, wurde überall der Satz nachgedruckt, die Oper sei wegen ihres revolutionären Sujets nicht zur Aufführung gelangt. Die Tatsache trifft ja auch zu, nur wäre es irrig, eine revolutionäre Tendenz in der Oper zu suchen. Lortzing schrieb ja sein Werk, damit es aufgeführt würde, und so hat er die ganze aufrührerische Bewegung des politischen Charakters entkleidet, die Rebellen als eine gemeine Räuberbande geschildert, die am Schlusse von der Ordnungspartei überwunden wird. Er wollte ein Zeitbild geben, aber doch es so gestalten, daß es keinen Anstoß errege und — nicht verboten würde. Seine Vorsicht, die natürlich manchen inneren Widerspruch in den Text trug, sollte ihm aber doch nichts nützen.

Er schreibt, wieder an Härtel:

„Werther Freund!

Somit sende ich Ihnen denn Partitur und Textbuch meiner Oper Regina, zwar einige Tage später, als ich verheißen, doch lag die Schuld nicht an mir. Meine Spekulation mit Leipzig ist eines Theils zu Wasser geworden, da Schmidt wie er mir schreibt bis 1ten Januar die Gesellschaft an den Magdeburger Direktor abtritt und keine neuen Verbindungen mehr eingehen kann. Der neue Unternehmer hat sich zwar bereit erklärt, die Oper zu geben, wann aber — ! — ich muß daher anders wo operieren. Mit dem Wunsche, daß das Textbuch Ihren Beifall gewinnen möge grüße ich Sie und die Ihrigen und bin mit gewohnter Hochachtung Ihr ergebener

Wien den 23ten Novbr. 1848 Albert Lortzing

P. S. Lieb wäre mir, wenn Sie die Partitur einem praktischen Manne, allenfalls Herrn Rietz zur Ansicht vorlegten. D. O.

Ich bitte um gefl. Besorgung der Einlagen."

(Schmidt ist der damalige Direktor des Leipziger Stadttheaters Dr. med. Christian Schmidt, der, nachdem das Direktionsschiff leck geworden war, nach Amerika ging und dort gestorben ist. Sein Nachfolger wurde Rudolf Wirsing. Rietz ist Julius Rietz, damals Kapellmeister am Stadttheater, später an der Dresdener Hofoper.)

Aber nicht nur die Spekulation mit Leipzig wurde zu Wasser sondern auch jede andere, wie wir aus einem zweiten Brief an Meisinger entnehmen, wo es heißt:

„Mit meiner neuesten Oper habe ich Pech. Der liberalen Tendenz wegen kann sie natürlich hier nicht zur Aufführung kommen. Selbst Breslau nahm Abstand, und in Leipzig muß ich den Direktionswechsel abwarten. Nach Frankfurt habe ich das Textbuch geschickt, aber noch keine Antwort erhalten."

Einen Tag darauf schreibt er wieder an Härtel:

„Werthester Freund!

Mit Bedauern ersehe ich aus Ihrem Schreiben vom 7ten dieses, daß Sie zu meinem jüngsten Kinde kein Vertrauen hegen, was mich um so empfindlicher berührt, als ich erst zu Ostern kommenden Jahres im Stande sein werde, Ihnen meine Schuld abzutragen. Wenn Sie dem Texte der Oper Mangel an Originalität zur Last legen, so stimme ich Ihnen bei, das wäre aber nach meinem Ermessen das einzige Tadelnswerthe und verspreche ich mir dessen ohngeachtet vom Ganzen eine große Wirkung; vielleicht täusche ich mich — und will durch das Gesagte keinesweges Ihre Ansicht gefangen nehmen, drum werden wir ja hören, was die Publikümmer sagen. Noch muß ich den Vorwurf wegen des unkleidsamen Kostüms von mir wälzen, da ich als alter Praktikus diesen Umstand wohl zu erwägen wußte. Die Handlung spielt nämlich an der badischen Grenze und das Kostüm ist ein elegant und etwas idealisirt Schweizerisches. Möglich, daß diese Anmerkung in dem Ihnen übersandten Textbuche vergessen wurde.

Das alte Jahr geht zu Ende und ich bin froh darüber, denn der Kunst brachte es kein Heil, möge das Neue ihr günstiger sein.

Indem ich auch Ihnen alles Gute für die kommende Zeit wünsche, grüßt Sie mit freundschaftlicher Hochschätzung

stets der Ihrige

Wien den 27ten Dezbr. 1848 Albert Lortzing"

Die Bemühungen Lortzings um seine „Regina" blieben vergeblich. Er hat keine Aufführung dieses seines Schmerzenskindes erlebt, und vergessen lag das Werk, während die vier Hauptopern des Meisters gerade in den letzten Jahrzehnten immer zahlreichere Aufführungen zu verzeichnen hatten. Sie blieb auch ungedruckt bis auf das echt Lortzingsche „Drididum"-Lied, das bei Schlesinger erschien. 35 Jahre nach Lortzings Tode, 1886, hat Kapellmeister Wilhelm Bruch, damals in Mainz, das Textbuch in einer von ihm herrührenden Überarbeitung als Manuskript im Druck erscheinen lassen, auch brachte Paul Schumacher in der dortigen Zeitung eine ausführliche Besprechung der Musik nach der ihm vorliegenden Partitur, ohne daß man Notiz davon nahm.

Erst 12 Jahre später, 1898, gelang es Emile Dürer, die Aufmerksamkeit auf die angeblich soeben erst von ihm „entdeckte" „Regina" zu lenken, und am 21. März 1899 fand im Berliner Opernhause die Uraufführung statt.

Freilich war es nicht mehr die „Regina" von 1848, sondern eine vollständige Umarbeitung, die Adolph L'Arronge besorgt hatte, soweit es den Text betraf, während Kleinmichel die Musik retuschiert hatte. Die Aufnahme war eine überaus freundliche, und eine Reihe Wiederholungen folgte; auch die auswärtigen Bühnen nahmen sich des Werkes nun an, und als man 1901 Lortzings hundertjährigen Geburtstag feierte, stand in den Lortzing-Zyklen, die man veranstaltete, auch „Regina" noch vielfach auf dem Spielplan. Seitdem ist die Oper wieder fast ganz der Vergessenheit anheimgefallen, und doch sollte man sie gerade jetzt wieder hervorsuchen. Mochte vor 12 Jahren die Umwandlung der „Revolutionsoper" in eine patriotische Befremden erregen, heut könnte die Neugestaltung des

*) Lortzings Briefe erscheinen demnächst gesammelt im Verlage von G. Bosse, Regensburg, „Deutsche Musikbücherei".

Werkes mit dem historischen Hintergrunde der Freiheitskriege ihm wieder zu neuem Leben verhelfen.

Eine patriotische Festoper fehlt im Spielplan unserer Bühnen, und nun die Hundertjahrfeier des Befreiungskrieges bevorsteht, sei nachdrücklich auf „Regina" hingewiesen, in der die große Zeit wieder lebendig wird auf der Bühne, wenn auch nicht in ihrer hohen historischen Bedeutung so doch in schlichten Bildern, die an die Königin Luise, an die Schlacht an der Katzbach, an Not und Sieg des großen Jahres erinnern. Der Einzug der schlesischen Armee mit Blücher an der Spitze, unter den Klängen des Yorkschen Marsches, was s. Z. als ein ziemlich überflüssiges, fremdes Anhängsel angesehen wurde, wird heut eine begeisternde Wirkung üben. Heinrich Reimann schrieb damals: „Es ist ein überaus glücklicher Gedanke des Bearbeiters gewesen, dieses ruhmvolle Jahr 1813 mit seiner begeisterungsvollen Stimmung und dem überwältigenden Freiheitsdrange zum Hintergrunde der dramatischen Handlung zu machen. Das Werk ist dadurch eine Volksoper im besten Sinne, vielleicht sogar die preußische Nationaloper der Zukunft geworden."

Möge sich seine Prophezeiung erfüllen!



Die Vertreter der leicht zugänglichen religiösen Vokalmusik in Deutschland und Deutsch-Österreich

Von Prof. **Emil Krause**

Daß schon vom Anfang des 19. Jahrhunderts an neben der im ernsten Stil gehaltenen gediegenen Komposition auch vieles weniger Bedeutsame in die Erscheinung getreten, dürfte in der hier gebotenen Zusammenstellung, die nicht annähernd Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ihre Beweisführung finden.

Die Messekomposition namentlich war zur Gewohnheit geworden. So schrieb z. B. der Böhme Robert Führer (1807—61) fast 100 Messen und viele kleine Kirchenstücke, desgleichen der 1866 in den Ruhestand getretene Wiener Hofkapellmeister Benedict Randhartinger (der Mitschüler Schuberts bei Salieri) 20 Messen und ungefähr 60 Motetten. Viele Messen einfachen Charakters, die offenbar nur für Landchöre bestimmt waren, hinterließ der durch eine Klavierschule bekannt gebliebene Heinrich Reiser. Verdienstlich ist die Herausgabe einer nicht geringen Anzahl der sich auf einfacher, oft liedartiger Stilweise stützenden Kompositionen des evangelischen Geistlichen Justus W. Lyra (1822—82), des Komponisten der bekannten Volkslieder „Der Mond ist gekommen" und „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald". Der Deutsch-evangelische Kirchengesangverein veröffentlichte Lyras Weihnachtskantate (Dichtung von Claudius). Weiter gedruckt wurden „Liturgische Altarweisen" und eine liturgisch-musikalische Erläuterung von Luthers „Deutscher Messe". Wenn Lyra auch in seiner Lieblingsbeschäftigung, der Tonkunst, nur als Autodikat zu bezeichnen ist, sind doch seine Kompositionen, deren Ausführung keine erheblichen Schwierigkeiten bereitet, ihres religiösen Charakters wegen hervorzuheben. In jüngster Zeit erschienen noch die Motetten für gemischten Chor „Weit um mich her ist alles Freude" und „Wo find ich Gott". Auch der durch seine gemütvollen, einfach volkstümlichen Weisen unsterbliche Friedrich Silcher (1799—1860), der mit vollem Recht an der Spitze der neueren Männergesangskomposition steht, war auf kirchlichem Gebiete tätig. Weniger dies im eigenen Schaffen als durch die Abfassung einer Geschichte des evangelischen Kirchengesanges.

Der s. Zt. in Mainz wirkende Friedrich Lux (1820 bis 1895) ist in der Messekomposition durch ein Achtung gebietendes, nicht allzuschwieriges Werk vertreten. In der Motette, wie in sonst kurzen geistlichen Gesängen, tat sich u. a. der von 1873 bis zu seinem Tode in Dresden wirkende Volkmar Schurig (1822—99) hervor. Ebenso verdienen die geistlichen Lieder von Karl Kosmaly (1812—93) Berücksichtigung. Der erfahrene Komponist gibt hier trefflich gearbeitete Sätze, die nicht zu unterschätzen sind. Den Kompositionen liegen stimmungsvolle Texte von de la Motte-Fouqée, G. Ch. Diefenbach, F. Oeser, N. Selumker, M. Claudius, Antonie Flügel etc. zu Grunde, deren Vertonung zum großen Teil sympathisch berührt. Ist die Tonsprache auch nicht überall gleich vornehm, enthält sie doch manches Vortreffliche.

Für die Pflege des Schulchorgesanges wirkte mit bestem Erfolg Theodor Draht (geb. 1828), der auch ein Oratorium „Die Jünger von Emmaus" schrieb. L. Baumert (1833—1804), der die letzten 21 Jahre seines Wirkens der Kunstpflege in Liegnitz widmete, bewährte sich als Komponist kurzer zugänglicher geistlicher Chöre. Diesen, den Verhältnissen angepaßten Kompositionen reihen sich R. Palmes (1834—1909) Sammlungen 2, 3 und 4 stimmiger Chorgesänge an, die reiche Verbreitung gefunden. Bedeutender und stellenweise nicht leicht ausführbar sind die dankbar gehaltenen, melodisch anziehenden geistlichen Gesänge von A. Winterberger (geb. 1834), von denen manche oft in Konzerten vorgeführt werden. Ein reiches Arbeitsfeld vertritt der oft genannte P. Piel (1835—1904) in vielen Messen, Motetten, 8 Magnifikaten in den Kirchentonarten, Litaneien und Tedeum. Anzuführen ist noch Piels Orgelbegleitung zu den Gesangbüchern der Diözesen Limburg und Trier. Von Wert sind die nicht allzuschwierigen Motetten und die Missa solemnis des seit 1899 als Kantor in Frankfurt a. O. wirkenden P. Blumenthal (geb. 1843). Auch des bekannten Schriftstellers R. Musiol muß hier Erwähnung gegeben werden, seiner verdienstlichen Melodien zum Gesangbuch für Posen von A. Lüdke wegen. Der in seiner Leipziger Wirksamkeit vielgenannte Moritz Vogel (geb. 1846) hat sich auf religiösem Gebiete namentlich in der Motettenkomposition bewährt. Oft genannt und dies nicht mit Unrecht wird der an St. Marien in Freiburg i. Br. wirkende Joh. Diebold (geb. 1842) wegen seiner einfach und dabei vornehm gehaltenen Messen und Motetten.

Zu den vielen Requiem-Kompositionen leichter Zugänglichkeit gehört das Requiem op. 79 für gemischten Chor mit Orchester, Orgel ad libitum des produktiven Rudolf Bibl (1832—1902), eines Komponisten, der sich in seinen Wiener Stellungen verdienter Wertschätzung erfreute. Das aus den Sätzen „Requiem", „Dies irae", „Domine Jesu", „Sanctus Benedictus" und „Agnus dei" bestehende Werk (veröffentlicht 1897) ist harmonisch und melodisch einfach gehalten und bietet den wenig polyphon geführten Singstimmen kaum erhebliche Schwierigkeiten. Dem Vokalpart gegenüber (es kommen auch Solostellen vor) tritt das Orchester in geeigneten Momenten selbständig auf und gibt dem Vokalsatz die erforderliche rhythmisch lebendige Bewegung. Die beiden ersten Sätze erscheinen als die besten. Fromme Ergebenheit ist der Grundcharakter der ganzen Komposition, in der das melo-

dische Prinzip den Hauptfaktor bildet. Die 56 Seiten füllende Partitur erhebt in bezug auf die Orchester-Behandlung Anspruch auf Beachtung. Bibl schrieb ferner noch ein zweites Requiem op. 34 Dmoll, Offertorien, Gradualien, eine a cappella-Messe op. 32, vier Messen mit Orchester op. 53, 58, 67 und 88, viele Orgel-Kompositionen und manches auf weltlichen Gebiete. Nicht ohne Interesse ist das 1896 erschienene „Deutsche Requiem" nach Hebbel von Paul Gläser, op. 16, für Baryton-Solo, kleines Orchester, Orgel und Harfe. Gläser hat den ernsten Text des Dichters „Seele vergiß sie nicht, die Toten" vorzugsweise harmonisch verbildlicht. Seine Tonsprache ist edel und steigert sich am Schluß. Das Hauptthema, das im Verlauf des Satzes wieder auftritt, wirkt jedoch mehr durch die Modulation als durch melodische Führung. Der an der protestantischen Matthäuskirche in München als Kantor und Organist erfolgreich wirkende Fr. Riegel gibt in seinem 1896 veröffentlichten Passionsgesang op. 23, 3 Trauungsgesängen op. 25, einem Advents-Madrigal und 3 Weihnachtsliedern op. 26 schätzenswerte Beiträge zum einfachen Chorgesang in Kirche und Haus. Zunächst zeichnet sich das Passionslied, das ein- oder zweichörig ausgeführt werden kann, durch Schönheit und Ruhe aus. Gleiche Vorzüge haben auch die in op. 26 vereinigten Gesänge. Riegel schreibt einfach und gibt den Stimmen Dankbares. Von noch höherem Werte sind Riegels Veröffentlichungen in der „Hymnodia" op. 28, Festgesängen aus dem 16. und 17. Jahrhundert durch das ganze Kirchenjahr, einer prächtigen Sammlung von 50 herrlichen Choralgesängen in dreistimmiger Bearbeitung für Frauen- oder Männerchor. Diese zum Gebrauch auf Gymnasien und ähnlichen Bildungsanstalten bestimmte Bearbeitung kennzeichnet den gediegenen, in der Führung der Stimmen erfahrenen Künstler. Ein interessantes Vorwort weist didaktisch auf die Bedeutung des dreistimmigen Satzes hin. Die 1897 von A. Zahn veröffentlichte Auswahl alter Lieder in neuen Sangweisen für gemischten Chor ist an dieser Stelle zu erwähnen. Diese für den evangelischen Kirchenchor bestimmten 20 Lieder sind jedem zugänglich. Sie sind in richtiger Aufeinanderfolge geordnet als „Gebet", „Sonntagslieder", „Wort Gottes", „Kirchen" usw. bis „Vom Tode" und „Zeit und Ewigkeit". In Erwägung des praktischen Zweckes sind die üblichen Schlüssel (zwei Systeme) gewählt. Theodor Krause (1836—1910), der Erfinder der „Wandernoten", hat sich in seiner langjährigen Wirksamkeit in Berlin (1858—98) wiederholt der kurzen a cappella-Komposition zugänglichen Inhalts mit Erfolg zugewandt. Seine beiden geistlichen Gesänge, fünf alte und neue Gesänge vom Christkind, Motetten und geistliche Lieder tragen den Stempel vornehmer Einfachheit und machen den Eindruck reiner, mit dem Herzblut geschriebener Melodik. Sie sind homophon geführt und daher für den allgemein gebildeten Chorgesang geeignet. Auch die Kantate „Zur Weihe" nach Schriftworten für Chor mit Begleitung trägt den oben angedeuteten Charakter. Sie ist wirkungsvoll, ohne jedoch höheren Anspruch auf Bedeutung zu erheben. Die beiden geistlichen Gesänge a cappella des in Berlin als Organist und Gesanglehrer wirkenden Joh. Senftleben (geb. 1874) op. 5 Spruch „Selig sind, die Gottes Wort hören und bewahren" und Motette „Herr Gott Du bist unsere Zuflucht" sind einfach und stimmungsvoll. Die Motette dürfte noch einen Vorzug vor No. 1 haben, da sie auch der imitatorischen Schreibweise in einem fugierten Satze „Ehe denn die Berge werden" in geschickter Weise gerecht wird. Gleich einfach gehalten sind die beiden Gesänge op. 1 von Alex Kunert (geb. 1870): „Laudate Dominum" und „Jauchzet dem Herrn". Auch hier ist, wie bei dem vorgenannten, No. 2 besser gelungen. Derartige Musik erscheint in übergroßer Zahl. Wenn sie auch erfinderisch wenig Neues bringt, muß sie doch ihrer edlen Fassung wegen Berücksichtigung finden.

Als Förderer idealer Bestrebungen auf dem Gebiete leichter Zugänglichkeit ist Fritz Lubrich (geb. 1862) bemerkenswert. Lubrichs Werke sind die Motetten (darunter op. 83, geistlicher Dialog), das Choralgesangbuch für vierstimmigen gemischten Chor op. 84, die Sammlung „Die Choralharfe" für dreistimmigen Kinder-, Frauen- und Männerchor op. 8, „Der Kirchenchor" op. 90 in leicht ausgeführten Motetten, Festgesängen und geistlichen Liedern für dreistimmigen gemischten Chor und „Der Bach-Choralist" op. 92 (letzterer eine Anzahl Bach'scher Choräle für praktische Zwecke). Auch Lubrich vertritt in seinem ernsten Können einen edlen, sich auf Einfachheit gründenden Stil. Das im Auftrage des Königl. Konsistoriums der Provinz Schlesien, 1910 erschienene Choralbuch, für dessen Abfassung Lubrich im Verein mit den gleichfalls angesehenen in Schlesien wirkenden Emil Derks (geb. 1869) und Paul Hielscher (geb. 1864) verpflichtet wurde, ist noch besonders zu erwähnen. In Anbetracht der vielen, in den letzten Jahrzehnten wiederholt erschienenen zum Teil auch wertvollen, ähnlichen Werke, bringt dies Choralbuch einen alles frühere noch weit überragenden, wertvollen Stoff. Dem Historiker ist namentlich der letzte Abschnitt interessant, da er manches, das in Vergessenheit gekommen oder unbekannt war, enthält. Der Tonsatz der 167 Choräle und der 43 geistlichen Volkslieder ist geschickt, wozu noch der Vorzug einer leichten Ausführbarkeit kommt. Namentlich imponiert die Setzart der in den griechischen Tonreihen gehaltenen Melodien.

Ein früheres unter ähnlichen Verhältnissen bemerkenswertes evangelisches Choralbuch gab Friedrich Zimmer (1826—99), der s. Zt. die Fachschrift „Hallelujah" redigierte, heraus. Sein Sohn Friedrich Zimmer (geb. 1855), der Dirigent des „Evangelischen Diakonie-Vereins" in Zehlendorf, lenkte verdientermaßen die Aufmerksamkeit auf sich durch seine, praktischen Zwecken dienende Neuveröffentlichung leicht zugänglicher Oratorien und Kantaten mit Orgel. Außer dem kurzen Oratorium „Emmaus" von Meinardus, das sich in dieser Sammlung befindet, ist auf zwei beachtenswerte Werke von R. Succo und M. Franke hinzuweisen. Succos für die Sylvesterzeit bestimmte, umfangreiche Komposition „Das Jahr geht still zu Ende" bietet den Ausführenden keine erheblichen Schwierigkeiten. Ihre Anlage und Durchführung gestattet es, einzelne Teile allein, zu Buß- oder anderen hohen Feiertagen, getrennt vorzuführen. Frankes Oratorium „Isaaks Opferung" ist musikalisch wie in seinem architektonischen Aufbau von unverkennbarem Werte. Zimmer verfaßte auch die lesenswerten Schriften: „Die deutschen evangelischen Gesangvereine der Gegenwart" und „Der Verfall des Kantoren-Organisten-Amtes". Nicht unerwähnt sei auch das Choralbuch des seit 1902 in Cöslin wirkenden G. Hecht (geb. 1851). Auch der seit 1907 in Sorau wirkende J. Dittberner (geb. 1869), dessen Kompositionen und Bearbeitungen sich der Wertschätzung erfreuen, gibt in seinem 1911 veröffentlichten Werke „Klassische Meister des Choralsatzes" höchst Verdienstliches in der Verwertung für den liturgischen Gebrauch in mustergültigem Tonsatz der klassischen Choralweisen. Alles, was Dittberner in dem wissenschaftlich abgefaßten Vorwort als Leitmotive hinstellt: Was bieten die „Klassischen Meister des Choralsatzes"? und welche

Gesichtspunkte leiteten die Stoffauswahl der „Klassischen Meister des Choralsatzes"? wird jeder, dem eine Hebung der Kirchen-Gesangspflege in den protestantischen Ländern als Bedürfnis erscheint, aus Überzeugung unterschreiben, wenn auch dabei nicht eigentlich Neues gesagt wird. Durchaus zweckmäßig ist die sinnvolle Verteilung der Choralmusik auf die einzelnen Fest- und Sonntage des Kirchenjahres, Advent, Neujahr, Epiphaniae, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten.

Der Deutsch-Amerikaner Bruno Oscar Klein (geb. 1858) veröffentlichte 1891 sieben nicht allzuschwierige Motetten, teilweise mit Orgel, auf die näher einzugehen ist. No. 1 nach Psalm 127, No. 4 „Manum" und No. 7 „Tantum ergo" dürften ihrer Struktur noch den anderen vorzuziehen sein, trotzdem No. 4 (ohne Begleitung) wie No. 5 „Lamentatio Jeremiae Prophetae" ebenfalls von guter Wirkung sind. In einigen dieser Motetten z. B. in No. 7 wird der Eindruck durch das Auftreten einer Solostimme noch erhöht. In No. 3 sind die Stimmen geteilt und wirken so besonders durch Reichhaltigkeit des Klanges. Wenn Kleins Sprache auch nicht als neu zu bezeichnen ist, zählen doch diese Motetten infolge ihrer festgehaltenen Grundstimmung in der melodischen Einfachheit zu den besten Werken dieser, jedem zugänglichen Richtung. W. Rudnicks (geb. 1850) Oratorium „Judas Ischariot" (Uraufführung unter des Komponisten Leitung 1901 in Liegnitz) und das ihm als op. 100 folgende noch umfangreichere „Der verlorene Sohn" (Uraufführung Liegnitz 1902) gehören zu den auf eine nicht allzugroße Schwierigkeit der Ausführung berechneten Werken. Die Einfachheit der Ausdrucksweise unter der die gediegene Arbeit keine Einbuße erleidet, entspricht dem inneren Wesen eines der Reinheit der Tonkunst hingebend sich zuwendenden Komponisten. Auch in kürzeren, dem Gottesdienst und Kirchenkonzert dienenden Schöpfungen, offenbart sich die gleiche Schlichtheit und Natürlichkeit der Tonsprache. Rudnick hat für alle kirchlichen Feste in Hymnen, Motetten, geistlichen Liedern etc. Kompositionen anspruchlosen, aber warm empfundenen Inhalts dargeboten, die außer in Liegnitz, auch in anderen Städten, sich wohlverdienter Verbreitung erfreuen. Zu den wenig gekannten Komponisten der Bußtagsmusik edler Konstruktion und Polyphonie gehört auch der in Naumburg a. S. als Dirigent des Domchors wirkende Otto Arndt (geb. 1842) in seinem op. 25, Psalm 130, für sechsstimmigen Chor (3 weibliche und 3 Männerstimmen). Der mehrstimmige Satz zeigt in der realen und dabei gesanglichen Führung der Stimmen ein Anlehnen an die Kompositionen der Berliner Grell-Periode. Außer op. 25 sind noch hervorzuheben: Psalm 121 und Psalm 98. Ferner erwarb sich Arndt Verdienste durch eine beträgliche Anzahl kleinerer Schulchöre. Harald Creutzburg hat in seinem „Tedeum" für gemischten Chor mit Orgel (oder mit Blasorchester und Orgel) wie in dem für Solo, gemischten Chor und Orgel geschriebenen Psalm 117 gute Kompositionen gegeben. Im Tedeum steht im Hinblick auf die richtige Auffassung des Textes die melodische Linie gegen die harmonische Ausgestaltung zurück. Nach dem in der Einleitung auftretenden, stufenweis fortschreitenden Motiv (es wird später wieder verwandt) beginnt der Chor im Einklange. Der festliche Charakter des Tedeums imponiert. Daß die Modulation nicht allzu reich auftritt, stützt sich auf das Festhalten an eine vornehmlich breite Durchführung. In reicherer Modulationsverwendung erscheint dagegen der Psalm „Lobet den Herrn alle Heiden". Besonders gelungen ist der a cappella-Satz „Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit". Ein Schwerpunkt fällt in beiden Kompositionen noch auf die selbständige Behandlung der Orgel. Der gewiegte Theoretiker R. Lichey (geb. 1879), seit 1907 in Königsberg wirkend, erwarb sich Anerkennung durch eine Reihe gut gearbeiteter Motetten, Psalmen und anderer geistlicher Chöre. Moderner gehalten und daher mehr dem Zeitgeschmack entsprechend, erscheint der produktive in Lauban wirkende E. Röder (geb. 1863); auch er schrieb, wie so viele, ein Oratorium „Der Jüngling zu Nain", Kirchenkantaten, Motetten und geistliche Chorlieder. Röders 1904 veröffentlichte Bearbeitung „Auserlesene Choräle für gemischten Chor" hat einen didaktisch doppelt wichtigen Zweck. Es ist ein trefflicher Gedanke, den eigenen, einfach gehaltenen Bearbeitungen den Tonsatz des großen Sebastian jedesmal folgen zu lassen, denn nur dadurch wird dem reiferen Schüler Gelegenheit, den einfachen Stil mit dem komplizierten zu vergleichen und somit ein Urteil über die verschiedenartige Behandlung der Stimmen zu gewinnen. Röder hat den rechten Ton für die einfache choristische Behandlung getroffen und in den 30 Chorälen die gewählt, welche nach einer Verfügung des Königlich Preußischen Ministerium der geistlichen Angelegenheiten in allen preußischen höheren Lehranstalten nach der Fassung, wie sie das Militär-Melodienbuch enthält, gesungen werden sollen. A. Beckers Liturgie für den Hauptgottesdienst in der Adventszeit op. 57, versehen mit einem eingehend abgefaßten Vorwort von P. Kleinert, besteht der Fassung entsprechend aus 15 kurzen Chorstellen, die, vor und während des Gottesdienstes ausgeführt, die andachtsvolle Stimmung wesentlich fördern und erhöhen sollen. Die Musik wendet sich in erster Beziehung an das Mitempfinden der andachtsvollen Gemeinde. In diese Reihe ist auch Eduard Nößler (geb. 1863), seit 1893 Domorganist und Dirigent des Bremer Domchors (Nachfolger Reinthalers), zu stellen, seiner kurzen, fließend gehaltenen a cappella-Kompositionen wegen. Nößlers einfach melodiöse Tonsprache folgt dem Text unmittelbar. Unter seinen vielen kurzen, homophon gehaltenen, für Kirchenchöre bestimmten Kompositionen, zeichnet sich die „Doxologie" op. 51 für 4 bis 6 Stimmen besonders aus. Von schöner Wirkung ist hier das Alternieren der weiblichen Stimmen mit dem Männerchor. Der Eindruck wird gehoben durch interessante Erfindung. Der Richtung Mendelssohn folgte auch der durch seine vielen, der Kleinkunst angehörenden Arbeiten bekannt gebliebene F. Th. Cursch-Bühren (1859—1908). Seine drei Lieder für gemischten Chor a cappella op. 11, die Anfang der 1890er Jahre erschienen, werden oft gesungen. No. 1 „Tue, Herr was Dir gefällt" (Fr. Oeser) ist einfach, gemüt- und stimmungsvoll, ein Kunstlied (3 Strophen) im bescheidenen Rahmen. Das „Neujahrslied" desselben Dichters ebenfalls in der Stimmung getroffen, hat sich der bequemen Zugänglichkeit wegen noch mehr Freunde als das erste erworben. Sein Wert ist jedoch geringer. Für das geistliche „Abendlied" (der vielkomponierte Text von Gottfried Kinkel) hat der Komponist warme Herzenstöne nach Mendelssohn'scher Manier geschrieben.

Weitere Komponisten, deren Streben anscheinend auf die Pflege einfach gehaltener religiöser Musik gerichtet ist, sind H. Wehe, s. Zt. Direktor des Domchors in Magdeburg, und der fast gänzlich unbekannte J. C. Boers. Wehe hat den recht oft komponierten Text „Aus der Tiefe rufe ich, Herr" in einfacher, wenig polyphoner Weise derartig komponiert, daß kleine Chorvereine die Komposition zur Geltung bringen können. Zu loben ist die klare Form der einzelnen Teile. Das Ganze macht jedoch

einen mehr monotonen als anregenden Eindruck, da es sich nur langsam fortbewegt. Imitationsstellen kommen nur verhältnismäßig wenige vor. Das Festhalten an der Intonation bereitet kaum Schwierigkeiten, da die Stimmen gesanglich dankbar gehalten sind. Eine den Klang fördernde Abwechslung besteht noch darin, daß der Tenor recht oft zweistimmig geführt ist; auch im Baß kommt dies zuweilen vor. Boers gibt in seiner Komposition „An die heilige Cäcilia“ für Männerchor und Solostimmen ein Chorstück von mäßiger Ausdehnung, das sich der Lobpreisung der heiligen Cäcilia zuwendet. Leider schwankt der Inhalt zwischen Trivialität und Gediegenheit. So ist bei den Worten „Höre mich singen“ die Tonsprache recht gewöhnlich, wogegen anderes z. B. der Anfang, vornehm gehalten ist. Für den Quartettsolosatz „Orgel-Erfinderin, Gott erfüllte Jungfrau“, bedarf es schöner Stimmen, besonders für den Schluß. Reichen Erfolg beim Volke fanden auch die Werke des Pfarrers, Domkapitulars und Dechanten Heinrich Fidelius Müller (1837—1905). Seine Oratorien „Die heilige Elisabeth“, „Passion“, „Die heiligen drei Könige“, „Heiland“ usw. erfuhren in manchen Städten mehrfache Aufführungen. Bedeutender in seinen ebenfalls populär gehaltenen Werken, erscheint der wegen seines Oratoriums „Die Geburt Jesu“ vielfach genannte Karl Stein (1824—1902), s. Zt. königl. Musikdirektor in Wittenberg. Zeigt der Stil auch kaum eine persönliche Note, bietet er doch immerhin Anziehendes und läßt das Bestreben erkennen, durch Melodik zu wirken. Stein schrieb außer dem genannten, oft zur Aufführung gekommenen Oratorium Motetten usw. Der Name Stein ist bei dieser Aufzählung weiter vertreten in Joseph (geb. 1845) und Bruno Stein (geb. 1873). Beide, Vater und Sohn, studierten in dem akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin. Sie schrieben Messen, Requiems usw. Für die Feuerbestattung in Hamburg schrieb J. Bartens (Organist und Kantor) 1901 eine weihevolle, durchaus dem Zweck entsprechende Musik. Dieser liegt eine prachtvolle Dichtung von P. Cornelius und Dr. Kristeller zu Grunde, bei der die Ordnung der Feier angegeben ist. Die Einleitungsmusik überläßt der Komponist dem Organisten. Es folgt dem Vorspiel ein einfach gehaltenes Solo-Quartett F dur. Nach der Grabrede gibt Bartens einen Sologesang für Bariton oder Altsolo, der während der Versenkung des Sarges ertönen soll. Wohlgeeignet ist hier die Tonart Es dur in ihrer von F dur abweichenden Klangfarbe. Der stillen Andacht und den Trostsprüchen folgt nun wieder der erste Satz, aber vom vollen Chor gesungen.

Auf dem Gebiete der Musik für den jüdischen Gottesdienst gebührt dem seit 1879 in Hamburg als Kantor wirkenden M. Henle (geb. 1850) besondere Erwähnung. Zunächst sind es 6 hebräische Gesänge nach Byron für eine Singstimme mit Klavier und Orgel. Bedeutender sind die 15 liturgischen Synagogengesänge für Solo, gemischten Chor und Orgel. Die letzteren sind Original-Kompositionen zu hebräischen Texten. In Stil und Haltung sind diese vierstimmigen Gesänge, in denen das Solo des Kantors verschiedenartig auftritt, einfach und fromm durchgeführt und wohl geeignet, dem Gottesdienst die rechte Weihe zu geben. Für No. 2, 10 und 14 sind alte Weisen benutzt; für No. 13 ist eine portugiesische Melodie verwandt. Die Orgel unterstützt den Gesang akkordlich oder auch in genauer Führung mit demselben, auch tritt sie in Ritornellen auf, wodurch eine größere Abwechslung erzielt wird. Mit Ausnahme von No. 7, einem Tonsatz, der in F dur beginnt, hernach aber in Es dur steht, sind die Sätze einheitlich in der Tonart gehalten. In der Erfindung erscheinen No. 1—6 die gelungensten. Abgesehen von der Stimmenführung und Modulation in No. 6, die für den Inhalt zu unruhig erscheint, machen die Kompositionen einen höchst erfreulichen Eindruck, sie eignen sich auch für Schulzwecke. Der 1904 veröffentlichte liturgische Synagogengesang (In der „Mogen-ovaus“ steiger Weis) für Solo, gemischten Chor und Orgel, op. 12, „Holoch Wekoroso“, auf der Tonreihe e fis g a h e d e, ist vortrefflich. Ein ausgeprägter Sinn für das gesanglich Ästhetische gibt sich im Aufbau dieser leicht zugänglichen Komposition zu erkennen. In der abwechslungsreichen Verwertung der Solo- und Chorkräfte, in der einfachen Melodie und Harmonie hat der Komponist sich als ein ausgereifter Kenner der dankbar gehaltenen, leicht faßlichen Stilweise bewährt. Henles Psalm 114, op. 13, für gemischten Chor und Orgel „Als Israel aus Aegypten zog“ zeigt die vornehme Vertiefung in die gedankenreichen Schriftworte und gibt damit den Beweis ernst religiöser Auffassung. Da die Ansicht vorliegt, den Psalm beim Gottesdienst zu verwenden, ist auf imitatorische Führung der einzelnen Stimmen verzichtet. Der ruhig fortfließende Tonsatz mit seinen einfach gehaltenen modulatorischen Ausweichungen eignet sich besonders für Chorkräfte, denen ein begrenztes Ausführungsvermögen zu Gebote steht. Ein rühmenswerter Vorzug der Komposition ist ihre Sangbarkeit. Für die ebenfalls gottesdienstlichen Zwecken dienende „Deutsche Keduscha“ op. 14 (Aus jeglichem Munde schallt jubelnd der Ruf) ist in bewegter Führung der Chorstimmen das Geeignete getroffen. Auch wirken hier abwechselnd der Gesang der Gemeinde und das Solo des Kantors (Bariton) mit. Die dadurch hervorgerufene Reichhaltigkeit hebt noch die ebenfalls einfach gehaltene „Keduscha“. Sehr schön klingt der Eintritt des Solo bei dem Es dur-Akkord; auch der weitere Fortgang der Melodie, wie die spätere Bewegung des Chors, sind von wohlklingender Wirkung.

In Bayern war die szenische, volkstümlich gehaltene Vorführung von Passionsspielen und anderen religiösen Ereignissen schon von frühester Zeit an üblich. Insbesondere war es das Dorf Oberammergau, wo diese, im gewissen Sinne an die Mysterien und religiösen Schauspiele mahnenden Darstellungen, schon von 1634 an, eine Heimstätte fanden. Den Passionsspielen, die nunmehr von 1810 an bestehen und stets mit der Musik des Organisten und Oberlehrers in Oberammergau Rochus Dedler vorgeführt und seit 1840 in 10jährigen Zwischenräumen, seit 1815 mit fast unverändert gebliebenen Text, wiederholt werden, waren die „Kreuzesspiele“, eine Darstellung in lebenden Bildern (Text nach Metastasio), die bis 1825 bestanden und dann 1875 (Text von Daisenberger) Musik von Kirchenhofer (um 1875) und 1905 (Text von Joseph Hechner, Musik von Wilh. Müller), wiederholt wurden, voraufgegangen. Sie erweckten jedoch nicht eine so allgemeine Teilnahme, wie sie den, eine internationale Bedeutung gewonnenen Passionsspielen, beschieden war. Wenn auch das Jahr 1840 in der Geschichte der Passionsspiele als ein denkwürdiges zu bezeichnen ist, da mit demselben ihre Höhe beginnt, kann man doch heute von einem 100jährigen Bestehen derselben reden. Die Darstellung der Leidensgeschichte, von Dorfbewohnern, unter denen sich die Lehrer hervortaten, unter freiem Himmel dargestellt, ist so mächtig, daß sich keiner der erhebenden Einwirkung zu entziehen vermag. Besonderen Aufschwung gewannen die Passionspiele, nachdem Kunstgrößen, wie 1850 Emil Devrient, warm für sie eingetreten. Im Kriegsjahr 1870 erfuhren die Aufführungen begreiflicher Weise eine Unterbrechung und wurden 1871 wieder fortgesetzt. Daß man von einer

Komposition, die vor 100 Jahren von dem mäßig begabten Dorforganisten Dedler (1776—1822) geschrieben wurde, nicht das Höchste zu erwarten hat, und daher diese Musik in keiner Weise von unserm heutigen Gesichtspunkte aus beurteilt werden darf, ist erklärlich. Es erscheint daher für durchaus ungerechtfertigt, daß Dedlers Musik von manchen Neueren, z. B. in den 1880er Jahren von Cyrill Kistler, durchaus in den Bann getan wurde. Über Dedlers Komposition gibt eine reich mit Notenbeispielen versehene Analyse von X. E. Feldigl ein objektiv abgefaßtes Urteil. Die volkstümliche Fassung und Darstellung von den Volksklassen forderte auch musikalisch nichts mehr als Zugängliches, und diese Zugänglichkeit, in Harmonie und Melodie ist es, die dem Gesamtbilde Einheit verleiht, sie hält sich abseits der Trivialität und wirkt durch Schlichtheit und Einfachheit. Die wiederholten Versuche, Dedlers Musik dem jetzigen Empfinden durch Zutaten anzupassen, sind alle gescheitert. Selbst die s. Zt. von Max Zenger geschaffene Einlage fiel so aus dem Rahmen, daß von ihr Abstand genommen werden mußte. Neben den Passionsspielen in Oberammergau, dürften auch die in dem Tiroler Grenzdörfchen Erl bei Kufstein ähnlichen Veranstaltungen Erwähnung finden, um so mehr, da ihre Entstehung fast in dieselbe Zeit wie die der Passionsspiele in Oberammergau fällt. Das älteste Textbuch datiert von 1687. Bis 1829 fanden die Aufführungen im Unterdachraume des Gasthauses zur Post und im Jahre 1850 im Bräuhause zu Mühlgraben statt. Ein eigenes Spielgebäude besteht erst seit 1859, das sich aber bereits bei den Aufführungen 1902 als viel zu klein erwies. 1908 haben die Erler mit dem Bau eines neuen Spielhauses begonnen, das 1911 vollendet wurde. Daß die Erlbauern ohne fremde Hilfe aus eigenen Mitteln diese Gebäude schufen, muß als großes Opfer anerkannt werden. Der musikalische Teil der Passionsspiele stammt von Jacob Mühlbacher (1792—1876) und seinem Sohne Kaspar, beide Bauern in Erl. Der jetzige Leiter der Erler Passionsspiele, die aus dem Geiste der geistlichen Spiele im 16.—18. Jahrhundert herausgewachsen sind, ist Anton Dörrer. Interessant und belehrend ist Dörrers Abhandlung „Von Erler Passion" im Oktoberheft 1911 des „Aar" (Regensburg), dessen Anfang hier Raum finden möge:

„Wenn heute unter Gebildeten die Rede von Passionsspielen geht, so denkt jeder unwillkührlich an Oberammergau (1634). Mancher, der weiter in den Alpen vorgedrungen ist, erinnert sich vielleicht an Vorderthiersee, Brixleg und Inzing. Und der Gebildetste verweist noch auf Höritz in Böhmen (1816), Eibesthal in Niederösterreich, Waal in Bayern und die neuesten Versuche der Norddeutschen und Amerikaner, das Spiel in ihren Ländern heimisch zu machen. Aber es wird selten vorhommen, daß jemand des Ortes Erl gedenkt, dessen Passion allein unter den genannten durch sein Alter und seine Originalität mit dem Oberammergauer verglichen werden darf, weil das Erler Spiel unter glücklicheren Umständen in früherer Zeit, wie das an der Ammer entstanden sein muß und nur durch die Ungunst der Verhältnisse, trotz der älteren und stärkeren Tradition in den Rahmen einer Dorfkomödie gezwängt verblieb."



„Der Schneider von Malta"
Komische Oper in 3 Akten von Waldemar Wendland
Text von Richard Schott
Uraufführung am Leipziger Stadttheater

Genaue Studien an Ort und Stelle waren es, die das gewissenhafte Autorenpaar ihrem, um das gleich vorauszunehmen, lebensfähigen und gerade heute, in der schlechten Zeit der vom Orchester sonst so oft verdrängten Singstimme, hochwillkommenen Opus zu Grunde legten. Sie fanden eine malerische Szenerie am Hafen von Malta, der erst unter freiem Himmel, dann von zwei gleichfalls stimmungsvollen Innenräumen aus in verschiedenen wirksamen Beleuchtungen sichtbar ist, fanden den für eine heitere Oper so glücklichen Gegensatz zwischen echt südländisch buntem maltesischem Volksleben und englischer hochrotbefrakter Militärherrschaft, in unzufriedener empörungsschwangerer Luft um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Eins nur haben Italiani und Englishmans in der lustigen Handlung gemeinsam: das Geschäftliche kommt in erster Linie, auch in der Politik; das Herz heißt dort gli scudi, auch auf englisch; und unter diesem gemeinsamen Zeichen versteht man sich am Schlusse, trotz Pulververschwörung und deren Entdeckung. Ein Blättlein Liebe tut das seinige zu diesem friedlichen Ausgang des Textbuchs. Charaktere und Situationen sind folgerichtig gezeichnet, die Intrigue, an der drei Liebespaare mitwirken, verwickelt, aber mit streng solider, an die französische gemahnender Technik durchgeführt. Die Musik deckt bei nicht allzustarker Besetzung und besonders diskreten Stärkegraden an textlich wichtigen Stellen nur selten die melodiös, sangbar und leichtfließend geführten Singstimmen, trotz der geistreichen, kaum an einer heutigen Errungenschaft vorübergehenden Orchestrierung.

In nobler Weise gehalten, treten die geeigneten Tanzformen in der Partitur hervor, langsame und schnelle Polka, Walzer, Polonaise, Mazurka; auch an flotten punktierten Marschrhythmen fehlt es nicht. Solche Tanz- und Marschthemen begleiten oft jene Stellen und fassen sie zur geschlossenen Form zusammen, die in älteren Werken dieser Art dem Dialog anvertraut sind; jeder der drei Akte ist vollständig durchkomponiert. Text und Musik verhindern im Verein, daß auch nur eine Minute matt oder gar langweilig wird; die nicht starken Leipziger Striche sind zu empfehlen.

Unter musikalischer Leitung von Operndirektor Lohse und szenischer von Oberregisseur Marion mit aller möglichen Sorgfalt einstudiert und mit voller Hingabe geleitet, in der künstlerischen vom Theater-Atelier selbst gelieferten Ausstattung errang das liebenswürdige Werk einen starken Erfolg mit zahllosen Hervorrufen der Autoren, Leiter und Sänger der Hauptpartien. Den lustigen Titelhelden, einen armen verliebten Schneider, verkörperte Herr Schroth mit vielem Geschick, seine Braut, eine stürmische echte Malteserin, brillant Frl. Fladnitzer. Die Herren Kunze, Zoller und Schönleber als drastische englische Militärtypen, vor allem erstgenannter in einer grotesken Charge, ließen an Wirkung nichts vermissen. Ein ernstes lyrisches Paar sangen Frl. Marx, die der anspruchsvollen sehr hohen Partie mit aller Grazie gerecht wurde, und Herr Klinghammer, als würdiger, stimmlich kraftvoller englischer Gouverneur. Den geschäftsklugen Verschwörer Granacci stellte Herr Klein mit nicht gewöhnlicher Schauspielkunst und charakteristischer Singart auf die Bretter. Auch die kleineren Partien, Chor und Ballett griffen schlagfertig in die äußerst bewegte Handlung ein. Wenn nicht alles täuscht, wird dieses wertvolle und äußerst unterhaltende Werk seinen Weg über die deutsche Bühne machen. Dr. Max Steinitzer

---

Rundschau

Oper

Braunschweig Das Hoftheater erklomm mit dem „Ring des Nibelungen" in feuertrunkener Arbeitskraft und -lust den künstlerischen Höhepunkt der ersten Hälfte der diesjährigen Spielzeit, denn die Wiedergabe des Riesenwerkes innerhalb einer Woche mit eignen Kräften, eine Ausnahme abgerechnet, stellt an Dirigenten, Darsteller und Orchester außergewöhnliche Anforderungen. Da unter dem neuen Regiment des Herrn A. Frankenberg nach Bayreuther Grundsatz jedem Künstler nur ein Held übertragen wird, war für Siegmund („Walküre") ein Gast nötig; in Herrn Becker-Darmstadt lernten wir einen denkenden Künstler kennen und um so höher schätzen, als er ohne große oder schöne Stimme

einzig und allein durch die Darstellung den Wälsungensproß genau nach des Meisters Willen verkörperte und den 1. Akt gemeinschaftlich mit Mary Elb (Sieglinde) so steigerte, daß diese Höhe den ganzen Abend nicht wieder erreicht wurde. Unser Heldentenor O. Lähnemann wurde als Titelheld in „Siegfried" heiser und markierte nur das Schlußduett, fiel also neben Gabr. Englerth vollständig ab, war aber zwei Tage später in der „Götterdämmerung" völlig wieder hergestellt. Lotte Linde (Fricka), die schon die Aufmerksamkeit von Berlin und Wien erregt hat, erweist sich immer mehr als hervorragende Kraft; im übrigen verlief die Wiedergabe mit unsern bewährten Kräften unter Leitung der Herren Hofkapellmeister Hagel und Oberregisseur Dr. Waag glänzend. Innerhalb einer Woche stellten sich zwei neue Dirigenten Werner v. Bülow und Hans Trinius vor; jener gehört dem Namen nach der Geburts-, dieser der Geistesaristokratie an; jener unterließ, seinem Namensvetter Hans v. Bülow folgend, die juristische Laufbahn — er war schon 2 Jahre Referendar — um unter Silcher und F. Mottl Musik zu studieren, dieser, der Sohn des bekannten „Thüringer Wandersmanns", besuchte nach der Reifeprüfung in Schulpforta die Berliner Königl. Hochschule, wo besonders M. Bruch großen Einfluß auf ihn gewann, eignete sich an mehreren Stadttheatern (Barmen, Saarbrücken) die nötige Kapellmeister-Routine an und wirkte letzten Sommer als Bühnenassistent in Bayreuth. Jener leitete „Die weiße Dame", dieser „Tiefland", jeder mit Sicherheit und überlegener Ruhe: das Hoftheater hat an ihnen vorzügliche Kräfte gewonnen. Am 1. Nov. trat Albine Nagel in den Verband desselben ein, konnte sich aber wegen Indisposition noch nicht vorstellen. Im übrigen bewegt sich der Spielplan jetzt im gewöhnlichen Geleise, denn „Ariadne auf Naxos" wirft wegen der vielen Proben, wie alle großen Ereignisse, die Schatten voraus. Ernst Stier

Hamburg Nachdem auch bei uns Humperdinks „Königskinder" einen, seinem Wesen entsprechenden, günstigen Erfolg gefunden, erschien als zweite Neuheit des Winters die ebenfalls schon in anderen Städten vorgeführte Musiktragödie „Oberst Chabert" des jungen, der Münchener Kunstwelt angehörenden Dichterkomponisten Hermann W. von Waltershausen. Die dem Werke in freier Bearbeitung zu Grunde liegende französische Novelle von Balzac aus der nachnapoleonischen Zeit „La Comtesse à deux maris" gab dem Tonsetzer ein reiches Feld zur Nachempfindung. Und diese Nachempfindung steht auf modernem Boden, denn es kommen in ihr das Rezitativ und der Ariosogesang, man kann sagen, zur überreichen Verwertung. v. Waltershausen ist jedoch kein Stürmer, sondern ein Nachschaffender. Von spezieller Eigenart läßt sich bei einem, noch im Werdegang begriffenen Komponisten wenig berichten. Der stete Tonartwechsel dem man hier begegnet, erweckt kein inneres Behagen. Stellenweise, wie z. B. beim Schlußensemble des zweiten Aktes, wird jedoch ein ruhigerer Gesangston angeschlagen, doch währt die Freude nicht allzu lange. Daß der Hörer keinen einheitlichen Eindruck empfängt, ist eben ein Ergebnis der fast unausgesetzt sich geltendmachenden Unruhe. In bezug auf die oft zu starke Orchesterbehandlung bietet die Tragödie nichts anderes als das, was man schon von den neuesten Ausläufern der modernen Richtung gewohnt ist. Bei alledem sind die Kürze der Fassung und das daraus resultierende dramatische Talent anzuerkennen. Gerade hieraufhin ist von einem Erfolg, den die Tragödie beim großen Publikum fand, zu berichten. Die Aufführung, inszeniert von Herrn Oberregisseur Trummer, musikalisch geleitet von Herrn Kapellmeister Szendrei, ist im großen ganzen als gelungen zu bezeichnen. Es betätigten sich an ihr außer der stimmlich, wie musikalisch nicht ausreichenden Rosine des Frl. Wagner die Herren Dawison, Marak, Lohfing, Wiedemann und Kreuder. Prof. Emil Krause

Nürnberg Unsere Bühne wurde wie immer am 1. September mit einer leidlichen Aufführung der „Meistersinger" eröffnet, wo sich uns als Hans Sachs ein trefflicher neuer Heldenbariton in Herrn Dramsch vorstellte, das Evchen aber von einem ebenso ungeeigneten als unangenehm singenden Frl. Leopold gegeben wurde, die ich später dann auch noch einmal als Mikaëla gehört, wo sie auf mich denselben Eindruck machte, so daß ich mir nicht mehr viel von ihr verspreche. Ihre Stimme klingt verquollen, sie tremoliert stark und Bewegungen wie Gestalt sind nichts weniger als „evchenhaft". Und da unsere neue Hochdramatische Frl. Miela Kühnel, zwar gute Stimmmittel, aber durch und durch unschöne Bewegungen und recht ausdrucksarmes Spiel hat, sind die Erwartungen für diesen Winter keine eben sehr hohen. Eine große Freude hat man immer wieder an der trotz ihres Alters feinen, klaren Stimme der Frau Arnoldson, die als Carmen aber weniger gefiel denn als Violetta.

Zwölfmal wurde uns „Orpheus in der Unterwelt" mit der Reinhardschen Inszenierung vorgesetzt, die man nur bedauern kann, weil sie allen Sinn für den einfachen und köstlichen Witz dieser an sich so harmlosen Offenbachiade untergräbt, ja vernichtet. Dann kam der ziemlich flaue „Liebe Augustin" von Leo Fall und endlich — hochgefeiert von Kritik und Publikum „Oberst Chabert", das neue vorzügliche Drama mit seiner unerträglichen Musik, die kaum irgendwo die Dichtung erreicht. Die Aufführung war sehr gut und trefflich vorbereitet, aber den durch die Lektüre des Textbuches erhofften Genuß ließ die unruhige Musik nicht aufkommen, die einem umgeworfenen Farbentopf gleicht und ohne jegliche Erfindung ist. Unser trefflicher lyrischer Baryton Carl Rudow ist von nächstem Jahre an, an die Münchner Hofoper verpflichtet, dann bleibt wenig Gutes mehr übrig. Der neue Kapellmeister, Dr. Stiedry, hat unterstützt durch eine bauliche Veränderung im Orchesterraum, entschieden die Sänger gegenüber dem Tonschwall der Instrumente wieder mehr zur Geltung gebracht, aber allzuoft hat er noch nicht am Dirigentenpult gesessen. Es wird noch im Stillen gearbeitet und vorbereitet, was denn auch sehr löblich ist bei dem fast ganz neuen Ensemble. Armin Seidl

Konzerte

Berlin Am 11. November fand das dritte Philharmonische-Konzert unter Arthur Nikischs Leitung statt. Zum erstenmal in diesen Konzerten wirkte als Solist der Pianist Carl Friedberg mit. Er spielte das B dur-Konzert von Brahms mit Geschmack und großem klaviertechnischem Können, schädigte aber den Eindruck seiner Leistung ein wenig damit besonders im ersten und zweiten Satz bemerkbare Temposchleppungen, die dem Charakter des Werkes und den vom Komponisten genommenen Zeitmaßen nicht immer entsprachen. Trotzdem errang sich Herr Friedberg einen großen, im allgemeinen auch wohlverdienten Erfolg. Ein solcher fehlte auch der als Neuheit vorgeführten Carnevals-Ouvertüre (zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla") von Walter Braunfels nicht. Ein liebenswürdiges, mit großem tonsetzerischen Geschick aufgebautes Stück, das durch viele namentlich rhythmische Feinheiten interessiert und vorzüglich in der Instrumentation klingt. Ausgezeichnet gab Nikisch die das Konzert einleitende „Genoveva"-Ouvertüre; das herrliche Stück sollte öfter zu hören sein. Den Beschluß des Abends bildete Beethovens „Siebente".

Von dem hier bestens bekannten Violinvirtuosen Herrn Carl Markees, der mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, hörte ich die Emoll-Variationen und das Gdur-Konzert von Jos. Joachim. Herr Markees blieb in technischer Beziehung beiden Werken nichts schuldig, und sein Ton entbehrt bis zu einem gewissen Grade auch nicht der Modulationsfähigkeit; aber im Vortrag überwiegt das bloß äußerlich sich dokumentierende Temperament die Poesie und Tiefe der Auffassung, so daß die Wirkung seines Spiels eine mehr äußerlich berührende, als innerlich anregende ist.

In der jugendlichen Pianistin Nadia Chebap, die sich mit einem Klavierabend im Bechsteinsaal vorstellte, lernte man ein hervorragendes, musikalisch hochbegabtes Klaviertalent kennen. Die Technik ist fast unfehlbar, der Anschlag von verblüffender Modulationsfähigkeit. Ich betrat den Saal erst mit Beginn der Cmoll-Variationen von Beethoven, wurde aber sofort durch das höchst temperamentvolle, fein durchdachte Spiel gefesselt, das sich weiterhin in den „Etudes symphoniques" von Schumann und einigen Stücken von Leschetizky und Chopin bewährte. Die jugendliche Künstlerin geht anscheinlich einer glücklichen, künstlerischen Zukunft entgegen.

Sehr interessant verlief Wanda Landowskas Konzert. Abwechselnd auf dem Bechstein und einem Pleylschen Konzert-Cembalo trug sie Kompositionen von Händel, Mozart, Joh. Seb. Bach, W. Fr. Bach, Rameau und Scarlatti vor. Zunächst fesselte die außerordentliche Feinfühligkeit, mit der die Künstlerin den würdigen Ahnherrn unseres beliebtesten Hausinstrumentes behandelte. Leider verschlang aber der große Saal der Singakademie viel von den intimen Reizen des zweimanualigen Cembalos. Diese Musik und diese Instrumente sind auf bescheidene Raumverhältnisse zugeschnitten. Immerhin war es aber anregend und belehrend zu vergleichen, wie die alte illustre Gesellschaft ihre eigenen Werke, die jetzt oft genug so jämmerlich von unseren Tastenstürmern verholzt werden, gehört hat.

Severin Eisenberger, der bekannte, vortreffliche Pianist konzertierte am 12. Nov. im Beethovensaal. Virtuose Technik und wohldurchdachten, eindringlichen Vortrag bewies er in allen Teilen seines gediegenen Programms, das Kompositionen von Schumann (Fismoll-Sonate, Kreisleriana), Chopin (Bmoll-Sonate) und Brahms umfaßte.

Paul Reimers brachte an seinem Liederabend im Bechsteinsaal Lieder und Gesänge von Schumann, Schubert, Alex. Schwartz, Fauré, Debussy und Hugo Wolf zu Gehör. Die Innerlichkeit, Frische und Natürlichkeit seines Vortrages berührten wieder sehr sympathisch. Die Wirkung seiner Pointierungs- und Steigerungskunst, besonders bei den mehr dramatisch gedachten Gesängen, ist wohl kaum zu überbieten. Neu waren die Lieder von Schwartz. Der Autor hat zu den H. Falkeschen Texten „Seele" und „Wäsche im Wind" nicht gerade bedeutende Musik geschrieben, in „Regen" (Joh. Schlaf) und „Vor meinem Fenster singt ein Vogel" (Arno Holz) weiß er aber einer starken Stimmung zum Ausdruck zu verhelfen. Der Sänger gab in diesen sowie in Gesängen von Schubert (Nachtstück, Das Lied im Grünen) sein Bestes.

Im Beethovensaal gab am selben Abend Emil Sauer einen Klavierabend vor einer zahlreichen, beifallsfreudigen Hörerschaft. Das Programm brachte Bach, Schumann (Fismoll-Sonate) Chopin, Debussy (Préludes), Sauer und Liszt. Der Künstler bot Leistungen, die der höchsten Anerkennung wert sind. Ganz wundervoll erklang der „Bechstein" vielfach unter seinen Fingern; seine jeder Schwierigkeit gewachsene, schier vollendete Technik erstrahlte in wunderbarem Glanz und lichtester Klarheit, der Anschlag in wunderbarem Nüancenreichtum. Groß wie das Spiel des Künstlers war die Wirkung und der Erfolg.

Der Berliner Sängerverein (Dirigent: Max Eschke) gab in der Philharmonie sein übliches Herbstkonzert, das ausverkauft war. Seine Veranstaltungen verdienen die große Beachtung, die sie finden. Der Verein steht zweifellos auf der Höhe chorischer Männergesangskunst. Er trug verschiedene Kompositionen von Hegar, Nagler (Sonnengesang), Aug. Klughardt (Kamerad, komm!), Karl Kämpf, Thuille zum ersten Male vor, alles Werke, die Reiz und Wert haben. Für instrumentale und vokale Abwechslung sorgten der Pianist Dr. Mark Günzburg und die Sopranistin Lillian Wiesike.

Adolf Schultze

Alfred Wittenberg legte sich in seinem I. Konzert am 8. November im Blüthner-Saal für Mozart ins Mittel, dessen Symphonie concertante Esdur für Geige und Bratsche er mit Paul Herrmann und dem Blüthner-Orchester zu Gehör brachte. Mit dem Hute in der Hand muß jedoch gesagt werden, daß diese Komposition mit der etwas farblosen Instrumentation (Streichorchester, 2 Oboen und 2 Hörner, Pauke) im modernen Konzertsaal nicht mehr recht lebensfähig ist. In die klanglich farbenreiche Gegenwart führte des Erfolges sicher Gernsheims prachtvoll violinmäßiges Dur-Konzert, welches dem Künstler Gelegenheit bot, sich als in allen Sätteln gerecht zu präsentieren. Er tat dem glänzend virtuosen wie dem musikalischen Element restlos Genüge. Professor Frischen (Hannover) verdient als Dirigent lebhafte Anerkennung.

Der Kammersänger Paul Schmedes hatte sich der ebenso dankenswerten wie interessanten Aufgabe unterzogen, sein schönes Organ in den Dienst zweier neuerer Komponisten zu stellen, die am Bechstein-Flügel als Begleiter fungierten. Theodor Streicher, mit zwei Nummern auf dem Programm vertreten, findet einen glücklichen Mittelweg zwischen Romantik und Moderne. Ohne auf moderne Klangwirkungen und Harmonie zu verzichten, wahrt er die melodische Linie der Romantik, ohne die der Liedgesang nun einmal wirkungslos verläuft. Hans Hermann trifft mit seinen Vertonungen so absolut ins Schwarze, daß er zu den wenigen beglückten Komponisten gehört, die sich bei Lebzeiten durchaus verstanden und gewürdigt sehen, und Besseres kann man ihm eigentlich gar nicht wünschen? Seine Lieder „Der schwarze Ritter" und „Der Tag der weißen Chrysanthemen" wie die Sizilianischen Volkspoesien sind so lebhaft und wahr empfunden, daß sie des freudigen Widerhalls beim Hörer gewiß sein dürfen. Schmedes war beiden Komponisten ein geschmackvoller und innerlich beteiligter Interpret; in Streichers „Fern sei die Ros" störte die übermäßige Anwendung des Falsetts. Alles in allem ein Abend, der sich aus dem gleichmäßigen Konzertbetrieb angenehm abhob.

Was Lisa Tetzner aus ihrer kleinen Sopranstimme macht, ist anzuerkennen. Da ihr die Grenzen, in denen sie sich künstlerisch erfolgreich betätigen kann, von Natur aus ziemlich eng gesteckt sind, so reichte das Organ, das im forte leicht scharf klingt, für Haydns „Nun beut die Flur" kaum aus, während sie mit einigen Schubert-Liedern wohlverdienten Beifall erntete. Der Pianist Cornelius Czarniawski spielte Brahms grandioses Variationswerk über ein Händelsches Thema technisch mühelos und musikalisch klar und großzügig; er vermittelte außerdem die Bekanntschaft zweier Kompositionen von R. Stöhr, der pianistisch dankbaren Gmoll-Etüde op. 26 und einer „Tändelei", und stellte sich selbst als Komponist einer Mazurka mit stark slavisch nationalem Einschlag vor, ferner einer Toccata, welche als Niederschlag seines großen klavieristischen Könnens wirkte.

Clara Loock-Schettler war auf die eigentümliche Idee gekommen, im Blüthner-Saal Lieder von Hugo Wolf mit Orgelbegleitung zu singen und hatte sich dabei der ausgezeichneten Mitwirkung Walter Fischers versichert. Die rein ästhetische Wirkung orgelbegleiteter Gesänge im Konzertsaal ist auf einen ziemlich gleichschwingenden Grundton gestimmt; kommt dazu eine gewisse Einförmigkeit im Ausdruck der Vortragenden, so ist der künstlerische Genuß nicht vollkommen, trotz des schönen umfangreichen Organs der Sängerin, welches durch flache Tongebung an der Entfaltung gehemmt erschien. Die Solovorträge des Orgelvirtuosen mußte ich mir leider versagen, da das erste der sechs Konzerte veranstaltet von der Revue Musicale unter Mitwirkung der Loewensohnschen Vereinigung im Theatersaal der Hochschule am selben Abend in Szene ging. Der um die Förderung moderner Kammermusik sehr verdiente Marix Loewensohn spielte mit bekannter Meisterschaft eine Cello-Sonate von Guy Ropartz, deren klavieristischen Teil August Göllner besorgte. Die Komposition entbehrt zwar einer gewissen Plastik der Tonsprache wie der Struktur, sprach aber trotzdem als ein interessanter Ausschnitt neuer französischer Musik lebhaft an. Die folgende Nummer: Lieder von César Franck, Henry Duparc und Gabriel Fauré, welcher hervorragte, bestritt Frau Lolo Barnay mit all dem Charme und der liebenswürdigen Anmut der Darstellung, welche die Hörer unmittelbar in ihren Bann zwingt. Den Schluß des anregenden, nur an musikalischen Genüssen wieder zu verschwenderischen Abends (ein Klavier-Quartett von Ernest Chausson stand als 1. Nummer auf dem Programm) bildete ein Klavierquartett von Gabriel Fauré, dessen ersten Satz ich hörte und der auf mich den bedeutendsten Eindruck des Konzerts machte.

Der folgende Abend stand in bezug auf selten gehörte neuere Musik dem vorbesprochenen nicht nach. Heinrich Laber aus Baden-Baden stellte sich an die Spitze des Blüthner-Orchesters und dirigierte die IV. Sinfonie von Alexander Glazounow mit Umsicht und völliger Hingabe an die Sache. Wenn seine Bewegungen ruhiger und präziser wären, würden die Orchesterbilder an Plastik und Geschlossenheit gewinnen. Amelie Klose spielte danach „Les Djinns" sinfonische Dichtung für Klavier und Orchester von César Franck und wurde dieser transzendentalen, ganz phantastischen Komposition durch biegsame Technik und geschmeidigen, bis ins zarteste pianissimo sich verjüngenden Ton eine erfolgreiche Interpretin. Den Elfenreigen von Friedrich Klose, ein sehr wirkungsvolles Orchesterstück hätte man duftiger, durchsichtiger, noch viel feiner nüanciert gewünscht.

Einen freundlichen Beschluß dieser Konzertwoche bildete Zetta Gay Whitson (Violine) mit dem Blüthner-Orchester im großen Saal der Hochschule. In Bachs Edur-Konzert und in dem von Nardini (Emoll), sowie dem Andante aus der Symphonie espagnole entfaltete sie einen blühenden weichen Ton, eine schön geschwungene Cantilene und gesunden Musiksinn. Theodore Spiering hob ein Präludium für kleines Orchester von Armas Järnefeld aus der Taufe, eine liebenswürdige klangfrohe Komposition mit schönen orchestralen Effekten, welche da capo verlangt wurde.

K. Schurzmann

Leipzig Leipzig hat in Bruno Tuerschmann einen jungen Rezitator von eigenartigen Gaben: Ein einzigartiges Gedächtnis und eine große allgemeine Sprachgewandtheit zeichnen ihn ebenso aus wie ein reiches Innenleben und eine Heißblütigkeit, der man sogar nicht bös sein kann, wenn sie im Überschwang der Empfindung einmal über die rechte Grenze durchgeht. Es ist ein liebenswürdiger ungezügelter Sturm und Drang, der hier üppige Blüten treibt. Nur muß man an dem jungen Mann noch etwas mehr Modulationsfähigkeit und, zuzeiten, etwas mehr Beweglichkeit der Stimme vermissen. In der kürzlichen Sonntagsmatinée stellte er seine Gaben in den Dienst der zwiespältigen Kunst des Melodrams. Ein schon weise geklärter saß am Klavier, Josef Pembaur, der an Feinsinn und innerem Empfinden so reiche Nachdichter klingender Poesie. Das gab einen kleinen Widerstreit im Gesamteindruck,

den man sich aber gern gefallen ließ. Auf dem Programm hatte man W. Niemanns Melodram „Im Wetter", Pembaurs sen. liebenswürdiges, aber unpersönliches klagendes Lied (Greif), Schumanns eigenwertige „Schön Hedwig", Reineckes wirkungsreichen „Schelm von Bergen" (Heine) und — als Uraufführung — „Wahnsinn von R. v. Mojsisovicz (Elsa Asenijeff). Letzteres Stück ist mit seinem gewaltsamen philosophischen Aufputz schon an sich ein Unding und als Melodram geradezu eine Unmöglichkeit. Den aufrichtigsten Beifall heimsten sich der Musik halber vor allem Schumanns und Reineckes Werke, des Textes halber das ergreifende klagende Lied ein. Auch das am Anfang stehende Niemannsche Werk schien — ich konnte es nur vom Vorraum hören — gefallen zu haben.

Das Konzert von Hans Grisch im Kaufhaus trug allenthalben den Stempel eines gediegenen Musizierens mit akademischem Anstrich, sowohl was die Seite der Ausführung als was das ganze Programm anbelangte. Man braucht es dem jungen Tonsetzer wohl kaum zu sagen, daß er kein eigner, kein Pfadfinder ist, und es ist auch kein Makel, das nicht zu sein. Von der guten Schule, die er bei Krehl durchgemacht hat, legte vor allem eine wirkungsvoll durchgeführte Fuge (die einleitende Fantasie ist schwächer geraten) deutliches Zeugnis ab, und vier Lieder, von Frl. Ilse Helling tonlich und innerlich gut wiedergegeben, ließen auf lyrische Anlagen schließen. (Die Melodie des als „Norwegisches Volkslied" bezeichneten Liedes „Pauls Hühner" ist übrigens auch als gut deutsches Studentenlied bekannt). Das Oktett in Bdur, wofür sich eine ganze Anzahl Herren aus dem Gewandhausorchester zur Verfügung gestellt hatte, mußte ich mir wegen vorgerückter Zeit leider schenken. Man sollte, das sei hier ausdrücklich gesagt, ein Werk, an dem die Kritik besonders teilnehmen muß, niemals, wie das jetzt leider schon mehrfach der Fall war, an das Ende eines langen Abends setzen. Wenn das Oktett noch dasselbe Werk ist, das der Tonsetzer vor mehreren Jahren in einer Abgangsprüfung des hiesigen Konservatoriums aufführen ließ, erübrigt es sich, hier dem gesagten weiteres hinzuzufügen. — Der erste Teil enthielt Kompositionen von Brahms: die Fmoll-Klarinettensonate, von Prof. Oscar Schubert aus Berlin herrlich geblasen, und Lieder, die ebenfalls von der genannten Dame übernommen worden waren. Vielleicht wäre es besser gewesen, den Brahmsschen Kompositionen, um die nötige Steigerung im Wert des gebotenen herbeizuführen, den Schlußteil einzuräumen.

Rose und Ottilie Sutro, die sich im Kaufhaus auf zwei prächtigen Steinway's vortrefflich einführten, werden sicher binnen kurzem mit zu den angesehendsten Erscheinungen ihres Gebietes gehören. Wenn man von den Eckpfeilern der Brahms und Liszt absieht, war das Programm (Clementi: Sonate Bdur, Wilm: Introduction und Gavotte, Chopin: Fmoll-Etude, Rondo in Cdur) mit seiner Berücksichtigung von Werken, die der weiblichen Wesensart sehr nahe liegen, recht gescheit aufgebaut. Hier und da klang's noch etwas mechanisch (ganz wird sich das bei einem Vierhandspiel nie beseitigen lassen), vieles aber, gerade bei den genannten ihnen liegenden Stücken, ganz entzückend einschmeichelnd, so besonders auch die von Brahms eingerichtete Chopinetüde, die wiederholt werden mußte. Über einen schon hübsch gesanglichen Ton verfügte — ich vermag die beiden Damen nicht anders zu unterscheiden als mit dem bühnentechnischen Ausdruck — die Spielerin „rechts vom Zuschauer", auch besaßen beide am „weiblichen" Maßstab bemessen, eine ansehnliche physische Kraft, die mancher eindrucksvollen Stelle besonders bei Brahms zu gute kam.

Dr. Max Unger

Einen Franz Schubert-Abend veranstalteten gemeinsam die Leipziger Singakademie und der Leipziger Männerchor, die beide unter der zielbewussten Leitung des königl. Musikdirektors Gustav Wohlgemuth stehen, mit vorzüglichem Gelingen. Im Mittelpunkt des Abends stand Mirjams Siegesgesang, der glänzend ausgeführt wurde. Neben den Chören fanden auch die Solisten reichen Beifall.

Im Bußtagskonzert des Riedelvereins hörte man unter der sicheren und gewandten Leitung des Herrn Dr. Göhler ein hochgewertetes Repertoirestück dieser hervorragenden Chorvereinigung: das Requiem von Hektor Berlioz, und zwar in einer Besetzung, die der Partitur getreu entsprach. Chor und Orchester (die verstärkte Altenburger Hofkapelle) standen auf der Höhe. Das Solo im Sanctus sang Herr Hofopernsänger Siewert mit Inbrunst und glänzendem Stimmklang.

Das dritte Abonnementskonzert der Musikalischen Gesellschaft war Bruckner und Schubert gewidmet. Die Wesensverwandtschaft beider ist genügend bekannt, nicht minder, was man an ihren Sinfonien als „nichtsinfonisch" auszusetzen sich gewöhnt hat. Ihrer tondichterischen Größe freilich wird damit kein Deut genommen. Es bleibt klingendes Leben, was sie geschaffen haben. Herr Dr. Göhler brachte Bruckners Dmoll-Sinfonie und die in Cdur von Schubert mit dem Berliner Blüthnerorchester zu eindringlicher Wirkung.

Das Böhmische Streichquartett bot eine Neuheit eines seiner Mitglieder: eine solche Häßlichkeit, daß man kein Wort darüber zu verlieren braucht. Der Komponist wird vielleicht selber einsehen, daß die Ablehnung zu Recht geschah.

In der Gewandhauskammermusik erschien die Pariser Vereinigung für alte Instrumente und erfreute durch eine Klarheit und Durchsichtigkeit nicht nur des Klanges sondern auch des Vortrags, wie man sie sonst selten hört. Freilich gibt es eine Kehrseite der Medaille: allzuoft würde man die Helligkeit und Spitzigkeit nicht vertragen, sich vielmehr nach der Sattheit und Wärme des modernen Quartettes sehnen.

♯

Im dritten Philharmonischen Konzert des Winderstein-Orchesters (Alberthalle) hörte man an erster Stelle die Hauptsinfonie No. 4 Bdur von Beethoven. Aus der Vorführung des in edlen Linien geführten Werkes sprach eine sorgsame Vorbereitung. Der harmonisch fein zu einander abgestimmte Ton der Holzbläser klang in allen Sätzen wundervoll heraus, auch der Streicherchor spielte bis auf einige kleine Versehen einheitlich und sorgfältig in der Behandlung der Zeichen, so daß der Gesamteindruck ein sehr guter war. Alice Ripper brachte Beethovens Klavierkonzert Esdur zum Vortrag; sie besitzt poetische Darstellungskraft und spielt technisch brillant, wenn auch nicht immer mit Beethovenscher Größe. Staunenswerte Fertigkeiten zeigte die Künstlerin in der Wiedergabe der trivialen ungarischen Zigeunerweisen von Sophie Menter, zu denen Tschaikowski eine recht rauschende Orchesterbegleitung beschrieben hat. Zwischen den beiden Klavierwerken stand eine Tondichtung „Taormina" von Ernst Boehe, ein gut gearbeitetes gedankenreiches Werk, das auch durch melodische Erfindung fesselt. Leider klingt die Harmonik zuweilen recht gesucht und gibt den modernen Grübler zu erkennen, der sich zu Längen verleiten läßt, die trotz aller geschickten Gewandung dem ganzen schaden. Der anwesende Komponist wurde vom Publikum lebhaft applaudiert. Prof. Hans Winderstein, der das Konzert feinfühlig und temperamentvoll leitete, so auch die Solistin und das Orchester wurden ebenfalls durch starken Beifall ausgezeichnet.

Ignaz Friedman eröffnete seinen ersten Chopin-Abend im Kaufhause mit der Hmoll Sonate; er spielte mit ungewöhnlicher Klarheit und feinem Stilempfinden. Auch in der Wiedergabe der vier Balladen (Gmoll, Asdur, Fdur und Fmoll) bewies der Künstler, daß er die Kraft besitzt, sich in den Geist und in die Poesie des Komponisten in bewunderungswürdiger Weise zu versenken. Der letzte Teil des Programms enthielt eine Reihe kleinerer Stücke. Bedauerlich ist, daß sich zu den Vorträgen dieses bekannten und hervorragenden Pianisten so wenig Zuhörer eingefunden hatten.

Der Bach-Verein (Dirigent Prof. Karl Straube) brachte in seinem ersten Kirchenkonzert in der Thomaskirche Händels „Judas Maccabäus" zur Aufführung. Das in herrlichen Farben strahlende, künstlerisch hochbedeutende Werk, erfuhr eine sehr lobenswerte Darstellung. Der Chor verfügt über vorzügliche Stimmen, er läßt sorgfältigste Schulung erkennen und zeichnet sich durch klanglichen Wohllaut, Reinheit, feine Abtönung und rhythmische Sicherheit aus. Solisten waren Signe von Rappe, Else von Monakow, Jacques Urlus und Alfred Kase. Letzterer sang den Simon mit besonders schönem Gelingen; die Stimme des Herrn Urlus scheint sich für die Kirche weniger zu eignen, er sang manches zu robust und übernahm sich öfter in den Höhepunkten, so daß der reine Stimmklang gefährdet wurde. Die beiden Vertreterinnen der Sopran- und Altpartien boten dagegen gute Leistungen; desgleichen auch Hermann Mayer (Klavier) und Max Fest (Orgel). Das Gewandhausorchester begleitete unter Prof. Straube, der die Aufführung mit geschickter Hand leitete, in mustergültiger Weise.

Das zweite Konzert der Musikalischen Gesellschaft war dadurch recht verdienstlich, daß Schuberts selten gespielte Sinfonie Bdur dem Publikum vorgeführt wurde. Das einfache, sonnenklar geformte Werk fesselte in allen Teilen durch anmutige Melodik und geschickte Durcharbeitung; schade, daß in den ersten beiden Sätzen die Stimmung der Bläser durch die anfänglich zu niedrige Temperatur im Orchesterraum ungünstig beeinflußt wurde. Gleichwohl brachte der befeuernde und sichere Führer Dr. Göhler die Sinfonie zu eindrucksvoller

Wiedergabe. Der zweite Teil des Programms enthielt ausschließlich Kompositionen von Edvard Grieg. Germaine Schnitzer spielte mit feinem Nerv und meisterhafter Technik das Klavierkonzert Amoll, während Elisabeth Munthe-Kaas eine Reihe stimmungsvoller Lieder mit schöner, weicher Stimme und großem Feingefühl sang. Die Vorträge der Künstlerinnen wurden mit enthusiastischen Beifall aufgenommen. Völlig unbekannt waren uns die noch folgenden sinfonischen Tänze, Stücke echter Nordlandspoesie, die man öfter hören möchte.

Marie Schultz-Birch sang im Feurichsaale Lieder mit obligater Instrumentalbegleitung. Leider erlaubte es ihre kleine, unzulängliche Stimme nicht, die stimmungsvollen Gesangskompositionen von Spohr, Brahms, Karg-Elert, Schillings u. a. in künstlerischer Weise zu interpretieren. Das Stimmorgan hat ja in den höheren Lagen recht sympathischen, reinen Klang, leider sind aber die unteren Töne so matt, daß in manchen Liedern der Stimmklang selbst bei zarter Begleitung kaum noch vernehmbar war. Sehr unvorsichtig war es von der Sängerin, Scheinpflugs „Worpswede" zu singen; ihr Können reichte in der Wiedergabe der verschiedenen Stimmungsbilder auch nicht annähernd aus. Die jungen Solisten — Hanni Boehm; Violine, Johannes Wagner, Bratsche, Erič Leftwich, Cello, Carl Schütte, Klarinette, und J. Wagner, Englisch Horn — schmiegten sich den Gesängen auf das Beste an und boten durchweg gute Leistungen. Auch Josef Bachmair, der am Flügel begleitete, verdient lobend erwähnt zu werden.

Jean Prostean ist ein Geiger, dem ein guter künstlerischer Unterricht entweder zu kostspielig oder zu unbequem war. Letzteres scheint mir der Fall zu sein, denn wer bei sichtlicher Begabung Meisterwerke wie Händels Ddur-Sonate so willkürlich spielt, und in Bruchs genugsam bekannten Gmoll-Konzert Rhytmik und Passagenspiel so nachlässig behandelt, kann es auch mit dem Studium nicht allzu ernst genommen haben. Zu loben sind der sympathische weiche Ton und die schön gerundeten Triller des Geigers. An Stelle des nicht erschienenen Pianisten G. Bertram, trat in letzter Stunde Wladimir Schajewitz, der seine Aufgabe als Begleiter der Violin-Vorträge verhältnismäßig gut löste.

Der Klavierabend von Télémaque Lambrino im Kaufhause vermittelte uns außer R. Schumanns Toccata Cdur und Fantasie Cdur die Fismoll Sonate von Alexander Scriabine. Diesem, wie auch anderen größeren Werken des russischen Komponisten mangelt es an Einheitlichkeit des Gehalts; das oft planlose Phantasieren, das Aufwühlen verworrener Harmonie, lassen den Zuhörer nicht in die rechte Stimmung kommen. Lambrino, der sich in den Inhalt des Werkes mit aller Kraft vertiefte, verhalf ihm zu einer großzügigen, imponierenden Wiedergabe. Daß der Künstler Genialität in der Auffassung und staunenswerte Technik besitzt, war in erfreulichster Weise zu bemerken. Auch die noch folgenden Kompositionen von Debussy, Albeniz und Franz Liszt wurden von ihm mit großer Meisterschaft wiedergegeben. Oscar Köhler

Wien Das dritte philharmonische Konzert (17. November) brachte — Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten — zwischen Haydns köstlicher erster Londoner Sinfonie (Cdur) und der gewaltigen vierten von Brahms (Emoll) die für Wien noch neu gewesene „Schauspiel-Ouvertüre" von Erich Wolfgang Korngold. Der Ausdruck Weltkind paßt in diesem Falle buchstäblich, da es sich um die Komposition eines vierzehnjährigen Knaben handelt, der heute allerdings um ein Jahr mehr zählt. Ihre Uraufführung hat diese Ouvertüre bekanntlich am 14. Dezember 1911 im Leipziger Gewandhaus erlebt und ist auch alsbald darauf von dort aus in unserer Zeitschrift besprochen worden, auf welchen Bericht ich mich eigentlich einfach beziehen könnte. Nur nach meinen rein persönlichen Eindrücken möchte ich hinzufügen, daß der junge Korngold in diesem seinen opus 4 wieder einen eklatanten, erfreulichen Beweis seiner phänomenalen geistigen wie technischen Frühreife geboten, wobei diesmal besonders überraschte, daß er sich gleichsam mit einem Schlage das ganze moderne Orchester eroberte, welches er nun mit demselben fast unheimlich raffiniertem Geschick beherrscht, wie in seinen Erstlingsversuchen das Klavier. Man sprach zwar davon, es wäre ihm bei der neuen Ouvertüre irgend ein fachmännischer Berater zur Seite gestanden, ganz kann aber die Orchestration unmöglich von letzterem sein, sonst wäre dies wie bei des Knaben im Hofoperntheater aufgeführten Pantomime „Der Schneemann", wo Jedermann wußte, daß die Orchestration von L. v. Zemlinszky herrührte, früher bekannt gegeben worden.

Im Aufbau, im ganzen Zuschnitt gibt sich das Werk als eine echte flotte, sehr effektvolle Theater-Ouvertüre; wäre nicht der mehr pathetisch gehaltene Durchführungsteil mit seinem klagenden Klarinettensolo und der opernhaft pompös rauschende Schluß, so könnte man eher von einer Lustspiel- als einer Schauspiel-Ouvertüre sprechen. Schon wegen des anscheinend neulich auf das Publikum am meisten wirkenden liebenswürdigen Walzers, der das erste Seitenthema bildet und etwa von Oskar Straus herrühren könnte, wie die scharfen chromatischen Sextakkorde des übermütig rhythmischen Hauptthemas (Hdur) von Richard Strauß. Bei den leise pochenden Achteln zu Anfang der langsamen Einleitung (Hmoll) wird sich vielleicht mancher an Mahler erinnert haben. Mahler, Strauß und die neuitalienischen Veristen scheinen überhaupt hier die eigentlichen Vorbilder des kühnen jugendlichen Secessionisten, die er womöglich übertrumpfen möchte. Dank der ausgezeichneten Leistung des von Weingartner geführten Orchesters errang die Schauspiel-Ouvertüre einen durchschlagenden Erfolg, der sich in mehrmaligen lebhaften Hervorruf des schon ziemlich stattlich aussehenden Komponisten aussprach. Noch wärmer, allgemeiner war freilich der Beifall nach dem unübertrefflich gespielten ersten Satz der anschließenden Emoll-Sinfonie von Brahms, die diesmal zufällig auch wieder die gefährliche Nachbarin der „Schauspiel-Ouvertüre" bildete, wie bei der Uraufführung der letzteren in Leipzig. Und wie damals im nächsten Gewandhauskonzert auch der in unmittelbar vorhergegangen gehörten E. Korngoldschen Ouvertüre Bruckners Romantische Sinfonie (Nr. 4 Esdur) folgte, was den Herrn Chefredakteur unserer Zeitschrift zu einer sehr interessanten Parallele veranlaßte, so wäre auch Wiener Kritikern zu einer solchen Gelegenheit geboten gewesen, indem erst wenige Tage vorher — am 12. November, dem zweiten Dienstagabend des Konzertvereins unter F. Löwes kongenialer Leitung, dasselbe blühende Brucknersche Meisterwerk aufgeführt wurde.

Und da dann wieder einen Tag später unser alter Bruckner in einem zum besten der akademischen Jugend veranstalteten Sonder-Konzert, von F. Schalk dirigiert, neuerdings zu Worte kam und zwar mit seiner berühmten „Siebenten" (mit dem erhabenen Trauer-Adagio), die ihm durch ihre Leipziger Uraufführung (30. Dezember 1884 unter Nikisch) erst den verdienten Ehrenplatz unter den zeitgenössischen Tondichtern gewann, so wurde durch diese beiden glänzenden, wie immer höchst erfolgreichen Bruckner-Aufführungen gewissermaßen die schwere Unterlassungssünde der Philharmoniker wettgemacht, die heuer den großen vaterländischen Meister im Gesamtprogramm ihrer acht Abonnementskonzerte völlig unvertreten ließen. Wahrscheinlich nur auf Betrieb Weingartners, der leider von Bruckner total abgefallen, wie er ja auch dem einst von ihm aufs höchste verehrten Meister Wagner immer fremder gegenüber zu stehen scheint. (? Die Schriftleitung.)

R. Strauß ist heute mehr denn je der Löwe der Saison. Abgesehen davon, daß der einst so angezweifelte „Rosenkavalier" in der Hofoper noch immer Kasse macht, erregen seine großen kühnen Orchesterwerke in den Konzertsälen bei jeder Reprise stürmischen Beifall. Von „Aus Italien" (durch B. Tittel aufgeführt) und der „Sinfonia domestica" (unter F. Löwe) konnten wir das schon vor einigen Wochen berichten. Neuerdings folgte als eine geradezu prachtvolle, hinreißend herausgearbeitete Erstaufführung in dem von Nedbal feurigst geleiteten Konzerte des Tonkünstlerorchesters „Zarathustra" (am 14. November), nachdem tags zuvor in jenem oben erwähnten akademischen Jugendkonzert unter Schalk „Tod und Verklärung" tief ergriffen hatte. Beide Male mußten die trefflich einstudierten Musiker für den Monstre-Applaus dankend, sich von ihren Sitzen erheben. Und beide Male wurde auch das betreffende Konzert durch eine gleich gelungene Ausführung der unsterblichen Jupiter-Sinfonie Mozarts entsprechend eingeleitet.

Vom zweiten Dienstag-Abend des Konzertvereins wäre noch nachzutragen, daß an diesem auch als Novität eine viersätzige „kleine" Suite op. 21 von Bernhard Sekles gespielt wurde „dem Andenken E. Th. A. Hoffmanns" gewidmet. So recht musikalisch genießbare „Fantasien in Callots Manier", wie sie Schumann nachzubilden verstand, sind daraus nicht geworden; im Gegenteil eine allzu erklügelte, mit allen erdenklichen instrumentalen Effektmitteln und raffinierten Kombinationen gewonnene hypermoderne „Phantastik", die das hiesige Publikum nur wenig ansprach. Um so beifälliger, ja fast demonstrativ wurde die unmittelbar darauf ganz prächtig gespielte reizend anspruchslose und doch so geistreiche „Italienische Serenade" von Hugo Wolf aufgenommen, bis dann endlich wie erwähnt als Krone des Abends Bruckners „Romantische" schloß.

Von anderen Konzerten der letzten Zeit möchten wir einen französischen Kammermusikabend hervorheben, welchem ein perfekter Pariser Klaviervirtuose Felicien Wurmser in Verbindung mit dem Quartett Rosé bei Ehrbar veranstaltete. Das Programm bot als Perle des Abends das viel zu wenig bekannte tief leidenschaftlich erregte, mitunter ganz intime, teilweise auffallend an Bruckner (besonders seine dritte Sinfonie in D moll) erinnernde Klavierquintett) von César Franck, eingerahmt durch mehr konventionelle, aber immerhin beachtenswerte Klavierquartette von G. Fauré und C. Saint-Saëns, aber in musterhafter technisch vollendeter und eminent musikalischer Darstellung. Herr Wurmser gab dann noch einen ebenfalls sehr gediegenen Solo-Klavierabend in demselben Saale, wo er zuerst klassische Sachen von Mozart, Bach, Schumann, dann die hochpoetische „Benediction de Dieu" von Liszt, schließlich lauter modern Französisches (von Debussy usw.) zu Gehör brachte, welch' letztgenannten Stücke ihm doch am wahlverwandtesten erschienen und daher auch die größte Wirkung machten. Die Zahl der übrigen Solokonzerte ist Legion. Eine kritische Auswahl zur Besprechung müssen wir uns für ein nächstes Mal aufheben. Prof. Dr. Th. Helm

Neue **„Londoner Spaziergänge"**
von S. K. Kordy
mußten fürs nächste Heft zurückgestellt werden.

Noten am Rande

Ein aus Dresden „hinausgeekelter" „Deutscher Wort- und Tondichter", dessen Namen zu nennen eine ungerechtfertigte (vielleicht beabsichtigte) Reklame für ihn wäre, speit in einer soeben gratis verschickten Broschüre von 8 Seiten: „Kunst in Dresden als Lustbarkeit" Gift und Galle gegen den Rat und eine Anzahl bekannter Männer, die für Dresdens Kunstleben Bedeutung haben. Da seine Mitteilung über mich (noch dazu mit einem Ausrufungszeichen !) grundfalsch ist, kann ich nur empfehlen, auch alle anderen Angaben des nach Berlin übergesiedelten Herrn „Wort- und Tondichters", sofern sich überhaupt jemand mit ihm beschäftigen sollte, mit berechtigtem Mißtrauen entgegenzunehmen. Einzig bemerkenswert wäre etwa die Bereicherung neuanzulegender Lexika für Schimpfwörter und Größenwahnexplosionen.

Friedrich Brandes

Kreuz und Quer

Auerbach i. V. In einem Konzerte in der „Harmonie" hier, veranstaltet vom k. Musikdirektor Reißmann, am 14. Nov. wirkte Frl. Vera Schmidt, Konzertsängerin aus Leipzig, mit und errang sich durch ihre sympathische, gut geschulte und tragfähige Stimme und ihren künstlerischen Vortrag einen vollen Erfolg, namentlich auch mit einigen Liedern von Ernst Smigelski. Das Konzert, welches noch Gesänge des hiesigen Seminar- und Frauenchors der Harmonie, sowie Instrumentalsachen bot, fand eine überaus günstige Aufnahme bei der zahlreichen Zuhörerschaft.

Berlin. Karl Tetzlaff, der langjährige Oberregisseur, ist, 75 Jahre alt, gestorben. Tetzlaff fand in Paris den Weg zur Regie, der er sich zunächst auf dem Gebiete des Schauspiels widmete. Später trat er zur Oper über. Nach erfolgreichem Wirken in Wien wurde er 1890 an die Berliner Hofoper berufen, der er bis vor elf Jahren angehörte. Seiner Arbeit, die alle modischen Inszenierungskünste verschmähte, ist vielfach warme Anerkennung zuteil geworden.

— Prof. Dr. Max Seiffert, der bekannte Berliner Musikphilologe, ist für die Zeit vom 1. Dezember d. J. bis Ende September 1914 zum Senatsmitgliede der kgl. Akademie der Künste ernannt worden.

— Unter den 68 Entwürfen für den Neubau eines Opernhauses hatte die Akademie des Bauwesens fünf Entwürfe als in erster Linie beachtenswert bezeichnet. Diese Entwürfe sollten Anfangs Dezember im Festsaal des Abgeordnetenhauses zur Ausstellung gelangen, um den Abgeordneten Gelegenheit zu geben ihr eigenes Urteil abzugeben. Bekanntlich waren die Entwürfe des früheren Wettbewerbes ebenfalls im Abgeordnetenhause ausgestellt worden, hatten aber in Abgeordnetenkreisen wenig Anklang gefunden. Da durch den Wahrspruch der Bauakademie die ganze Angelegenheit des Opernhausneubaues auf eine völlig veränderte Basis gestellt worden ist, so wird man der neuen Entwickelung der Dinge mit großem Interesse entgegensehen können. Die neuen Entwürfe berücksichtigen neben der Frage des Neubaues auch die völlige Umgestaltung des Königsplatzes. Schon aus diesem Grunde bedeuten die neuen Entwürfe einen großen Fortschritt. Fraglich ist, ob sich das Ministerium der öffentlichen Arbeiten mit der Entscheidung der Bauakademie ohne weiteres abfinden und auf die preisgekrönten Entwürfe der ersten Konkurrenz verzichten wird. Die Entscheidung des Kaisers über die neuen Entwürfe ist erst zu erwarten, wenn das Abgeordnetenhaus sich mit den Ergebnissen des neuen Wettbewerbes befaßt haben wird.

— Ein musikhistorischer Schnitzer, dessen baldige Richtigstellung gerade bei einem volkstümlichen Kunstinstitut erwünscht erscheint, ist im Deutschen Opernhause zu Charlottenburg den Leuten vom Bau untergelaufen. In der Ehrennische der großen Musiker in der Eingangshalle liest man der Herme Beethovens in Marmor eingegraben die Jahreszahlen 1770—1826. Das Todesjahr des Meisters, mit dessen „Fidelio" das Haus geweiht wurde, ist aber bekanntlich 1827.

Breslau. Als Nachfolger des verstorbenen Prof. Ernst Flügel ist auf den Posten des ersten Opern- und Musikreferenten an der Schlesischen Zeitung in Breslau der Dresdner Musikschriftsteller Dr. Ernst Neufeldt berufen worden.

— Für das Stadttheater in Breslau, in dem man zur Zeit ausschließlich die Oper gepflegt hat, beabsichtigt die Stadtverwaltung einen besonderen Intendanten anzustellen und hat die Stelle in den Zeitungen zur Bewerbung ausgeschrieben.

Brüssel. Zum Direktor des Brüsseler Konservatoriums ist an Stelle des verstorbenen Tinel der Komponist Leon Dubois ernannt worden.

Frankfurt a. M. W. v. Waltershausen, der Komponist des „Oberst Chabert", beschäftigt sich zurzeit mit einer neuen Oper: „Azis und Azisa". Der Stoff ist dem gleichnamigen Kapitel aus „Tausend und eine Nacht" entnommen.

Erfurt. Hier fand im Rahmen eines Konservatoriumkonzertes die Uraufführung einer Sonate G moll für Solovioline von Richard Wetz (op. 33) statt. Das echte, schöne Werk erntete starken, freudigen Beifall. Es wird von einem energischen Präludium eröffnet, dem eine graziöse, heitere Gavotte folgt. Innig und voll Wärme ist die Romanze; den Schluß bildet ein frisches, kräftiges Rondo. Diese Komposition, die keine nur äußerlich technischen Effekte aufweißt, bereichert die verhältnismäßig spärliche Literatur, der sie angehört, um eine sehr wertvolle Gabe. Das schwierige Werk wurde von dem neunzehnjährigen Gustav Fritzsche, einem Schüler des Direktors Walter Hausmann, mit erstaunlicher Technik und großem, schönem Tone gemeistert.

Hannover. Das Seminar für Schulgesang in Hannover beginnt Anfang Januar seinen neuen Kursus zur Vorbereitung auf die staatliche Prüfung für Gesanglehrerinnen. Als Gesanglehrerinnen können jetzt auch Frauen an den Lyzeen und Oberlyzeen mit Pensionsberechtigung angestellt werden. Vorbedingung zur Anstellung ist die Ablegung der staatlichen Prüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen in Preußen. Zur Vorbereitung auf diese Prüfung eröffnet das Seminar für Schulgesang in Hannover (Alte Döhrenerstr. 91) Anfang Januar einen neuen Kursus. Das Institut war bereits vom Tonika-Do-Bund (Verein für Schulgesangsreform, Sitz Hannover) im Jahre 1909 ins Leben gerufen worden. Es gestaltete nach der Einrichtung der staatlichen Prüfung (Erlaß vom 24. Juni 1910) seinen Lehrplan den neuen Anforderungen entsprechend um. Im Juni 1912 absolvierte die erste von der Anstalt entsandte Seminaristin die staatliche Prüfung. Da die Räume des Seminars vorläufig noch beschränkte sind, so kann auch die Zahl der Schülerinnen nur klein sein; daraus ergibt sich die Möglichkeit eines besondern individuellen Eingehens auf den Einzelnen. Eine frühzeitige Anmeldung ist aus demselben Grunde ratsam.

Kiel. Der Chor-Verein unter Herrn Kapellmeister Ludw. Neubeck veranstaltet in dieser Saison drei Konzerte. Das erste Konzert am 29. November gewinnt an Bedeutung durch die in Kiel zum erstenmal zur Aufführung gelangende große Chor-Ballade von Friedr. Hegar „Das Herz von Douglas", für Soli, Männerchor und Orchester. Weiter gelangen zum Vortrag: Bruchs „Normannenzug" für Solo, Männerchor und Orchester, Wagners Preislieder aus den Meistersingern von Nürnberg und drei von dem Dirigenten des Vereins komponierte ernste Gesänge für Bariton-Solo mit Orchester. An Orchesterwerken enthält das Programm zwei klassische Werke: Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und die Sinfonie Nr. 7 in

Cdur von Haydn. Das zweite Konzert, am 15. Februar, bringt unter anderm eine Wiederholung des im vergangenen Jahre mit vielem Beifall aufgenommenen Chorwerkes „Kolumbus" von Heinr. Zöllner für Sopran, Tenor- und Baritonsolo, Männerchor und Orchester. Das dritte Konzert, das im April stattfinden wird, stellt den neugegründeten, ca. 190 Mitglieder starken Frauenchor nach etwa $^{3}/_{4}$jähriger Ausbildung zum ersten Male vor eine größere Aufgabe. Zusammen mit den männlichen Stimmen wird dann dem Verein ein ca. 330 Mitglieder zählender Chor-Apparat zur Verfügung stehen. Das Programm dieses Konzertes bringt in seinen hauptsächlichsten Teilen für Kiel bemerkenswerte Neuheiten: Humperdincks „Wallfahrt nach Kevelaer" und M. Bruchs neueste Komposition „Die Macht des Gesanges", eine erst vor kurzem aus der Hand des Komponisten hervorgegangene Vertonung des Schillerschen Gedichtes. Beide Werke sind für Soli, gemischten Chor und Orchester geschrieben. Prof. Willibald Kaehler, zurzeit Hofkapellmeister in Schwerin, ist mit seinem Sinfonischen Prolog zu Kleists „Prinz von Homburg" vertreten. Ferner kommt eine neue Sinfonie von Gustav Láska zur Aufführung. Für alle Konzerte ist das Orchester des Vereins für Musikfreunde gewonnen.

Könnern. Karl Löwes Oratorium „Johann Huss" erlebte hier unter Pastor Schuberts-Domnitz Leitung eine erfolgreiche Aufführung. Die Titelpartie sang Herr stud. Ernst Reich (Halle), dessen schöner weicher und edelmetallischer Tenor Aufsehen erregte. Auch die übrigen Solisten: Frl. Walter (Halle), Frl. Herrmann (Halle) und stud. Schubert (Halle) bewährten sich vortrefflich. Herr Lehrer Elste (Nauendorf) und Herr Organist Pöchge (Könnern) machten sich um die Begleitungen verdient.

Leipzig. Die Gemeinnützige Gesellschaft widmete einen Abend der Frage des Parsifalschutzes. Referenten waren: Prof. R. Sternfeld, der allerlei Bekanntes wirksam in Erinnerung brachte, und Herr Moritz Wirth, dessen neue und eigenartige Vorschläge sehr beachtenswert sind. An der Debatte beteiligten sich: Reichstagsabgeordneter Dr. Junck, Dr. Freiesleben und Geheimrat von Hase. M. Wirths Vorschläge bringen wir im nächsten Hefte.

London. Die sechswöchentliche deutsche Opernsaison im Londoner Covent Garden wird am 27. Januar 1913 von Thomas Beecham eröffnet. Das Repertoire bringt die erste englische Aufführung von Richard Strauß „Rosenkavalier"; außerdem werden „Elektra", „Salome", „Tristan und Isolde" und die „Meistersinger" gegeben. Selbstverständlich ist nicht Covent Garden, sondern Hammersteins Opernhaus verpachtet worden.

München. Von Maurice Ravel, dem Pariser Musiker, bereitet das Münchener Künstlertheater eine Pantomime vor. Man hat dafür ein Moskauer Ballett unter Ellen Tels verpflichtet.
— Die hiesige Konzertsängerin Berta Manz hatte kürzlich bei ihrem Liederabend in Berlin mit Gesängen moderner Komponisten großen Erfolg.

Stuttgart. Der Neue Sing-Verein brachte am 18. Nov. u. a. als Uraufführung: „Friede", Konzertszene für Baryton und Orchester von Ernst H. Seyffardt.

Utrecht. Frau Jeanne Vogelsang, die vortreffliche Geigerin Joachimscher Schule, ist hier und in Amsterdam (Concertgebouw) mit großem Erfolge aufgetreten.

Waldenburg (Schlesien). Vier Sinfonie-Konzerte werden im Winter 1912/13 veranstaltet von der Waldenburger Berg- und fürstlich Plessischen Bad Salzbrunner Kurkapelle (Leitung: Kapellmeister Max Kaden). 1. Konzert am 15. Nov.: Solistin: Margarete Geller-Berlin; L. v. Beethoven: Sinfonie No. 2, Ddur, F. Mendelssohn: „Konzert-Arie" für Sopran und Orchester, E. Grieg: „Aus Holbergs Zeit", Suite im alten Stil (zum 1. mal), R. Wagner: Elsas Traum aus „Lohengrin", für Sopran und Orchester, R. Schumann: „Ouverture, Scherzo und Finale (zum 1. mal). 2. Konzert am 13. Dezember: Solistin: Eleanor Spencer-Berlin, Klavier; Graf Bolko von Hochberg: Sinfonie in Edur (zum 1. mal), César Franck: „Variations symphoniques" für Klavier und Orchester (zum 1. mal), P. Tschaikowsky: „1812", Ouverture solennelle (zum 1. mal), N. Rimsky-Korsakow: „Konzert Opus 30" für Klavier und Orchester. 3. Konzert Richard Wagner-Fest-Aufführung am 13. Februar unter Mitwirkung hiesiger Chorvereinigungen: Solist: Bruno Bergmann-Berlin; Beethoven: Eroika, R. Wagner: Vorspiel, Monolog des Hans Sachs und Schlußszene aus den Meistersingern. 4. Konzert am 4. März: Gast-Dirigent: Hugo Kaun-Berlin, Solistin: Zetta Gay Whitson-Berlin, Violine; Ph. Rüfer: „Rubens Ouverture" (zum 1. mal), Hugo Kaun: „Phantasiestück" für Violine und Orchester (zum 1. mal), Hugo Kaun: Sinfonie No. 2, Cmoll (zum 1. mal).

Wien. Als Hofoperndirektor soll Dr. Karl Muck ausersehen worden sein.
— Die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete eine Orgelmatinée, in der Hoforganist Prof. Rudolf Dittrich und Kammersänger Hans Edgar Oberstetter mitwirkten. Ersterer wird als Meister seines Instrumentes, Kammersänger Oberstetter als einer der besten lebenden Bassisten, besonders als Meister des bel canto gerühmt.

Würzburg. Der Kgl. Musikschule in Würzburg wurde in Anerkennung ihrer künstlerischen Wirksamkeit vom Prinzregenten die Bezeichnung Kgl. Konservatorium der Musik verliehen.

Zwickau. Im Konzert des Lehrergesangvereins wirkte Frl. Senta Wolschke (Leipzig) erfolgreich mit; besonders tiefe Eindrücke erregte sie mit dem Draesekeschen Liede „Das kranke Kind" und mit den Liebesliedern von Brahms.

Weihnachtsmusik

(Schluß)

Ludwig Scharnkes oben erwähnte „Weihnachtsstimmung" ist auch in einer Bearbeitung, und zwar in der für Violine und Pianoforte (M. 1.50) erschienen. Hier ist nur nachzutragen, daß das gefällige Stücklein sich so recht gut macht und, da es für die Violine sehr günstig liegt und gut mit Vortragszeichen versehen ist, auch von Schülern, die nur einen kurzen Weg in ihrer Kunst zurückgelegt haben, leicht gespielt werden kann (Fingersatz und Stricharten werden nur bei wirklich „blutigen" Anfängern nachzutragen sein). Von ganz ähnlichem Zuschnitt, dabei fast noch einen Gedanken leichter, sind die ebenfalls für Violine und Klavier geschriebenen „Weihnachtsglöckchen" von Arthur Seybold (op. 159, M. 1.50). Erwähnenswert erscheint es mir übrigens noch, daß die Begleitung in beiden Fällen so eingerichtet ist, daß sie ebenfalls von einem gewandten kleinen Spieler von mäßiger Fertigkeit übernommen werden kann.

Was die Gesangsmusik anbetrifft, sei hier erstens einmal an Carl Reineckes op. 240 erinnert, das, aus zwei Weihnachtsliedern bestehend („Hoch aus den Wolken tönt der Engelsang" [Text von Frida Schanz] und „In Mitten der Nacht, die Hirten erwacht" [Volkslied aus Franken aus dem 17. Jahrhundert] je M. 1.—), als weithin bekannt vorausgesetzt werden darf. Besonders das erste mit seiner erhabenen Stimmung, und seinem stillen Zufriedenheitsausdruck hat seinen Weg schon lange gemacht. Wie das erste, so zeichnen gute Sanglichkeit, Sorgfalt im Satze und gesunde harmonische Erfindung auch das zweite Lied aus. Waren diese beiden in der Hauptsache für Erwachsene gedacht, so ist Elisabeth Wintzers „Am Weihnachtsabend im Himmelhaus" besonders mit Rücksicht auf die Kinderstimme entworfen. Allerdings muß bei der Wiedergabe die Klavierbegleitung, um ein paar Modulationen zu erleichtern, beibehalten werden. Der niedliche von Manfred Kyber herrührende Text hat in der Komponistin eine verständige Auslegerin gefunden: Nirgends hat sie den Gesichtskreis des Kindes überschritten.

Zum Schluß seien die Kirchenmusiker auf eine dankbare Weihnachts-Motette, auf Carl Reineckes Weihnachtslied „Erklinge Lied und werde Schall" (op. 231, mit englischer Uebersetzung von John Bernhoff, Part. M. 1.—, jede Stimme M. —.20) hingewiesen. Ein frisches und gediegen gesetztes Werk, das wie alle von dem Tondichter ein reiches Verantwortlichkeitsgefühl vor sich selbst auszeichnet. Voller Jubel und Kraft einsetzend schwächt es sich bald ab bis zum ergreifenden Pianissimo, um nach wiederholten ähnlichen Durchführungen und Spannungen in gewaltiger Steigerung auf der Schlußfermate mit dem Höhepunkt des Ganzen abzubrechen. Die Motette ist nicht übermäßig lang und hat sich bereits wohl bewährt (sie ist unter anderm auch von den Leipziger Thomanern aufgeführt worden). Sie bedarf also hier nur des Hinweises, jedoch keiner besondern Empfehlung mehr. Dr. Max Unger

Ein neues Richard Wagner-Jahrbuch

ist im Hausbücher-Verlag Hans Schnippel (Berlin-Wilmersdorf) erschienen. Mit ihm konnte der Herausgeber Ludwig Frankenstein die vor drei Jahren unterbrochene Reihe als mit dem vierten Bande fortsetzen. Im übrigen sind die Jahrbücher von

mehr als nur ephemerem Wert, weil sie größere wissenschaftliche Arbeiten enthalten, die sich in ernster Weise mit Problemen des Wagnerschen Kunstwerks befassen, und weil sie eine kritische Jahresschau geben von dem, was die Wagnerforschung im übrigen in separaten Abhandlungen Neues publiziert hat. Die Arbeit des Herausgebers, der in dem stattlichen Umfange von fast 80 Seiten einen bibliographischen Überblick über die letzten vier Jahre gibt und darin sämtliche bemerkenswerten Aufsätze über Wagner und seine Werke in Zeitschriften und Tagesblättern berücksichtigt, darf nicht unterschätzt werden; auf solche Weise wird demjenigen, der sich mit irgendeinem Zweiggebiet intimer beschäftigen will, ein ansehnliches Quellenverzeichnis zur Verfügung gestellt, was oft schon ein gutes Stück der Arbeit selber bedeutet. Wer zudem weiß, in welch rapider Steigerung die Wagner-Literatur in letzter Zeit angewachsen ist zu einem unüberschaubaren Chaos, der wird für eine solche sorgfältige Registrierung einer Auswahl des Bedeutenderen dankbar sein. — Von dem Inhalt des 350 Seiten zählenden Bandes ist vor allem der Aufsatz Arthur Seidls: „Analogien — Parallelen — Harmonien“ hervorzuheben, der in gewissem Sinne zum ersten Male Geistesverwandtes in Dichtungen Wagners und solchen vorwagnerischer Künstler, wie es sich teilweise sogar bis zu wörtlichen Anklängen und Übereinstimmungen steigert, gegenüberstellt und damit in „solchen, oft unscheinbaren Einzelheiten einmal ad oculos demonstrieren will, wie ein Wagner nicht etwa außerhalb der organischen Entwicklung unseres Geisteslebens ganz allein für sich steht, sondern sich in den Zusammenhang der Literatur und Operngeschichte lebendig eingliedert“. Von den übrigen, teilweise sehr ausgedehnten Aufsätzen seien heute nur die folgenden angeführt: Mimir, eine Studie aus dem Gebiete der vergleichenden Mythologie, von Arthur Drews; Das „Wunder“ bei Wagner, von Karl Heckel; „Wagner und Nietzsche“, von B. G. Speck; Die Quellen der „Hochzeit“, von Max Koch; Über Gozzi-Wagners „Feen“, von Georg Kaiser; Zur Quellenkunde des „Parsifal“, von Robert Petsch; „Männerlist größer als Frauenlist“, von Max Koch; Hans Sachs-Dramen (Deinhardstein und Wagner), von Kurt Singer; Zur Entstehungsgeschichte des „Parsifal“, von Wilh. Altmann; Parsifal-Varianten, von Hans v. Wolzogen; liebevolle Nachrufe für die verstorbenen Getreuen Erich Kloß (Rich. Sternfeld), Eduard Reuß (Kurt Mey) und Felix Mottl (Willy Krienitz), ein ausführlicher Bericht über die vorjährigen Festspiele von Kurt Mey und viele Besprechungen einschlägiger Literatur.

Dr. Georg Kaiser

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

Unser verdienstvolles Mitglied Herr Wilhelm Schleidt, langjähriger Leiter des Kurorchesters Interlaken, verschied infolge eines Schlaganfalles am 16. ds. Mts. Wir werden ihm ein gutes Andenken bewahren.

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister F. Wilh. Lother, Heidelberg
Städt. Musikdirektor Paul Radig, Heidelberg
Kapellmeister F. Ch. Adler, Landshut
Musikdirektor Georg Christiansen, Goslar
Kapellmeister Julius Prüwer, Breslau
Kgl. Musikdirektor Fritz Gambke, Posen
Kapellmeister Hans Philipp Othmer, Cottbus
Städt. Musikdirektor Herm. Kundigraber, Aschaffenburg
Kapellmeister Egon Herz, Münster
Kapellmeister Kurt Zernick, Görlitz
Kapellmeister Heinrich Wollfahrt, Zittau
Kapellmeister Paul Leopold Heller, Colmar
Kapellmeister Arthur Konthar, Hamburg
Kapellmeister Franz Josef Sobotka, Iglau
Kapellmeister Hanns Egon Epstein, Pforzheim
Kapellmeister Gustav Witt, Wien
Kapellmeister Oscar Stalla, Wien
Kapellmeister Kurt von Wolfurt, Danzig
Kapellmeister Dr. Heinz Hess, Danzig
Kapellmeister Knud Harder (Konrad Reyher), Elbing
Kapellmeister Ferdinand Neisser, Eisleben

Wir machen noch einmal besonders darauf aufmerksam (Wiederholung der brieflichen Nachricht), daß der Anzug zum Frühstück bei Hofe gelegentlich der Hauptversammlung zu Bückeburg am 17. und 18. Dezember Gehrock ist.

An Anträgen sind zur Hauptversammlung folgende gestellt:

1. Schaffung eines eigenen Organes in Form von vierwöchentlichen Mitteilungen, die sämtliche Mitglieder über die Arbeiten des Büros resp. des Verbandes auf dem laufenden halten.
2. Weitere Ausgestaltung der Stellenvermittlung.
3. Genehmigung des Beitrages zu der sich bildenden Musikerkammer.
4. Aufnahme fördernder Mitglieder.

Die Herren Mitglieder werden nochmals dringend ersucht, sofort mitzuteilen, ob sie an der Versammlung zu Bückeburg teilnehmen.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 5. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 2. Dez. eintreffen.

Verlag **Louis Oertel** in Hannover.

Beim Tannenbaum.

Weihnachtsgesang (Ged. v. G. Castropp), für Chor, Bar. od. Mezzos.-Solo mit Klav. u. Org.-(od. Harm.-) od. Orch.-Begl. komp. von **O. H. Lange.** (Part. 1,50 M., Chor-St. je 10 Pf., Orch.-St. kplt. 3 M., Str.-Quint.-St. 1 M.)

Ausgabe A. Für Männerchor.
Ausgabe B. Für gemischten Chor.
Ausgabe C. Für 3stim. Frauenchor.
Ausgabe D. Für 2stim. Frauenchor.
Ausgabe E. Für einstim. Chor.

Oe. v. Hazay

Gesang

seine Entwicklung

und die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, englischen und russisch-deutschen Gesangs-Literatur

In Ganzbocksaffian gebunden M. 10.—

Inhalt: Der kirchliche Gesang bis zur Neuzeit, Der profane Gesang, Volkslieder, Minnegesang, Meistergesang, Der weltliche kontrapunktische Gesang, Die Entstehung der Oper und der Monodie, Anfänge des deutschen Kunstliedes, Der Gesang während der klassischen Zeit, Der moderne Gesang, Die neue Richtung, 1. Bis zur Gegenwart (Rameau bis Hugo Wolf), 2. Die Gegenwart (R. Strauss, Reger, Thuille, Schillings, d'Albert, Weingartner, Mahler, Bruneau, Fauré, d'Indy, Debussy.)

Ein Werk, das keinen Parteistandpunkt kennt, nur nach dem Himmel der Kunst fragt, nicht nach der Himmelsrichtung, das in gedankenreicher Erörterung den Weg des Gesanges bis in die neueste Zeit verfolgt und im II. Teile aus der verwirrenden Menge der Lieder eine mit kurzen kritischen Anmerkungen versehene sehr wertvolle Auswahl von über anderthalb Tausend der besten davon anführt.

Ein Spezialwerk für den Sänger-Künstler, wie für den Dilettanten, ein Breviarium cantorum.

Max Hesses Verlag, Leipzig.

Soeben erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen

von **Betty Reinecke**

M. 1.50

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig

Richard Wagners Lebensbericht

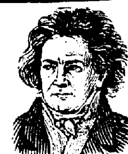
Bekannt unter dem Namen „Autobiographie Richard Wagners". Deutsche Originalausgabe, herausgegeben von Hans Paul v. Wolzogen. **Neue billige Volksausgabe M. 1.—**

Verlag von Louis Oertel, Hannover

Neue **Einzel**-Ausgabe

der **Sonaten für Pianoforte** von

Ludwig van Beethoven.



Zum Gebrauche am Königl. Conservatorium zu Leipzig herausgegeben und unter Benutzung des Commentars von **Prof. Dr. Carl Reinecke** mit Fingersatz und Anmerkungen (Text deutsch und englisch) versehen von

Carl Beving, F. v. Bose, Dr. Joh. Merkel, P. Quasdorf, A. Reckendorf, Ad. Ruthardt, Johannes Weidenbach.

Bis jetzt gelangten zur Ausgabe:

		M.			M.
Op. 2 No. 1	F-moll	1,—	Op. 22	B-dur	1,30
Op. 2 „ 2	A-dur	1,—	Op. 26	As-dur	1,—
Op. 2 „ 3	C-dur	1,30	Op. 27 No. 2	Cis-moll (Mondsch.-S.)	—,90
Op. 10 „ 1	C-moll	—,90	Op. 28	D-dur (Pastorale) .	1,20
Op. 10 „ 2	F-dur	—,90	Op. 53	C-dur (Waldstein-S.)	1,80
Op. 10 „ 3	D-dur	1,—	Op. 57	F-moll (Appassionata)	1,80
Op. 13	C-moll Pathétique	1,—	Op. 81 a	Es-dur (Les Adieux etc.)	1,—
Op. 14 No. 2	G-dur	1,—	Op. 90	E-moll	1,—

Diese neue Ausgabe ist auf Grund des massgebenden Materials hergestellt, giebt neben einem zweckmässigen Fingersatz Aufschluss über die Ausführung von Verzierungen und anderweitige erforderliche Anweisungen ohne, wie die meisten anderen Ausgaben, durch individuelle Auffassung oder eigenmächtige Zuthaten Lehrer wie Lernende zu bevormunden. Sie ist die **einzige Ausgabe,** welche **instructiv** ist **und zugleich den Urtext** erkennen lässt, eine Ausgabe für alle, die Beethoven unverfälscht und unbeeinflusst geniessen wollen.

Die Ausstattung ist vorzüglich, der Preis billig.

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldtstrasse 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Dankbarer Zyklus für gemischten Chor.

Altdeutsche Liebeslieder

Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor

gesetzt von

Heinrich van Eyken

Op. 9.

Partitur M. 1.—. Stimmen (à 25 Pf.) M. 1.—.

Die Partitur ist durch jede Buch- oder Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen, sonst von der Verlagshandlung

Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 49

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 5. Dez. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Achtes Gewandhauskonzert

Programm: Beethoven, Coriolanouvertüre, Violinkonzert, Eroika

Unser Platz im Gewandhaus war diesmal nicht geeignet, genießen oder gar urteilen zu lassen: rechts starke Zugluft, links (im Mittelbalkon) ein ganz leiser, niederträchtig leiser Ozonator- (oder dergleichen) Pfeifton, der glücklicherweise sonst niemanden weiter zu stören schien. Solche Töne, je leiser um so schlimmer, bringen den Musiker zur Verzweiflung, wie ja auch das Flüstern ahnungsloser Nachbarn die hassenswerteste Vergewaltigung musikalischen Genießens ist. Im Konzertsaal raten wir mehr für reine Schwingungen als für Ozon, sofern es mit Geräusch verbunden sein muß. Es geht noch, wenn das volle Orchester rast. Man kann sich den Wagnerschen Kaisermarsch oder eine neuere sinfonische Emanation mit Ozonatorbegleitung ganz gut vorstellen, aber beim Beethovenschen Violinkonzert wird sie unerträglich (nicht jedem, es gibt auch einsichtsvolle Konzertbesucher, die wissen, was sie Zeit und Raum, besonders diesem, schuldig sind. Die Schriftleitung.) Denn hier gibt sich der intimste Beethoven. Vor dieser Feinheit hat Alles zu verstummen. Es ist wie im Tempel. Der höchste Priester Beethoven redet. Der Ozonator, oder wie er heißen mag, hat zu schweigen. Du aber, Zuhörer vom hintersten Mittelbalkon, wende dich beschwerdeführend an das Gewandhausbureau (was hiermit geschehen sei).

Trotz solcher Quer- und Zwischenstände, deren Bekanntmachung und Besprechung keineswegs überflüssig ist, erklang mir das Violinkonzert in einer idealen Darstellung, wie sie kaum zu überbieten sein dürfte. Nikischs Rubati im ersten Satze mochten auffallen, aber sie waren, wenn auch etwas übertrieben, doch Beethovenschen Geistes und kamen der Auffassung des Solisten entgegen. Dieser selbst, Herr Bronislaw Huberman, hat auf die angenehmste Art enttäuscht. Er ist einmal ein Wunderkind gewesen und hat dann die Folgen dieser vermaledeiten Ausnahmestellung spüren müssen. Aber er hat die Krisis überwunden und ist ein Künstler geworden, der in seinem Fache nach dem Höchsten greifen darf. Einige Strichhärten abgerechnet, war seine Ausführung des Beethovenschen Konzerts eine abgeklärte Leistung allerersten Ranges, technisch vollendet und in der dichterischen Auslegung meisterhaft.

Sowohl die Begleitung des Violinkonzerts als auch die Darstellung der Orchesterstücke zeigten das Gewandhausorchester und seinen genialen Führer, Professor Artur Nikisch, in glänzender Verfassung. ♯

Wagner wider Parsifalmonopol

Im vorigen Hefte gedachten wir der Aussprache, die die Gemeinnützige Gesellschaft in Leipzig zugunsten des Parsifalschutzes herbeigeführt hatte. Nach einleitenden Worten des Herrn Justizrat Gensel und nach einem längeren Vortrage des Herrn Prof. Sternfeld ergriff Herr M. Wirth das Wort, um zunächst die Grundlage der ganzen Monopolbewegung, den angeblichen Willen Wagners, daß der Parsifal nur in Bayreuth gegeben werden solle, anzugreifen. In den verschiedensten Erklärungen und Eingaben aus Bayreuther Kreisen sei diese Behauptung immer wiederholt worden, doch stets ohne Beweis. Frau Wagner habe sogar unterm 9. Mai 1901 an den Reichstag geschrieben (Bayr. Bl. 1901, 226), Wagner habe gewollt, daß sein Theater „einzig auf dem Hügel zu Bayreuth stehe“ und daß nur dort der „Parsifal aufgeführt werde“. Wolle man der Frau Wagner sehr weit entgegenkommen, so sei dies eine sehr subjektive Auslegung des Wortes Wagners in dem Briefe an König Ludwig vom 28. September 1880; „mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus“. Der wahre Sinn dieses Ausdrucks sei eher der der Klage Siegfrieds unter der Linde: „doch ich bin so allein, hab' nicht Bruder noch Schwester“. Einzig Herr Prof. Sternfeld habe in einem Schreiben an den Reichskanzler v. Bülow (Bayr. Bl. 1901, 275) jenen angeblichen Befehl Wagners als Zitat, in Gänsefüßchen, gegeben. Die Quelle sei das Schriftstück Nr. 7 der im 10. Bande der „Ges. Schriften und Dichtungen“ Wagners unter dem Titel: „Bayreuth. Bayreuther Blätter“ vereinigten kleineren Aufsätze. Wagner erkläre daselbst, der Parsifal solle in den nächsten Jahren „— wie überhaupt zukünftig — nur in Bayreuth zur Darstellung kommen“, um durch ihn Geld für die stilgerechte Inszenierung der übrigen Werke Wagners zu erhalten. Endlich aber solle ein treues Patronat auch über Wagners Leben hinaus für den richtigen Geist der Aufführungen seiner Werke sorgen. Besondere Aufträge erhält das treue Patronat nicht, obwohl man gerade hier den Ausdruck von Wagners Wunsch und Willen bezüglich des Parsifal erwarten sollte. Hätte Wagner, wie Prof. Sternfeld und der Führer die Monopolbewegung wollten, die Worte: „— wie überhaupt zukünftig —“ im Sinne eines ewigen Monopols gemeint, so stehe das Schriftstück bei Wagner derartig einzig an unlogischer Durcheinanderwürfelung der Gedanken da, daß man geradezu an eine Fälschung glauben müßte, wenn nicht ein anderer Sinn nachweisbar wäre. Die Einschaltung bedeute nämlich nichts weiter, wie: „in den nächsten Jahren“. Man drücke sich oft so aus.

In Wagners Bewußtsein habe es bezüglich des Parsifal zwei Grundtatsachen gegeben. 1) Parsifal nie in einem Opernhause und Opernbetriebe (Brief an König Ludwig vom 28. Sept. 1880). 2) Daß sein Bayreuther Bühnenhaus „nachzuahmen der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich bleiben“ müsse (Bd. X der „Ges. Schr.“: „ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele von 1876“, zu Anfang). Schlußfolgerung: Parsifal nur in Bayreuth. Die Herren Monopolisten hätten sich und die Welt darin getäuscht, daß sie eine von Bedingungen abhängige Ansicht Wagners für absolut nähmen. Unumstößlich aus künstlerischen Gründen sei nur die erste Bedingung. Die zweite sei bereits durch Ernst v. Possart und sein Prinzregententheater widerlegt und könne noch weiter widerlegt werden.

Die Vorschläge, welche Wirth der Monopolbewegung entgegensetzt, sind folgende:

Der Parsifal darf nur aufgeführt werden, wo ein Wagnertheater zur Verfügung steht, dessen innere Einrichtung und äußere landschaftliche Lage dem Bayreuther Hause nachgebildet ist. Eine große, leistungsfähige Bühne übernimmt den Betrieb, der nur zu Festspielzeiten stattfinden darf. Die Stadt, welche sich eine solche Parsifalbühne errichten will, muß eine kunstverständige Verwaltung, eine kunstverständige, charaktervolle Presse und kunstsinnige Bevölkerungsschichten haben, welche ihr Urteil geltend zu machen wissen (Stellung des Volkes in den Meistersingern). Die amtliche Aufsicht über die Güte der Vorstellungen führt ein Parsifalkommissar, deren jeder Einzelstaat einen oder mehrere zu ernennen hat. Sie stehen unter einem Reichsparsifalkommissar, etwa so, wie die Heeresverwaltungen der Einzelstaaten der Oberaufsicht des Reiches unterstehen. Eine wichtige Aufgabe dieser Kommissare ist es, durch Vereinbarung Überproduktion an Parsifaltheatern zu verhüten. An der deutschen Westseite dürfte neben Bayreuth und München ein drittes in Wiesbaden, Köln (Siebengebirge) oder Hannover für den Anfang gerade genug sein. An der Ostseite des deutschen Sprachgebiets würden Charlottenburg, Dresden, Prag, Wien und Graz vorläufig ausreichen.

Es ist zu beachten, daß, wenn das Haus für die Stadtverwaltungen vielleicht eine unverzinsliche und unabtragbare Ausgabe bildet und der Betrieb sich nur eben deckt, Stadt und Umgebung wenigstens den materiellen Vorteil des Fremdenzuzugs haben werden. Erst wenn der Parsifal, dem auf diesen Wagnertheatern, wie in Bayreuth, auch noch andre Wagnersche Stücke beigegeben werden könnten, soweit in die Bevölkerung eingedrungen ist, daß das eine Theater dem Andrange nicht mehr genügt, darf in der Nähe ein anderes errichtet werden.

Wirth hat die Befürchtung, daß die gesetzgebenden Gewalten kein Ausnahmegesetz bewilligen würden, schon in Heft 29 ds. Bl. durch den Hinweis auf die überall, wo es not tat, erlassenen Ausnahmegesetze widerlegt. Diesmal betonte er, daß das erstrebte Parsifalgesetz vielmehr der Anfang einer umfassenden Kunstgesetzgebung sei. Der Parsifalkommissar werde sich sehr bald zu einem selbständigen Kunstminister entwickeln. Die Kunst dürfe nicht mehr in den Händen eines bloßen Dezernenten liegen, dessen schönste Anträge von einem kunstunverständigen Chef mit einem bloßen starren „Nein“ bei Seite geschoben werden.

Die wichtigsten Folgen hätten jedoch Wirths Vorschläge für die Verbreitung des Parsifal im Auslande. Werde das erstrebte Monopol in Deutschland Gesetz, so werde dadurch den Ländern der Berner Übereinkunft mit 50jähriger Schutzfrist der Parsifal noch bis 1933 entzogen; von da ab sei er dem freien Wettbewerb bis hinab zum Tingeltangel ausgeliefert. Die Wirthschen Vorschläge ließen jedoch den Parsifal für die genannten Länder unter den deutschen Bedingungen schon von 1914 ab zu (vergl. die Dr. Fortnerschen Ausführungen in Heft 42 ds. Bl.). Es sei daher nicht zu zweifeln, daß die ausländischen großen Städte und großen Bühnen sehr bald davon Gebrauch machen würden und daß sie, um den materiellen Lohn für ihre großen Aufwendungen nicht zu verlieren, ebenfalls sehr bald auf ein Parsifalgesetz, ähnlich dem deutschen, hinarbeiten würden.

Diese Entwickelung, die wir Deutschen durch unsere Gesetzgebung einzuleiten hätten, wäre aber ganz im Sinne Wagners, der an eine erneute Wechselwirkung des Genies der Völker auch auf dem Gebiete der Kunst dachte (Ges. Schr., Bd. IX, „Brief an einen italienischen Freund“), von seinen Werken sich aber nur dann einen günstigen Einfluß auf ein fremdes Volkstum versprach, wenn man sie ihm in ihrer Originalgestalt vorführte (vergl. Wagners Leitspruch für den Spanier Marsillach, Bayr. Bl. 1878, S. 245 und Ges. Schr. XII, 312—314). Zum Wagnerschen Musikdrama gehört aber auch das Wagnersche Haus, und zwar unter allen Umständen beim Parsifal.

Davon dürfen wir aber nochmals materielle Vorteile für uns erwarten. Wie einst mehrere Jahrhunderte hindurch das arme Italien sich dadurch bereicherte, daß es seine Konservatorien in gutem Stande hielt, und daß die daselbst erzogenen Komponisten, Sänger und Sängerinnen ihre in ganz Europa erworbenen Reichtümer mit nach Hause brachten, so dürfte sich heute vor allem das ereignen, daß das Ausland seine Söhne und Töchter in verstärktem Maße nach Deutschland sendete, um hier deutsche Musik und musikdramatische Kunst, wie sie meinen, an der Quelle zu studieren. Wie würden wir bei dieser Prüfung bestehen? Heute noch nicht zum besten. Um so weniger darf der große günstige Augenblick verpaßt werden, mittels eines geeigneten Parsifalgesetzes diese Bewegung einzuleiten, sowie mittels einer baldigst sich anschließenden Kunstgesetzgebung ihr eine lohnende Dauer zu sichern. Das Reich, die Einzelstaaten, die Stadtverwaltungen, Bühnen und Musiklehranstalten, der gesamte Musiklehrerstand sind alle gleichmäßig dabei beteiligt.



Londoner Spaziergänge

Combinationsseuche — Leoncavallos neueste Oper im Hippodrome — Unerhörte Vaudeville-Anträge — Promenade Concerts — Endlose Opernprojekte — Neue Ballette von Debussy und Strauß — Ein Virtuosen-Streichquartett

Wir leben in einem nervösen Zeitalter! „We are restless“ hört man allenthalben in London ausrufen. Starke Nerven sind im Niedergang und bezeichnen bloß einen ehemaligen Begriff. Wer sich heute mit starken Nerven brüstet, der brüstet sich eben mit etwas, was er nicht besitzt. Man überfüttert die Massen auf allen Gebieten, und besonders dort, wo sich Kunst, Musik und das Drama die Hände reichen. Die Engländer legen einen gewissen Stolz darein, das blasierteste Volk der Erde zu sein, soweit es sich darum handelt, als kritische Beurteiler betrachtet zu werden. Dieses verwöhnte,

dieses urverhätschelte Naturkind, das man in der ganzen gebildeten Welt unter dem Sammelnamen Publikum kennt, zeigt in der letzten Zeit in London arge Spuren von Übersättigung. Die alte Ordnung hat abgewirtschaftet. Konzerte, in denen blos ein Künstler auftritt, gehören in die Rumpelkammer. Das Publikum verlangt mehr als einen Künstler für sein Geld. Daher die jüngsthin geschaffenen Kombinations-Konzerte, die sich gegenwärtig im Stadium des erschreckendsten Crescendos befinden. Ein Künstler zieht nicht mehr. Und da die große Gemeinde der Künstlergarde nicht auf der Börse, sondern im Konzertsaal spielt, und die Meisten nicht gern auf Spekulation spielen, treten Erscheinungen zu Tage, die zum Mindesten zum Nachdenken zwingen. Derartige Neuerscheinungen im Konzertleben zeitigen dann Früchte, die mitunter kaum zu genießen sind.

Man kann ganz gut begreifen, wenn zwei von den auserlesenen Virtuosen, wie Busoni und Kreisler sich zusammenfinden, um gemeinschaftlich zu musizieren. Dieses Konzert gab der großen versammelten Masse in Queens Hall Gelegenheit, sich an den beiden Sonaten von Mozart und César Franck zu ergötzen. Hier sei auch noch erwähnt, daß Busoni zum ersten Male in London seine angeblich aufgefundene Figaro-Liszt-Fantasie einführte. Busoni ist heute der idealste Lisztinterpret. Doch der aufgefundene Neuling hält beispielsweise mit der Rigoletto-Fantasie keinen Vergleich aus. Die Figaro-Fantasie ist namentlich gegen den Schluß etwas zu bombastisch geraten. Sollte sich hier Busoni etwa eine „Überlisztung" zu schulden haben kommen lassen!?

Kann es gerechtfertigt erscheinen, kann es musikalisch-ästhetisch zulässig sein, daß sich drei Virtuosen vereinigen, um — sozusagen den Massen zu schmeicheln — über Nacht gewissermaßen als Kammermusik-Vereinigung aufzutreten! Glücklicherweise fühle ich mich der Mühe enthoben, in diesen Blättern nachweisen zu müssen, was die Bedeutung von absoluter oder Kammermusik ist. Virtuosität wird hier nicht verlangt, warum? — weil sie einfach selbstverständlich ist. Dagegen wird etwas verlangt, was hier absolut nicht vorhanden sein kann: Jahrelanges Zusammenspiel; was die Essenz, was den künstlerischen Gehalt einer Kammermusik-Vereinigung ausmacht. Daß hieran Künstler wie Harold Bauer, Jaques Thibaud und Pablo Casals erst erinnert werden müssen, das ist aufrichtig zu beklagen. Und dennoch sind gerade derartige neue Virtuosen-Kombinations-Konzerte die neueste Leidenschaft unsres zahlenden Publikums. Die Blasierten sind entzückt von dem Anblick von drei Virtuosen und sagen: „Früher haben wir für einen so viel bezahlt, wofür wir jetzt gleich drei auf einmal hören können." Die gebildeten Amateure, die selbst zu Hause Kammermusik „machen", kommen aus Neugierde, und so kommt es dann, daß sich der Riesensaal füllt und die respektive Konzertdirektion sich wonnevoll die Hände reibt. Unser Londoner Publikum will vor allem Namen vom besten Klang, und sobald sich diese durch die edle Intervention eines herzerfrischenden Impresario gefunden haben, dann gibt es nur noch ein Schwelgen im Genuß, das jedoch der Kenner nicht teilen kann. Ich, für meinen Teil, habe längst verlernt, wie man ein Publikum erzieht, weil es nichts Undankbareres auf der Welt gibt, als diese angeblichen musikalischen Sozialdemokraten zu belehren oder aufzuklären. Wie absurd derartig rasch zusammengetrommelte Virtuosen-Kammermusik-Vereinigungen sind, geht aus der Tatsache hervor, daß vor einigen Monaten der Primarius dieser Körperschaft Kreisler hieß, während jetzt Thibaud seinen Platz einnimmt. Nachdem Kreisler „diesmal" kontraktlich verhindert war „mitzumachen", schob eine gütige Konzertdirektion — Konzertdirektionen sind immer gütig — rasch Monsieur Thibaud ein, der natürlich auf ein gewisses Kommando über Nacht ein Kreisler geworden ist. Kammermusik-Kenner haben für derartige Experimente höchstens ein mitleidvolles Lächeln. Das große Kind — hier also das große Publikum — muß aber, wie immer, Recht behalten, weil es für seine Rechte mit Gold und Silber bezahlt!

Nichts ist in der Welt, in der man Musik macht, gefährlicher, als berühmt zu werden. Einer der letzten dieser Märtyrer heißt: Leoncavallo. Sir Edward Moss, der gewaltige Managing, Direktor des Londoner Hippodroms, bestellte bei dem italienischen Maëstro eine Oper und nach drei Monaten kam diese im hiesigen Hippodrome unter Leitung des Komponisten zweimal täglich zur Aufführung. „I Zingari" behandelt in zwei Akten eine Zigeunergeschichte, die den Pagliacci verzweifelt ähnlich sieht. Die Musik bewegt sich in bewährten Bahnen, ohne auch große Ambition aufzuweisen. Eine den Meister charakterisierende Serenade hebt sich schwungvoll von viel Gemeinplätzen ab. Neue Effekte und neue Ideen sind in dem Werke mit peinlichster Gewissenhaftigkeit vermieden. Die Besetzung mit durchaus italienischen Kräften und ein auf achtzig Mann verstärktes Orchester waren geradezu prachtvoll. Die Oper erlebte in sechs Wochen zweiundsiebzig Aufführungen. Alsbald zeigten sich bedenkliche Lücken im Riesenhause und als Retter in der Not wurden die volkstümlichen Pagliacci hervorgeholt. Aufführung und Besetzung waren wieder glänzend und die täglich zweimal ausverkauften Häuser bewiesen wieder aufs neue, daß Großbritaniens Hauptstadt den alten Lieblingen immer den Vorzug gibt. Alle Welt weiß, daß Leoncavallo kein geborener Dirigent ist; allein die Pagliacci sind derart populär, daß selbst ihr Schöpfer ihnen beim Dirigieren keinen Schaden zufügen kann.

Man ist nicht ungestraft das reichste Land der Welt. Die Engländer gefallen sich oft in den geradezu absurdesten Dingen. Es schwirren jetzt Gerüchte in der Luft, die mit unheimlicher Gewissenhaftigkeit in unsern großen Tagesblättern reproduziert werden. Unsere Varieté-Magnaten wollen um jeden Preis „große" Namen ihren Programmen einverleiben und es wird von Lock-Honoraren gesprochen, die wahrhaftig jeder Beschreibung spotten. Man schickt sich an, Künstler wie Caruso, die Melba, Mark Hambourg, Ysaye, Marie Hall, Kubelik, Destinn etc. auf die Varietébühne zu locken und offeriert ihnen derartige Honorare, daß ihr Einkommen fürstlicher wäre als das des Fürsten von Monaco. — Vorläufig gastiert die Sarah Bernhard mit ihrer Truppe im Colliseum für die lächerlich unbedeutende Wochengage von zweitausend Pfund Sterlingen.

Unsere Promenade-Konzerte erfreuen sich heuer wieder der lebhaftesten Teilnahme von Musikenthusiasten. Man gab dieser Klasse von Konzerten den Namen, ehe man wußte, daß eine Promenade daselbst zu den Unmöglichkeiten gehören wird. Diese Konzerte sind geplant, um das musikliebende Volk zu erheitern und sie ab und zu in die Geheimnisse unserer ultramodernen Komponisten einzuführen. Beides wird wirklich erreicht von dem Leiter derselben, Sir Henry J. Wood. Am Montag gibt es regelmaßig einen Wagner-Abend, und unsere echten und Pseudo-Wagnerianer haben da Gelegenheit, die Ausdauer ihrer Kehlen zu erproben. Ich glaube kaum, daß ein deutsches Publikum die Wagner-Programme enthusiastischer begrüßen würde, als es hier wöchentlich in der großen Queens Hall der Fall ist. — Neulich kamen zwei Novitäten (für London) von dem frühreifen Wiener Jüngling Erich W. Korngold zur Aufführung. Zwischenaktsmusik zum Ballett „Der Schneemann" ergötzte durch ungesuchte, reizende Erfindung und farbenreiche Instrumentation. Seine Ouvertüre „Zu einem Schauspiel" verblüffte durch den dramatischen Zug, der durch das Werk geht. Wenn der jugendliche Komponist so weiter fortfährt, dann stehen der musikalischen Welt große Genüsse von ihm in Aussicht.

Seitdem Oskar Hammerstein kam, sah und segelte, ist sein Schmerzenshaus, noch immer Opernhaus genannt, der Gegenstand haarsträubendster Spekulationen geworden. Bisher haben sich Bewerber gemeldet, die das Haus für einen Zirkus, eine Varietébühne, ein Riesen-Cabaret und endlich für eine Reitschule erwerben wollten. Hammerstein spielte jedoch den bedachten Diplomaten und hat alle bisherigen Anträge lächelnd abgewiesen. Da erließ jüngsthin eine Gruppe von Professoren und sonstigen einflußreichen Musikern einen Aufruf, in dem sie darauf hinweisen, daß es jetzt an der Zeit wäre, das herrliche Haus am Kingsway zu erwerben, um daraus eine National English Opera zu machen, in dem ausschließlich in englischer Sprache gesungen werden soll. Der Aufruf weist kurz aber ziemlich trocken darauf hin, indem er sagt: English Opera and Opera in English. Die erste Gattung existiert in Wirklichkeit nicht. Es gibt bloß zwei Opern, die als sogenannte Nationalopern angesehen werden: „Bohemian Girl" von Balfe und „Maritana" von Wallace; keinesfalls eine genügende Anzahl, um damit Staat zu machen und ein neues Opernunternehmen ertragsfähig werden zu lassen. Opera in English hat auch seine Schwierigkeiten. Die Übertragung ins Englische der meisten Libretti ist derart unzulänglich und wimmelt von geradezu haarsträubenden Übersetzungsfehlern, daß eine neue Opernkörperschaft sich wohl hüten wird, diese alten Übersetzungen aufführen zu lassen. And besides, — die Engländer sind in den letzten Jahren selbst auf dem Gebiete der patriotischen Opern-Aufrufe sehr vorsichtig geworden. Ein derartiges Haus, das bald nach Eröffnung ausgerungen und ausgesungen hat, hieß: The National Opera House. Die Limited Company, an deren Spitze D'oyle Carte als Managing Direktor des Unternehmens stand, verkaufte das Theater an eine Gesellschaft, unter deren Agide es als Palace Theatre of Variétés seit Jahren prosperiert. Bisher ist keinerlei Fortschritt oder irgend ein praktischer Erfolg auf Grund des Aufrufes zu melden und es

scheint daher mehr als wahrscheinlich, daß das schöne Projekt einer National-Oper sich auch diesmal nicht verwirklichen lassen wird.

Dagegen kommt die erfreuliche Meldung, daß Sir Thomas Beecham Covent Garden für eine Frühjahrs-Opernsaison gepachtet hat. Er verspricht den „Rosenkavalier" (in deutscher Sprache) ferner The Mastersingers, Salome und leider auch Elektra, diesen in Musik gesetzten Barbarismus. So wie man hierzulande Opern fertigzukomponieren bestellt, so bestellt man auch unter ähnlichen Konditionen Ballette. So hat Beecham zwei Ballette zur Fertigstellung beordert, die auch bereits fertig komponiert sein sollen. Das eine ist von Debussy und das andere von Richard Strauß. Beide sollen hier im Frühjahr unter Thomas Beecham zur Aufführung gelangen. Strauß als Ballettkomponist, klingt sehr pikant. Hoffentlich wird es echter Caviar für unsere Ballettfeinschmecker sein. Nebenbei gesagt, ist Strauß ungemein populär in London. Möge sein neues Ballett sich als erfolgreich erweisen und die Zahl seiner Anhänger womöglich noch vergrößern.

Bevor ich die Feder niederlege, erfahre ich, daß ein Erzschlaumeier, der als Weltimpresario gepriesen ist, sich mit der Idee trägt, das kollossalste Streichquartett zusammenzustellen, um damit Canada, Australien und Süd-Afrika zu bereisen. Jedes Mitglied erhält fünftausend Pfund Wochengage. Die betreffenden Mitglieder dieses neuesten Streichquartetts sind: Primarius: Fritz Kreisler, zweite Geige: Jan Kubelik, Viola: Kocian, Cello: Casals. Die erste Soiree soll in London im Buckingham Palace stattfinden in Gegenwart des Englischen Königspaares und des gesamten großen Hofstaates.

Das nenne ich Unternehmungsgeist!

London, Anfang November S. K. Kordy



Emanuel d'Astorga

Über diesen Musiker waren wir bisher recht wenig unterrichtet. Wir wußten zwar, daß er einst als Schöpfer zahlreicher Kammerkantaten einen großen Ruf besaß, daß er außer seinem berühmten auf uns gekommenen Stabat Mater noch eine Oper und verschiedene Triosonaten geschaffen hatte, was aber sonst noch über sein Leben im Umlaufe war, trug für den Unbefangenen doch einen so stark romantischen Charakter, daß man von vorn herein an der Richtigkeit des Überlieferten zweifeln durfte, ohne jedoch die Möglichkeit zu besitzen, an der Hand einer wissenschaftlich einwandfreien Darstellung nachprüfen zu können, in welchem Verhältnisse Dichtung und Wahrheit zu einander standen. Nunmehr hat Dr. Hans Volkmann sich in langer und mühsamer Arbeit der Materie bemächtigt und bei seinen Studien an Ort und Stelle die spärlichen und noch dazu weit verstreuten Dokumente zusammengetragen, aus denen sich eine geschlossene Darstellung des Lebensganges jenes Musikers gewinnen ließ. Der erste Band seiner Astorga-Biographie liegt bereits im Druck vor.*) Mit unerbittlicher Strenge ist darin alles das aus dem Kreise der Betrachtungen ausgeschieden worden, was historisch nicht haltbar war. So schrumpfen natürlich die Unterlagen, auf denen sich das lebenswahre Bild Astorgas erheben soll, stark zusammen, aber was sich bei einem derartig kritischen Verfahren als Resultat ergibt, ist in jeder Hinsicht einwandfrei gefestigt. Selbstverständlich müssen bei der Spärlichkeit der historischen Notizen Kombinationen und Wahrscheinlichkeitsschlüsse trotz alledem einen ziemlich breiten Raum einnehmen. Wenn das Bild einigermaßen vollständig werden sollte, durfte auch garnicht auf sie verzichtet werden. Da aber alles, was Volkmann auf diesem Wege gewinnt, in jedem Falle auf gefestigten historischen Unterlagen steht und in straffer Logik ohne Überspringung irgendwelcher Zwischenglieder gewonnen wird, so hat das ganze Gebäude ziemlichen Halt. Man darf das Buch geradezu als vorbildlich ansprechen wegen seiner überall klar erkennbar durchgeführten Scheidung zwischen historisch Erwiesenem und historisch Wahrscheinlichem. Auf diese Weise bleibt keinerlei Unklarheit darüber, wo für die weitere Astorga-Forschung noch dankbare Arbeitsgebiete liegen. Wesentliche Veränderungen dürfte das von Volkmann gezeichnete Bild wahrscheinlich kaum noch finden, aber dieser oder jene neue Fund wird doch imstande sein, einzelne Partien darin aufzuhellen.

Nach der vorliegenden Arbeit bleibt für den Fall Astorga nichts weiter übrig, als völlig umzulernen, denn der Musiker, den Volkmann schildert, hat mit dem Komponisten das Stabat Mater, wie er in unserm Gedächtnisse steht, fast nichts mehr gemein als den Namen. Und nicht einmal diesen ganz. Es wird mitunter tatsächlich schwer, anzunehmen, daß der uns bekannte und der neu gezeichnete Astorga ein und dieselbe Person sein sollen. Schwerlich wird man in der Musik noch eine andere Gestalt finden, die in allem und jedem so gründlich verzeichnet auch in die ernsthafte und kritische Literatur übernommen worden und dort fortgeführt worden ist, wie gerade die Astorgas. Wer die Urheber der Märchen sind, wird im zweiten Teile der Biographie klar bewiesen. Die Spuren führen ziemlich weit zurück. Die Hauptschuld aber trifft keinen andern als Friedrich Rochlitz, der an der Hand einiger unbedeutender geschichtlicher Notizen eine romantische Darstellung von dem Leben des Tonsetzers aus der Luft griff. Das Geschick, mit dem die ganze Sache inszeniert war, die starke Betonung des romantischen Elementes, der berühmte Name des Autors und nicht zuletzt die Verbreitung, deren sich seine Sammlung „Für Freunde der Tonkunst" erfreuen durfte, alle diese Momente zusammen haben bewirkt, daß die Rochlitzsche Fantasiefigur musikgeschichtliches Allgemeingut wurde. In Wirklichkeit wurde Emanuel Baron d'Astorga weder zu Neapel, wie Grove in seinem Dictionary of Music and Musicians, noch zu Palermo, wie Riemann angibt, sondern zu Augusta auf Sizilien geboren. Sein Vater war weder „Häuptling einer wüsten Söldnertruppe" noch ein aufständiger sizilianischer Adliger, sondern ein sehr angesehenes Glied der spanischen Familie Rincon d'Astorga, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts in spanischen Diensten nach Augusta gekommen war. Er fand seinen Tod nicht auf dem Schafott, sondern starb ruhig in Palermo und wurde in einer dortigen Kirche beigesetzt. Den Titel Baron führte der Tondichter nach seiner bei Augusta gelegenen Baronie, den Namen Astorga als Glied einer Familie, die sich seit mindestens hundert Jahren so nannte. Keine Spur also von einer Internierung in einem Kloster Astorga, nach dem er sich genannt haben soll, noch weniger eine solche von einem Liebeshandel in Parma u. s f. u. s. f. Volkmann reinigt das Bild des Tonsetzers unerbittlich von den Fäden, die die Sage darüber gesponnen hat, und was übrig bleibt, ist das Leben eines musizierenden Adligen ohne irgend welche Romantik. Er wird in Augusta und Palermo erzogen, unternimmt zu seiner Ausbildung große Reisen, die er auch als Mann nicht aufgibt. Wir treffen ihn in Wien, in Znaim, in London, dann wieder in Palermo, wo er die Würde eines Senators der Stadt begleitet. Den Rest seines Lebens verbringt er endlich in Spanien. Charakteristisch ist, daß er niemals als ausübender Musiker an die Öffentlichkeit tritt. Sein Adelsstolz verhindert dies. — Das ist etwa der Grundriß zu der Zeichnung seines Lebens, wie es sich bei Volkmann darstellt. Der zweite Band soll sich mit den Werken Astorgas beschäftigen. Eine große Anzahl davon ist von Volkmann neu entdeckt worden.

Artur Liebscher

*) Emanuel Astorga v. Hans Volkmann. 1. Bd.: Das Leben des Tondichters. Verlag Breitkopf & Härtel.

Rundschau

Oper

Wien Am 25. November hat sich nun Waltershausens Musiktragödie „Oberst Chabert" nach ihren vielen Erfolgen in Deutschland gleich beifällig die kaiserliche Hofbühne in Wien erobert. Man hat irgendwo die Novität ein zwar melodiöses, aber theatralisch sehr effektloses musikalisches Kino-Drama genannt. Ob mit diesem etwas scharfen, aber wahren Wort mehr Lob oder mehr Tadel für den Münchener Dichter-Komponisten gemeint, bleibe dahingestellt. Jedenfalls haben die jetzt von „Oberst Chabert" im hiesigen Hoftheater empfangenen Eindrücke vollauf die Stichhaltigkeit der Berichte bestätigt, welche nach der Uraufführung in Frankfurt a. M. (im März d. J.) und der bald darauf erfolgten Berliner Erstaufführung in unserer Zeitschrift erschienen sind. Die beiden Berichte sagen im Grunde dasselbe, nur eben in verschiedener Auffassung, als wenn dort — von Frankfurt aus — etwa Schumanns milder „Eusebius", hier — von Berlin aus — sein strengerer „Florestan" über die Sache schrieb. Übrigens schildert unser „Florestan" Text und Musik so anschaulich, so treffend, daß ich geradezu auf seinen Bericht einfach verweisen muß, um nicht dort Gesagtes einfach zu wiederholen. Nur das möchte

ich hinzufügen: während ich aus der fortwährend interessierenden Führung der Handlung, der Diktion usw., das geborene Theatertalent des Autors erkannte, schienen mir aus der überwiegend deklamatorisch-eklektischen, sich nur zuweilen pathetisch steigernden Musik aufs erste Mal hören nur zwei Partien individueller bemerkenswert: ein Duett zwischen dem Grafen und der Gräfin Ferrand und das packende Schlußquintett des zweiten Aktes, welches wohl zumeist (nebst den übrigen wirkungsvollen Vorgängen in diesem Akt) den großen Erfolg der Oper in Wien entschied. Der stürmische wiederholte Hervorruf des Autors, in erster Linie dem Librettisten geltend, verstand sich von selbst. Mit der Wiener Aufführung konnte Herr v. Waltershausen wohl zufrieden sein. Man kann die Titelrolle nach jeder Richtung kaum überzeugender gestalten, als es hier durch den geschätzten Baritonisten Hofbauer geschieht. Der Gräfin lieh Frau Weidt ihre prachtvolle Stimme und ihr eminent dramatisches Talent, obwohl manches in der Darstellung feiner, vornehmer sein konnte. Namentlich im spezifisch-französischem Sinne. Besonders gut disponiert und daher schon durch seinen mächtigen Tenor wirkte Herr Schmedes als Graf, einen guten Teil der Beifallsrufe nach dem zweiten Akt konnte und mochte er wohl auf sich selbst beziehen. Durchaus Ansprechendes boten in kleineren, aber nicht unwichtigen Rollen die Herren Breuer, Corvinus und Stehmann. Die Leitung des Ganzen lag in den geschickten Händen des tüchtigen, temperamentvollen Kapellmeisters Fitelberg, der sich bei einer so eminent „modernen" Oper recht in seinem Element befand und wohl hauptsächlich deshalb die erfreulichsten Fortschritte gegenüber seinem nicht eben sonderlich geglückten Dirigenten-Debüt an der Hofoper („Hans Heiling) bekundete.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Berlin Der Philharmonische Chor unter Prof. Siegfried Ochs brachte als Bußtagsaufführung Seb. Bachs „Matthäuspassion". Die mit großer Sorgfalt vorbereitete Wiedergabe des gewaltigen Werkes hatte Momente von außerordentlicher Kraft. Wundervoll klang der Chor in den Chorälen; berauschende Klangfülle, außerordentliche Wucht und Kraft, bei größter Sauberkeit im Rhythmischen, entwickelte er in dem grandiosen Eingangschor „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen", und die Schwierigkeiten der hochdramatischen Judenchöre überwand er mit bewundernswerter Sicherheit und Ausdauer. Die Soli vertraten die Damen Frau A. Noordewier-Reddingius, Clara Senius, Marie Philippi und Emmi Leisner und die Herren Felix Senius (Evangelist), Prof. Joh. Messchaert (Christus), Anton Bürger, A. Stephani, F. Lederer-Prina und N. Harzen-Müller (Baß). Die Orgelpartie hatte Herr Musikdirektor Irrgang übernommen, am Cembalo betätigte sich Prof. Dr. Max Seiffert in sehr diskreter Weise. Um die Ausführung der Orchesterbegleitung machte sich das Philharmonische Orchester verdient.

Der russische Geiger Michael Preß bewährte sich in seinem Konzert im Beethovensaal, wo er mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters unter Herrn Hildebrands Leitung die Violinkonzerte in A moll von Glazounow, H moll von P. Juon und D dur von Tschaikowsky spielte, wieder als erstklassiger Künstler seines Instruments. In dem Glazounowschen Werke stellte der Künstler all seine Vorzüge ins beste Licht, hier konnte er seine glänzende Technik, die Energie seiner Bogenführung und seinen schönen, kernigen Ton vollauf zur Geltung bringen. Der Künstler fand vielen Beifall.

Das Wittenberg-Quartett (Alfred Wittenberg, Herm. Behr, P. Herrmann, Jos. Melzer) gab seinen ersten Kammermusikabend. Die Quartette in D moll von Mozart (Köch. Verz. 421) und F dur von Beethoven (op. 59 No. 1) und (mit Paul Goldschmidt als trefflichem Vertreter des Klavierparts) Schuberts Forellenquintett bildeten das Programm. Die sehr klare, eindrucksvolle Wiedergabe dieser ihrem Stimmungsgehalte nach so heterogenen Werke ließ die hohe Vollendung des Zusammenspiels deutlich hervortreten. Insbesondere erfuhr Schubert eine außergewöhnlich liebevolle Darstellung, namentlich der Variationenteil wurde mit einer Einheitlichkeit und einem virtuosen Glanz gespielt, der Bewunderung abnötigte.

Anton Sistermans hatte für seinen Liederabend im Bechsteinsaal Schuberts „Winterreise" aufs Programm gesetzt. Das prachtvolle Organ dieses Bassisten erklang in voller Schönheit; im Vortrag erfreuten die Frische und Natürlichkeit, die Wärme und der Adel der Empfindung. Sehr schön in der Stimmung gelangen u. a. „Gefrorene Tränen", „Erstarrung", auch „Wasserflut" und „Rückblick". Alexander Neumann begleitete ausgezeichnet am Klavier.

Eine gewaltige Aufgabe hat sich der Pianist Herr Ossip Gabrilowitsch gestellt. Mit Unterstützung des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Leonid Kreutzer wird der ausgezeichnete Künstler an sechs Abenden neunzehn Klavierkonzerte resp. Konzertstücke der klassischen und modernen Literatur zum Vortrag bringen. In dem Programm ist Beethoven mit vier Konzerten (C moll, G dur, Es dur, Chorfantasie), Brahms mit zwei (B dur, D moll), ferner Bach, Mozart, Weber (Konzertstück F moll), Chopin, Mendelssohn (Capriccio H moll), Schumann, Liszt (Es dur), Rubinstein (D moll), Tschaikowsky, C. Franck, Saint-Saëns (C moll, op. 44), Rich. Strauß (Burleske D moll) und Rachmaninoff vertreten. Der erste Abend (Singakademie 23. Nov.) gehörte Bach (G moll Nr. 15), Mozart (D moll) und Beethoven (C moll) und Herr Gabrilowitsch spielte diese drei Werke mit der Größe und Vornehmheit der Auffassung und der technischen Vollendung, die alle seine Vorträge auszeichnen. Den besten Eindruck erzielte der Künstler mit dem außerordentlich graziösen und feinsinnigen Vortrag des köstlichen Mozartschen Konzerts. Das Philharmonische Orchester begleitete unter Herrn Kreutzers Führung sehr aufmerksam und anschmiegsam.

Der dritte Sinfonie-Abend der königl. Kapelle unter Dr. Rich. Strauß' Leitung hatte Bruckners siebente Sinfonie in E dur als orchestrales Hauptwerk im Programm. Sie nimmt unter den übrigen acht eine eigentümliche Stellung ein. Der Einfluß Rich. Wagners zeigt sich in ihr so stark wie sonst nirgends. Allerdings vornehmlich äußerlich, in der Instrumentierung des Adagios und des Schlußsatzes, wo die Einführung der fünf Tuben an das Nibelungenorchester gemahnt, in den vielfachen Tremolos der Streicher, in einigen charakteristischen Melismen; im Kerne ist der Komponist doch er selbst geblieben. Die Ausführung des umfangreichen und schwierigen Werkes war sowohl seitens des Dirigenten wie des Orchesters eine Glanzleistung, nicht nur in bezug auf alles Technische, sondern auch in Betracht einer vollkommenen Ausschöpfung des musikalisch-poetischen Gehalts. So klar gestaltet, so klangschön, so warm und groß empfunden, wie es hier erklang, wird man das Werk nicht oft zu hören bekommen. Es übte namentlich mit seinen beiden Mittelsätzen, dem tieferregten Adagio und dem herrlichen, von echt Brucknerschem Humor erfüllten Scherzo eine starke, nachhaltige Wirkung. Im zweiten Teil hörte man „fünf deutsche Tänze" von Mozart, reizvolle Tonstücke, voll anheimelnder Naivität, im einfachsten Periodenbau entwickelt, und Beethovens A dur-Sinfonie Nr. 7.

Frl. Lorle Meißner brachte an ihrem Liederabend im Beethovensaal Lieder von Schubert, Cornelius, Brahms, Gernsheim, P. Scheinpflug und Hugo Wolf zu Gehör. Ihre warm timbrierte, klangvolle Mezzosopranstimme ist in allen Lagen gut gebildet, ihre Auffassung ist klug, überlegsam und verrät eine starke innere Anteilnahme. Wenn ihre Vorträge eine individuellere Färbung aufwiesen, würden wir in ihr eine unserer besten Konzertsängerinnen kennen. Jedenfalls ist sie eine sympathische Erscheinung, sympathisch allein schon durch ihre technischen Fertigkeiten, die sich auch in einer trefflichen Sprachbehandlung zu erkennen geben.

Adolf Schultze

Ernst Böhe leitete am 15. November in einem eigenen Konzert das Blüthner-Orchester. Seine Dirigentenfähigkeiten entfaltete er bei der Aufführung seiner Tondichtung für großes Orchester „Taormina" op. 9, einer an Tonmalerei und orchestralen Effekten reichen Komposition mit schöner Steigerung. Vorher spielte Walter Lampe das G dur-Konzert von Beethoven elegant und tonschön; jedoch ließ er Straffheit der Tempi vermissen. Dem Dirigenten war es nicht gegeben, durch entsprechendes Eingreifen einen frischeren und dadurch geschlosseneren Zug in das Ganze zu bringen.

Der Geiger Blanco-Recio brachte bezüglich seines technischen Könnens und seiner musikalischen Begabung einen guten Eindruck bei; lagen Stücke von Geminiani, Nardini und Paganini im absoluten Bereiche des Beherrschens, so blieb im Wieniawskikonzert besonders in dessen letztem Satz Temperament und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks zu wünschen übrig. Der Begleiter Walter Meyer-Radon war dem Konzertgeber hierin überlegen.

Marta Oldenburg hat sich gegen das Vorjahr vervollkommnet. Wenn sie ihre frische Stimme ungekünstelt gebraucht, gelingt ihr auf Grund natürlicher Vortragsbegabung manches; jedoch macht sie im Großen und Ganzen noch immer den Eindruck des Unfertigen. Die Register sind nicht ausgeglichen

und bei größeren Intervallschritten hat die Stimme keinen Sitz. Da aber Marta Oldenburg fleißig an sich arbeitet und eine gesunde Begabung mitbringt, bleibt zu hoffen, daß sie sich wirklich als Künstlerin durchsetzen wird.

Jean Prostean hatte auf den anspruchsvollen Rahmen eines Orchesterkonzerts klüglich verzichtet, und wenn er auch gegen das Vorjahr fortgeschritten erschien, wie die Interpretation einer Händel-Sonate erwies, so deckte das Bruchsche Gmoll-Konzert wieder alle Mängel auf, die dem Spiel des jungen Geigers anhaften. Ist es nun ein Manko seiner Begabung, daß er mit der musikalischen Phrase schaltet und waltet wie es ihm beliebt, oder der Niederschlag eines Virtuosentums, welches mit Kunst nicht identisch ist? Rhytmische und Phrasierungsstudien scheinen hier dringend geboten, sonst wird Jean Prostean, mit deutschen Maßen gemessen, auf wirkliche Künstlerschaft keinen Anspruch erheben dürfen.

Aus anderm Holze geschnitzt ist Ernest Hutcheson, der mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Camillo Hildebrand konzertierte. Solides Können und vornehmer Musiksinn sichern dem Pianisten ein ernsthaftes Interesse bei einem kunstverständigem Publikum, vielleicht hätte man für das Mozartsche Konzert manches noch intimer gewünscht, doch treten diese kleinen Auffassungsdifferenzen zurück vor dem Gesamt-Resultat des Abends. Aber warum wurde auf dem Programm nicht bemerkt, daß die prachtvoll stilgerechten Kadenzen zum Dmoll-Konzert von Mozart von Carl Reinecke stammen?

Daß Elsa Dankewitz an dem von ihr veranstalteten Karl Kämpf-Abend nicht nur den Liederkomponisten zu Worte kommen ließ, sondern auch die Bekanntschaft einiger Instrumentalstücke vermittelte, war dankenswert. Einige Klavier-Soli, von Celeste Chop-Groenevelt schwung- und temperamentvoll vorgetragen, Faschingsszenen für Violoncello und Klavier, die dem Königl. Kammermusiker Paul Treff dankbare Aufgaben stellten, vorher ein fein gearbeitetes Harmonium-Solo „Die heiligen Brunnen“ vom Komponisten selbst meisterlich zu Gehör gebracht, traten den Liedervertonungen, deren Natürlichkeit der Erfindung Kämpf einen Platz unter den Neueren eroberten, gleichwertig an die Seite. Elsa Dankewitz, Paul Braun nnd Wilhelm Guttmann machten sich außer den vorgenannten um die Ausführung verdient.

Marie Lydia Günther trat mit einem hübschen, ziemlich dunkel timbrierten Sopran erstmalig vor das Berliner Publikum und fand warme Aufnahme. Ihrer Stimme mangelt vorläufig noch die Kultur, besonders in der hohen Lage; das Organ klingt in der Höhe von einem hörbaren Übergang aus der Mittellage an unfrei. Da kommt es denn zu gelegentlichen Intonationstrübungen, welche technische Ursachen haben. Die junge Sängerin dürfte aber bei ernsthaften Studien die Mängel in absehbarer Zeit meistern. Sandra Droucker, die auch begleitete, wahrte durch Vortrag einiger Solopiècen ihren Ruf als talentvolle Pianistin.

Alfred Sittard gab ein gutbesuchtes Orgelkonzert mit dem Blüthner-Orchester. In Enrico Bossis Amoll-Konzert mit Streichorchester und vier Hörnern kam die Orgel als konzertierendes Instrument zu prachtvoller Wirkung, die reife Registrier-Kunst des Konzertgebers gewann der Orgel neue Klangfarben ab, zu denen das Orchester einen lebhaften, warmtimbrierten Unterton abgab. Zum ersten Male hörten wir danach die Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos ad salutarem undam“ von Liszt in der Bearbeitung für Orgel und Orchester von Hugo Kaun, welche als wertvolle Bereicherung der Literatur ansprach. K. Schurzmann

Braunschweig Im Konzertsaal setzte die musikalische Bewegung zögernd und vorsichtig unter starker Reserve des Publikums ein. Der wichtigste Saal im „Englischen Hofe“ wurde während des Sommers vergrößert und verschönert, das Eröffnungskonzert der Trio-Vereinigung (Frl. Hoffmann, Kammermusiker Wachsmuth und Steinhage) unter Mitwirkung der Sängerinnen Fr. Wachsmuth und Hel. Wenning-Kassel lieferte den erfreulichen Beweis, daß die vorzügliche Akustik nicht gelitten hat, sondern besser geworden ist. Die Vereinigung, sowie der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieler, Kammermusiker Wigner und Meyer) eröffneten erfolgreich die neue Reihe, jene mit modernen, dieser mit älteren Werken. Der Hof- und Domorganist K. Gorn kündigt eine Reihe von Orgelkonzerten an. Das erste trug ihm künstlerischen und äußeren Erfolg ein: Der Dom war bis auf den letzten Platz besetzt. Dagegen erschien die Leere im Konzert der Hofkapelle zum Besten ihrer Witwen- und Waisenkasse um so unerklärlicher, als ein ehemaliger starker Kassenmagnet Dr. L. Wüllner mitwirkte. Die Anziehungskraft hatten auch der Dresdener Bassist L. Rains, die Tänzerin Rita Sacchetto und andere verloren: wir leben in der Zeit schwerer Not oder der Not schwerer Zeit. Ernst Stier

Dortmund Von den größern Chorvereinigungen sind bis heute — Ende Oktober — der Musikverein und der Lehrergesangverein hervorgetreten. Der Musikverein unter Professor Janssen brachte zwei Werke von Wolf-Ferrari, das am Schlusse der vorjährigen Saison erstmalig gebotene „Neue Leben“ und das Mysterium „Die Tochter des Jairus“ zur Aufführung, die dem Streben des Vereines und seines Dirigenten nach künstlerischer Reife ein schönes Zeugnis ausstellten. Vor allem war es das „Neue Leben“, das in diese Art der Ausführung sehr vorteilhaft wirkte und mit viel Beifall aufgenommen wurde. Der Lehrergesangverein unter Rob. Laugs trug einige Schubertsche Chöre in feinsinniger und geschmackvoller Weise vor, Werke, die in ihrer blühenden Melodienfrische, ihrem Stimmungsreichtum und ihrem formellen Ebenmaß einen tieferen Eindruck hinterließen, als manches Neue, das uns der Verein früher geboten hat. Künstlerisch Ausgereiftes steuerte die Berliner Trio-Vereinigung der Herren Mayer-Mahr, B. Dessau und H. Grünfeld mit den Ddur-Trio (op. 70 No. 1) von Beethoven und dem Dmoll-Trio von Mendelssohn bei. — Sehr anregend und geistreich gestalteten sich auch die beiden letzten Orgelkonzerte des hiesigen Musikdirektors C. Holtschneider in St. Reinoldi. Professor Middelschulte spielte Werke von Händel, J. S. Bach und solche eigener Kompositionen mit jenem Maß hoher künstlerischer Qualitäten, die wir seit Jahren an diesem Meister gewohnt sind. Die Phantasia contrappunctistica von Bach-Busoni vermochte freilich auch diesmal — ohne Orchester — in ihrer Vermengung verschiedenartiger Stilemente nicht restlos zu befriedigen. Ebenso blieb bei der Übertragung der Dmoll-Passacaglia von Bach für Orgel durch Middelschulte, so geschickt die Aufgabe auch gelöst war, das Schwächere der Kopie gegenüber dem lobensvollen Orginal nicht gänzlich verborgen. — Professor Bonnet aus Paris, der bereits im Vorjahre zu uns gekommen war, spielte diesmal neue Werke französischer Meister: u. a. Guilmant (Erste Sonate), Widor (Fmoll-Sinfonie) und C. Franck (Pièce heroique). Seine virtuos ausgebildete Technik, sein feiner Geschmack und sein emient entwickelter Klangsinn verschaffen der Zuhörerschaft erlesene Genüsse.

In den Freitags-Sinfoniekonzerten unserer Philharmoniker unter Professor Hüttner hörten wir die Champagner-Ouvertüre und die Sinfonie „Jugend“ von W. v. Baußnern, geistvoll konzipierte, in der ganzen Anlage aber kontrastarme und in der Entwicklung nervös unruhige Werke, denen das Auditorium wenig Geschmack abgewinnen konnte. An weiteren Sinfonien in gediegener Ausführung erschienen bisher: Fdur von Goetz, Ddur von Svendsen, Esdur von Mozart, Gdur von Haydn und Cdur von Schubert. Der neue Konzertmeister Hewers spielte das heute in manchen Partien reichlich banale Edur Konzert von Viuxtemps und der Marteau-Schüler H. Wetzel das Gmoll-Konzert von Bruch mit gutem Gelingen. Fr.

Dresden Arnold Schönbergs Lieder des Pierrot Lunaire waren bisher das „Ereignis“ in dieser Saison. Nicht, daß der Komponist diese entsetzlich qualvollen Geräusche geschrieben hat, ist das Schlimme in der ganzen Angelegenheit, sondern daß er sie als „Musik“ bezeichnet. Wenn jemand auf dem Konzertpodium eine Grimasse schneidet, die Zunge aus dem Munde steckt und einen gurgelnden Laut von sich gibt, so ist an sich nicht allzu viel dagegen einzuwenden, wenn er aber dazu behauptet: „das ist eine Fuge“, so zwingt er eben durch seine Behauptung den Beurteiler, sich auf einen ganz bestimmten Standpunkt zu stellen und von diesem aus die Vorgänge zu beurteilen. Dann darf er es eben niemand verargen, wenn seiner Grimasse von der Seite der Fuge her nicht beizukommen ist. Schönberg behauptet, daß seine Darbietungen „Musik“ seien und verlangt damit musikalische Wirkungen. Solche festzustellen ist ganz unmöglich, denn zusammenhanglose Geräusche sind eben keine Musik. Das Eigentümlichste im ganzen Fall Schönberg ist die Kühnheit seiner Anhänger, die in dem Tone der Verzückung von ihrem Meister als dem fortschrittlichsten aller Fortschrittler orakeln, wo doch für jeden objektiv Urteilenden der krasseste und stärkste Rückschritt vorhanden ist, den jemals die Musikgeschichte erlebt hat, der Rückschritt zu den Uranfängen künstlerischer Äußerungen. Würde sich jemals die Welt auf den Standpunkt Schönbergs stellen, so bliebe ihr gar nichts übrig, als genau so, wie sie es schon einmal getan hat, wieder von vorn anzufangen, Ordnung in das wüste Chaos der

Töne zu bringen, Harmonien zu bilden und Gesetze aufzustellen. So liegt der Fall Schönberg genau entgegengesetzt etwa zum Fall Debussy oder zum Fall Strauß. Hier haben wir es tatsächlich mit einer Fortentwicklung, mit einer Weiterbildung zu tun, und die Quartenharmonien, die Ganztonskala und was wir ihnen sonst noch zu danken haben, werden jedenfalls einmal genau so musikalisches Kulturgut werden, wie es bisher die Terzenbildungen und die diatonischen Leitern waren. Ganz bezeichnend für die Art, wie Schönberg und seine Getreuen mit dem, was Kunst heißt, umspringen, war auch die Rezitation der Gedichte durch Frau Albertine Zehme. Man nehme irgend ein Wort und gleite langsam eine Oktave auf der ersten Silbe herunter, so hat man eins der am meisten von ihr bevorzugten Ausdrucksmittel. Der Eindruck von Musik und Deklamation zusammen war direkt physisch schmerzhaft, und nur mit dem Aufwande eines starken Willens ließ es sich ermöglichen, fünfzig Minuten im Saale auszuharren.

Im ersten der von der Firma Ries veranstalteten Philharmonischen Konzerte hörte man neben Sauers duftigem Spiel die Carmen der Pariser komischen Oper: Marguerita Silva. Es scheint tatsächlich, als wohne nur diese eine Seele in ihrer Brust: Carmen. Schubertsche und Schumannsche Lieder wird man sich nicht von ihr vorsingen lassen dürfen, Gesänge aber, die ein leichtes Kokettieren vertragen, bei denen es nichts verschlägt, wenn die Absicht auf Wirkung etwas erkennbar wird, gelingen ihr ausgezeichnet. Wo so viel innere Glut hinter den Darbietungen steckt, da läßt man sich, für den Augenblick wenigstens, packen und gibt sich nicht gern Rechenschaft darüber, ob wirklich alle angewendeten Mittel dem Konzertgesange entnommen sind, oder ob sie ihrem Wesen nach einen Teil der Bühnenkunst darstellen.

Im Mozartverein spielte man eine edle, ganz aus Mozartschem Geiste heraus empfundene Elegie für Streichorchester, Orgel und Harfe von Alois Schmitt, eine Mozartsche Sinfonie und ein Händelsches Konzert. Außerdem standen das Rondo des Idamantes aus Idomeneo und einige wenig bekannte Lieder, darunter die Widmung an Konstanze auf dem Programm. Letztere wird man aufrichtig für Mozartisch und ebenso aufrichtig für unbedeutend halten dürfen. Der anregende Abend stand unter der Orchesterleitung von Prof. Richter. Solistin war Ottilie Schott.

Der Bach-Verein, gleichfalls unter der Leitung von Prof. Richter, brachte in gediegener Ausführung einige Kantaten und, von Organist Pfannstiehl gespielt, neben Regers Choralfantasie op. 25 das C dur-Präludium mit der Fuge aus dem 3. Peters-Bande.

Der Chorgesang-Verein unter Herrn Otto Winter sang in deutscher, lateinischer, italienischer und französischer Sprache Madrigale und polyphone alte Gesänge, darunter Jannequins La bataille de Marignon, jenes Schulbeispiel für die Anfänge der Programmmusik, das jeder, der sich eingehender mit der Musik beschäftigt, dem Namen nach kannte, das sich aber im übrigen der weitgehendsten Unbekanntheit erfreut. Ebenso interessant und von dem gleichen Geiste beseelt waren die Darbietungen des Neuen Dresdner Vokalquartettes, bestehend aus den Damen Schulze-Uhlig, Nüßle und den Herren Jurisch und Nüßle. Von den übrigen musikalischen Veranstaltungen seien hervorgehoben zwei Aufführungen zeitgenössischer Tonwerke im Musiksalon Bertrand Roth und ein Violin-Abend von Gertrud Mathäs, der eine Anzahl Bachscher Werke in der Originalgestalt mit Orchester brachte, alle sonstigen Konzerte auch nur dem Namen nach anzuführen ist bei der großen Anzahl derselben nicht möglich. Weitaus die meisten Veranstalter waren außerdem von früher her bereits bekannt.

Artur Liebscher

Elberfeld Unsere Konzertgesellschaft bot den „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, dessen herrliche Musik das von Dr. Haym umsichtig geleitete städtische Orchester rhythmisch und dynamisch trefflich zum Ausdruck brachte. Von ganz geringen Unebenheiten in den Männerstimmen (Tenor) abgesehen, leistete auch der Chor Gutes. Die Titelpartie fand durch Herrn Paul Knüpfer-Berlin musterhafte Verkörperung. Felix Senius-Berlin (Nurredin) traf den dramatischen Akzent nicht wuchtig genug, erwärmte dafür umsomehr in allen lyrischen Partien. Klara Senius-Erler ersang sich als Margiana großen Beifall. Die schalkhafte Bostana fand durch den ausgereiften Sopran K. Lißmann-Hamburg eine ganz vorzügliche Interpretin.

Eine zahlreiche Zuhörerschaft sah der erste Kammermusikabend des Elberfelder Streichquartettes (Gumpert, Rudolph, Moth). Wie trefflich sich die Künstler eingespielt haben, trat so recht in dem schönen Adagio des hier zum 1. Male aufgeführten Es dur Quartettes op. 127 von Beethoven zutage. Dem aufs feinste abgetönten Vortrag zu lauschen, war ein Hochgenuß.

Dem von Dr. Haym geleiteten Sinfoniekonzerten bringt unser Publikum auch diesen Winter das nötige Interesse entgegen, was um so erfreulicher ist, als die Programme an Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit nichts zu wünschen übrig lassen.

H. Oehlerking

Hannover Die Konzertsaison ist auch hier in vollem Gange. Im I. Abonnementskonzerte des königlichen Orchesters gab es unter Gilles intuitiver, stil- und empfindungsvoller Leitung Brahms' „Sinfonia melancholica" (wenn ich mal so sagen darf) in E moll und Boehes glänzend instrumentierte Dichtung „Insel der Kirke". Marteau spielte klassisch vollendet Bachs E dur-Violinkonzert und eine Suite eigener Tonsetzkunst (Ich sage ausdrücklich „Tonsetzkunst", denn einen anderen Eindruck als ein geschickt „gesetztes" Tonstück hinterließ die für die Solovioline immens schwierige Komposition nicht). An Solistenkonzerten ist auch hier Überfluß. Hervorstechend waren folgende: Lieder-Abend von Frieda Langendorf unter Assistenz des Pianisten Paul Schramm, Konzert des trefflichen Geigers Sascha Kulbertson, Klavier-Abend von Georg Zschnerneck, ebenso von Norah Dinwett mit dem sehr tüchtigen Geiger Hans Blume, sodann die erste Aufführung der Gesellschaft der Musikfreunde mit Ernst von Possart, der, vom hiesigen Pianisten Emil Evers köstlich melodramatisch begleitet, Tennysons „Enoch Arden" rezitierte, und eine Aufführung der „Singakademie" (Dirigent: Kammersänger Brune), die sich mit einer trefflich gelungenen Vorführung von Mendelssohns „Erster Walpurgisnacht" befaßte. In demselben Konzerte ergeigte sich der am hiesigen städtischen Konservatorium als erster Lehrer für Violine tätige Konzertmeister L. Lauborch mit Mendelssohns Violinkonzert einen großen künstlerischen Erfolg. Die bisherigen Höhepunkte der Konzertflut bildeten ohne Zweifel der erste Kammermusikabend des wohlbekanten Klingler-Quartetts (Quartette von Haydn, Schubert und Beethoven). Größere Chorkonzerte veranstaltete der Dresdner Lehrergesangverein (Dirigent: Friedrich Brandes) und der hiesige Männergesangverein (Dirigent: A. Heinrichs), ferner haben das hiesige Riller-Quartett sowie Professor Heinrich Lutter ihre diesjährigen Serien an Konzerten mit bestem Gelingen eröffnet. Sie sehen, daß auch hier im trüben Nordwestdeutschland die Muse der Musik keine Not leidet, im Gegenteil, sie wird hier gerade so überfüttert wie in anderen Großstädten, und die natürliche Folge ist dann die, daß der materielle Erfolg, wenigstens bei den meisten Solistenkonzerten fremder Künstler, ein völlig negativer ist. Wenn in einer Großstadt wie Hannover-Linden mit knapp 400 000 Einwohnern in einem Monat 30 Konzerte stattfinden, so ist das genau soviel, als wenn im vorjähriger Saison in Berlin 1800 Konzerte stattfinden. Wann wird diese ungesunde Überproduktion endlich einmal aufhören?

L. Wuthmann

Leipzig Auf Paul Otto Möckel, den jungen Friedbergschüler, habe ich in diesen Blättern schon wiederholt als auf ein schon hohe Anforderungen erfüllendes und noch mehr versprechendes Talent hinweisen können, so daß ich mich mit Bezug auf seinen zweiten hiesigen Klavierabend kurz fassen kann. Von seinem halb klassischen, halb modernen Programm hörte ich, um das gleichzeitige Konzert Kubeliks noch mitnehmen zu können, nur den ersten Teil, der Schuberts Wandererfantasie, eine Sonate von Mozart und ein paar Stücke von Beethovon umfaßte. Vor allem zu Schubert steht der tüchtige Klavierspieler in einem sehr vertrauten Verhältnis, was den, der ihn schon gehört hat, nicht wundern kann. Mozart brachte er stimmungsvoll und in zartester Klarheit heraus. Und wenn das uns übermittelte Urteil richtig ist, daß er auch mit dem zweiten Teil, der Stücke von Scott, Debussy und Reger brachte, trefflich abschnitt, so dürfen wir von ihm einmal einen Klavierspieler erhoffen, der, wie man das von einem wirklichen Kunstler verlangen darf, den verschiedensten Stilrichtungen gerecht wird. Dr. Max Unger

Willy Burmesters diesjähriger Violinabend (am 29. November) hinterließ gemischte Eindrücke. Seinem enttäuschten Gesicht, als er den Saal nicht ganz gefüllt sah, entsprach das erste Stück seines Programms: kalt heruntergegeigt, ohne mitreißendes Empfinden. Wir haben zwar Burmester noch nie

Beethoven so spielen gehört, wie wirs wünschten und von ihm erwarteten, aber so nüchtern ist er doch sonst nicht gewesen. Dafür bot er dann aber mit dem Mendelssohnschen Konzert trotz der „billigen", nur bei Schülervorträgen verzeihlichen Klavierbegleitung einen außergewöhnlichen Genuß. Als er hiernach seine allerliebsten kleinen Stücke in unnachahmlicher, genial spielerischer Weise vortrug, wollte der Beifall kein Ende nehmen. Daß Burmester an diesen kleinen Dingen, die unter seinen Händen in der Tat entzücken, mit besonderer Liebelei hängt, darf man ihm nicht verargen. Er ist da wirklich ein großer Meister im Kleinen. Einen Gesinnungsgenossen von der anderen Fakultät hat sich Herr Geheimrat Burmester zum Begleiter erwählt: Herrn Hofpianisten A. Schmidt-Badekow (Berlin). Er erscheint genau so elegant und gleichgültig und spielt genau so korrekt und liebenswürdig wie Burmester, nur daß er den Zuhörern nach seinem solistischen Auftreten für den überaus starken Beifall freundlicher dankte als der Geheime Hofrat. ♯

Der Pianist Marcian Thalberg bot seiner ziemlich zahlreichen Zuhörerschaft im Feurichsaale ein Liszt-Chopinprogramm. Sehr zu loben ist der elastische, weiche Anschlag, die saubere funkelnde Technik und die gesunde Natürlichkeit, mit der er spielt. Tiefes seelisches Empfinden und großes Gestaltungsvermögen besitzt der Künstler jedoch nicht. Liszt Après une lecture du Dante und die H moll-Sonate von Chopin vermochten daher die gewünschte Wirkung nicht hervorzubringen. Dennoch nahm das Publikum Thalbergs Darbietungen mit enthusiastischem Beifall auf.

Das Sevcik-Quartett eröffnete seinen zweiten Kammermusik-Abend im Kaufhause mit Haydns sonnigem D dur-Quartett. Diesem folgte das Trio in G moll von Smetana bei welchem Dr. Paul Weingarten den Klavierpart übernahm. Während die Herren Lhotsky (Violine) und Zelenka (Violincell) den Inhalt des tüchtigen Werkes völlig zu heben verstanden, brachte der Pianist trotz guter gediegener Schulung und glänzender Technik keine kräftigen Wirkungen hervor. Das am Schluß gespielte Streichquartett in E moll von Saint-Saëns steht nicht in der obersten Reihe der Kammermusik-Werke. In der Erfindung ist es zwar lebendig und besitzt auch teilweise reizvollen Klang, aber man vermißt den gediegenen Aufbau; nirgends kommt es zu einer gründlichen Durcharbeitung, nur hie und da zeigen sich Ansätze dazu. Die Künstlervereinigung entfaltete wieder ihre wohlbekannten Vorzüge; Stilgefühl, Warmblütigkeit und bedeutendes technisches Können besitzt sie im hohen Grade.

Im Feurichsaale wurde uns ein Karg-Elert-Abend beschert. Der Komponist spielte seine, im Stile Liszt geschriebene einsätzige Sonate in Fis moll. Aus ihr sprüht musikalischer Ernst und tonsetzerisches Geschick. In seiner formalen Gestaltung zeigt das Werk allerdings eine beträchtliche Ausdehnung, und die wechselreiche Harmonik fließt zuweilen so kühn dahin, daß man über des Komponisten Richtung nicht lange im Zweifel ist. Karg-Elert steht fest und treu unter der Fahne der Neutöner. Sehr gut gearbeitet ist die schwierige E moll-Sonate für Violine allein; diese, wie auch die später folgende Legende mit Klavier, spielte Herr Alexander Schmuller mit großem farbenreichen Ton und tiefer Beseelung. Auch die von Gertrud Lange schön gesungenen Lieder interessierten sehr; das im Volkston geschriebene: „Aus meiner Schwabenheimat" gefiel besonders und wurde stürmisch da capo verlangt. Karg-Elert, der sich auch als tüchtiger Pianist zu erkennen gab, bot jedoch das Beste mit der Darstellung seiner E moll-Sonatine und der zweiten Sonate in B moll (daraus Fantasie und Doppelfuge) für Harmonium. Den Tondichtungen und ihrer Wiedergabe muß das höchste Lob zugesprochen werden.

Oscar Köhler

Nürnberg Das große Sängerfest, von dem ich zuletzt zu berichten hatte, fand ein kleines Nachspiel in einem Ordenssegen, der aber nicht seine rechte Statt fand, indem zwei der damit Bedachten die Annahme eines Ordens aus verschiedenen Gründen, unter denen „Männerstolz" nicht zu finden war, verweigerten.

Die am Ende der Wintersaison brennend gewordene Frage der Errichtung eines städtischen Orchesters ist wieder völlig eingeschlafen. Die Haupttriebkraft dafür in unserer Stadtvertretung ist nach München übergesiedelt und unser Herr Oberbürgermeister scheint für Angelegenheiten, die ihn nicht interessieren, nicht die sonst an ihm so oft gespürte Energie zu haben. Dafür ist ein anderer Wunsch vieler hiesiger Musikfreunde in Erfüllung gegangen durch Begründung regelmäßiger Motetten in der St. Lorenzkirche, deren Seele unser neuer Kirchenmusikdirektor Herr Karl Nüzel ist.

Das erste Hauptereignis der Herbstsaison bildete das Musikfest zur Feier des 50jährigen Bestehens des Privat-Musikvereins, der durch seine fein ausgewählten und immer Gutes, ja das Beste bietenden Konzerte im Musikleben unserer Stadt eine hervorragende Rolle spielt. Mit zwei Festkonzerten erfreute er uns anläßlich dieser Feier, von denen das erste, ein Kammermusikabend mit Gabrilowitsch am Flügel und dem (teilweise erweiterten) Kilian-Quartett zu dem schönsten gehörte, was hier seit langem geboten war. Sie spielten in hinsichtlich der Kompositionen absteigender Progression Brahms tiefgründiges Quintett op. 34 F moll, das strahlende Sextett op. 18 B dur und Schumanns warm empfundenes Quintett op. 44, Es dur. Das war ein Hochgenuß, wie er nicht feiner zu denken ist. Weniger erbaut konnte man leider vom allzu „kostbaren" zweiten Konzert sein, zu dem Ferd. Löwe mit seinem Münchner Konzertvereins-Orchester gewonnen war. Nun möchte man ohnehin schon meinen, daß man das nicht braucht, wenn man nichts Besonderes hier schwer zu hörendes verbindet: Beethovens Fünfte oder gar Schumanns Zweite aber bedürfen keines so großen Aufwands, der noch umsomehr verstimmte, als die Auffassungen, Auslegung dieser einfachen Tonwerke häufig geradezu maniriert zu nennen war. Prof. Flesch aus Berlin spielte dann noch das Beethovensche Violinkonzert wunderschön; aber Löwe hatte diese Nummer aus der Mitte an den Schluß verwiesen und sie obendrein noch seinem ersten Kapellmeister überlassen aus Groll darüber, daß das Konzert um eine Stunde später angesetzt wurde, als es ihm paßte. Darunter litt diese Nummer sehr.

Acht Tage vorher dirigierte Steinbach unser Philharmonisches Orchester, das unter ihm einen Schwung und eine Feinheit offenbarte, die man gar nicht mehr hinter ihm vermutete. Das gefiel uns besser. Besonders ragte nach der herrlich durchgeführten vierten Sinfonie von Brahms die Wiedergabe des 3. Brandenburger Konzerts von Bach durch große Ruhe und Klarheit hervor, während Beethovens Coriolan und Straußens Don Juan nicht alle Anforderungen zufrieden stellten.

Hochinteressant war ein Strauß-Abend des Orchestervereins, in dem Herr W. Bruch wieder seine Begabung für Stauß zeigte. Es fehlt nur noch die systematische Schulung des Publikums für diese Musik, die viel zu selten geboten wird und darum immer noch wenig Gegenliebe findet, obwohl sie doch auch nicht schwerer und sicher nicht weniger schön als Bruckner ist. So versteht man das Murren einiger „Patrone" des Orchesters in der Tagespresse angesichts der erhebenden Schönheiten des „Heldenlebens" wirklich nicht, während das Verständnis für „Zarathustra" eben etwas gepflegt und beigebracht werden müßte.

Im Oktober begannen auch die billigen, mit Unterstützung der Stadt gegebenen Volkskonzerte, in denen recht viel Gutes geboten wird und junge Künstler Triumphe feiern wie der Pianist Roger Thynne aus London und die Kammersängerin Paula Schick-Nauth aus Frankfurt a/M., die beide sehr viel Anerkennung fanden.

Armin Seidl

Stuttgart Eine Aenderung im Konzertleben ist nicht eingetreten. Wie sollte diese auch kommen da es an den Grundbedingungen zu einer solchen noch überall fehlt. Es wird viel, sehr viel musiziert, leider aber auch planlos und zwecklos. Im Konzertsaal daher das alte Bild: gähnende Reihen, leere Stühle, es sei denn das etwas Sensationelles lockt oder — zu Ehren unseres Publikums gesagt — Genüsse tieferer Art zu erwarten sind. Die Liederabende überwiegen der Zahl nach. Ich erwähne Margarete Cloß als sehr strebsame, begabte Sängerin, die freilich die verborgensten Reize eines Hugo Wolfschen Liedes nicht zu zeigen vermag. Die feindifferenzierte Ausgestaltung dieser Gesänge in ihrer ganzen Wirkung lernte man bei Lula Mysz-Gmeiner kennen, über deren Künstlerinnenruhm ich nichts neues mehr zu sagen habe. Auch die hohe Forderung Hugo Wolfs an den Pianisten wurde in diesem Konzert durch Hermann Zilcher vollauf erfüllt. Helge Lindberg kann ich als Baritonisten bezeichnen, der durch die Stärke seines Mitempfindens und die Kraft seines Ausdrucks gewiß auch anderwärts den besten Eindruck machen wird. Als geschickte Begleiterin diente diesem Künstler Lotte Roser.

Sascha Culbertson, dieses außerordentliche Geigertalent, vermochte mit seinen zwar temperament- und gefühlvollen, aber nirgends das richtige Maß zeigenden Vorträgen nur das lebhafte Bedauern erwecken, daß die Entwicklung dieses Virtuosen eine so gänzlich falsche Richtung genommen hat.

Mark Günzburgs Klavierabend enttäuschte diejenigen, die Außerordentliches zu hören erwarteten. Momentane Stimmung mochte dazu beigetragen haben, daß der Künstler gar zu rasch über Dinge hinweg ging, nie eine sorgfältigere Ausmalung

und stärkere Unterstreichung verdient hätten. Telémaque Lambrino entzückte seine Zuhörer durch Feinheit und Poesie seines Spiels wie überhaupt durch die sichere Gestaltungskraft, über welche dieser vorzügliche Pianist verfügt. In einem eigenen Abend führte sich Carl Möskes, der früher in Düren als Musikdirektor, seit einiger Zeit jedoch am Stuttg. Konservatorium angestellt ist, als Komponist wie als Pianist auf das Günstigste ein. Der Klavierspieler verriet eine vorzügliche Technik. Die eigenen Tonstücke des Herrn Möskes zeichneten sich durch gediegene Faktur ebenso aus wie durch reizvollen Stimmungsgehalt. Die Kammermusikabende Wendlings die durch die Mitwirkung Max von Pauers jedesmal eine besondere Anziehungskraft erhalten, brachten uns einen wundervoll ausgeführten Brahms (Klavier-Quartett in A dur) und den mit Spannung erwarteten Arnold Schönberg (Streichsextett), in welchem jedoch die vielen äußerlich gearteten Stellen nicht vermochten, diese Erwartung befriedigend zu erfüllen.

Im Abonnementskonzert hörte man die schwungvoll aufgeführte A dur-Sinfonie von Beethoven unter Schillings hingebender Leitung und konnte den Genuß des hochkünstlerischen Spiels eines Emil Sauer durchkosten.

Alexander Eisenmann

Wien Am zweiten Mittwoch-Sinfonieabend des Konzertvereins (20. November) hörte man unter F. Löwes feinfühliger Leitung nach zwei hier bereits bekannten Stücken, nämlich H. Pfitzners interessanter, echt dramatisch gedachter Ouvertüre zum „Kätchen von Heilbronn“ und Saint-Saëns geistreichen, sich in den Variationen sehr „klassisch“ gebenden vierten Klavierkonzert (C moll), solistisch von Frl. S. Genotte mit nicht ganz ausreichender Muskelkraft, sonst vorzüglich ausgeführt, eine für Wien neue sogenannte „Romantische Suite“ von M. Reger. Der fruchtbare und fleißige Komponist, heute erst 39 Jahre zählend, hält hiermit bereits bei op. 125, während Brahms, als er mit nahe 64 Jahren dahinschied, es nur zu 121 Opuszahlen gebracht hatte. Aber freilich entscheidet in künstlerischen Schaffen nicht die Quantität, sondern nur die Qualität der einzelnen Schöpfungen und daß da bei Reger von einer ernsthaften Rivalität mit seinem verehrten Hauptvorbild noch nicht die Rede sein kann, weiß man ja allgemein. Vielleicht wäre er auch heute noch nicht bei Werk 125, wenn er sich ebenso innerlich konzentrierte, feilte, jede Note gleichsam auf die Goldwage legte, wie es immer Brahms tat, bevor er sich zu einer neuen Veröffentlichung entschloß. Noch etwas mehr Konzentration d. h. eine solche musikalische Behandlung, daß man in den einzelnen Sätzen einen eigentlichen künstlerischen Mittel- oder überhaupt Höhepunkt bemerkt, um das sich alles andere harmonisch gruppiert: das ist vielleicht das Einzige, was ich an der „Neuen romantischen Suite“, sonst von ihren Stimmungszauber völlig gefangen genommen, vermißte, d. h. beim erstmaligen Hören ohne vorliegende Partitur. Mit Einsicht in letztere dürfte sich vielleicht der Eindruck bei einer neuerlichen Aufführung günstiger gestalten. Aber auch neulich schon hatte ich die Empfindung, daß Reger noch nie etwas Liebenswürdigeres, insbesondere Klangschöneres geschrieben habe als diese romantische Suite, zu deren drei Sätzen er von Eichendorffschen Gedichten („Hörst du nicht die Quellen gehen“, „Elfe“ und „Adler“) angeregt wurde, die er mit „Notturno“, „Scherzo“ und „Finale“ bezeichnete. Den Preis verdient wohl das nach Berlioz und Mendelssohnschem Vorbild reizend funkelnde und glitzernde Elfen-Scherzo, bei dessen charakteristischen Harfentropfen mancher auch an die „Glühwürmchen“ aus den „Meistersinger“ erinnert worden sein mag, so noch die den Sonnenaufgang versinnlichende Schlußsteigerung im letzten Satz. Die Suite hatte als Ganzes bei uns einen entschiedenen Erfolg. Übrigens bezeugte nicht nur diese Suite, sondern auch ein bald darauf an einen Kammermusikabend aufgeführtes Streichtrio des Komponisten (in A moll), daß er sich künstlerisch abklärt. Demgemäß hatte auch die letztgenannte, in der melodischen Erfindung nicht immer originell, aber den Stimmen gut angepaßte Novität starken Erfolg, zumal da sie von den drei trefflichen Solisten des Konzertvereins der Herren Buch (Violine), Doktor (Viola), Grünnsch (Violoncell) trefflich vorgetragen wurde. Den Höhepunkt des in Rede stehenden Kammermusikabends bildete freilich das lange nicht gehörte, unverwelklich blühende B dur-Sextett von Brahms, in dessen prächtiger Wiedergabe sich den drei oben genannten Künstlern die andern wackern Kollegen vom Konzertverein gesellten, die Herren Gräser, Holger, und Hasa. Der Beifall kam wie aus einem Herzen!

Um Brahm's zweite Sinfonie in D machte sich als Interpret am dritten Abend des von ihm dirigierten Tonkünstler-Orchesters der temperamentvolle Nedbal verdient, worauf er als Novität eine recht hübsche Serenade für Streichorchester von Jos. Suk (Es dur) folgen ließ, (in der Erfindung nicht bedeutend, aber mit ganz eigenartigen Klangeffekten, die Streicher wie Orgelregister behandelnd), bis endlich ein in Wien bestbekannter Elite-Geiger Karl Flesch mit Beethovens unsterblichem Violinkonzert den Vogel abschoß.

Übrigens spielen gerade Violinproduktionen in dieser trotz aller Kriegsgefahr und sonstiger politischen Sorgen fabelhaft bewegten Konzertsaison eine große Rolle. So gab kürzlich wieder der spanische Virtuose J. Manén bei Ehrbar Proben seiner geläuterten Meisterkunst (Bachs Ciaconna bildete da eine Glanznummer), während gleichzeitig die etwa 17 jährige Nora Duesberg ihr erstes bedeutendes eigenes Konzert im großen Musikvereinssaal veranstaltete. Sie war vor etwa 5 Jahren als doppeltes Wunderkind aufgetreten, um zu zeigen, daß sie von ihrem Vater August das Geigen-, von ihrer Mutter Natalie aber das Klaviertalent geerbt habe. Schon damals erkannte man, daß ihr Papas Berufsinstrument doch ungleich wahlverwandter sei. Und nun hat sie sich — vor dem Publikum wenigstens — ausschließlich dem höheren Geigenspiel zugewandt und neulich in dem ebenso technisch fertigen, als beseelten und durchgeistigten Vortrage des herrlichen, aber bekanntlich auch überaus schwierigen Konzertes von Brahms eine für ein so junges Mädchen erstaunliche Leistung geboten, die natürlich stürmischen Beifall fand. Sie soll dann auch ein neues gleichfalls sehr schwieriges, als Komposition interessantes Konzert von Louis Réc (A dur) und Beethovens F dur-Romanze nicht minder trefflich gespielt haben. Durch die kritische Pflicht noch in einen anderen Saal gerufen, konnte ich mich hiervon nicht persönlich überzeugen.

Ein Hauptmatador der Saison ist bei uns heuer, wie immer, der unvergleichliche Meister-Cellist P. Casals. Bei seinen Konzerten drängen sich die Leute wochenlang vorher zum Kartenkaufen, wie etwa zu den Gastdarstellungen des Tenoristen Caruso. Kein geringes Wagnis daher neben Casals gerade jetzt öffentlich Violincell zu spielen. Um so ehrenvoller, daß in dieser Hinsicht sowohl ein neu auftretender fremder russischer Virtuose J. Malkin wie eine hochbegabte Wiener Kunstnovize Frl. Elisabeth Bockmayr sich nicht nur den lebhaften Beifall des Publikums, sondern auch die volle Zustimmung der Kritik zu erwerben wußten. Fehlt dem virtuoseren Spiele des russischen Gastes diesfalls die eigentlich persönliche Note, so hat dafür die eminent musikalische Vortragsweise der jungen einheimischen Cellistin etwas so individuell-anziehendes, daß man es lange nachher in Erinnerung behält.

Von Klavierkonzerten der letzten Zeit mögen für heute ein solches des famosen einstigen Liszt-Schülers Prof. Stefan Thomán und zwei Abende Paul Schramms mit je einer verschiedenen Sängerin veranstaltet, hervorgehoben werden.

Prof. Thomán offenbarte in dem ausgezeichneten Vortrage der zweiten großen Franziskus-Legende, der zwölften ungarischen Rhapsodie seines Meisters, aber auch in klassischen Stücken von Beethoven und Mozart, daß er die große Lisztsche Lehre nicht vergebens genossen, Paul Schramm hinwiederum, daß aus dem einstigen Wunderkinde ein perfekter Künstler geworden, vor allem durch schönen, gesangvollen Anschlag fesselnd, dann aber auch durch vollendete Technik und imponierende Steigerungskunst, worin vielleicht seine Hauptstärke. Zu der Zierde seines Programmes gehörten die Waldstein-Sonate Beethovens und die in B moll von Chopin, ganz besonders auch die von Busoni wirkungsvoll für Klavier übertragene Ciaconna Bachs aus der Solo-Violinsonate. Von den Sängerinnen, die bei P. Schramm mitwirkten, überragte die eine Frieda Langendorff (von der Metropolitan-Oper in New-York) die andere, Toni Treibisch, an Stimmkunst, Temperament, überhaupt im ganzen künstlerischen Gebahren himmelhoch. Sie war die eigentliche Heldin des ersten Schrammschen Klavierabends, nur wünschte man ihre auch bei Liedern wesentlich dramatisch empfundenen prächtigen Vorträge auf der Bühne zu hören, da müßten sie doppelte Wirkung machen.

Eine Spezialität unserer jeweiligen Konzertsaison bilden seit einigen Jahren die im Musikvereinssaale — meist vormittags veranstalteten — Orgelkonzerte, deren erstes heuer am 15. November mit gewohntem großen Erfolg von unserm rühmlichst bekannten Hoforganisten Prof. Rudolf Dittrich gegeben wurde. Eine angenehme Abwechslung boten in diesem Konzerte Arien- und Liedervorträge des Kammersängers Hans Edgar Oberstetter, der mit seinen gleich kräftigen als sympathischen Stimmmitteln, für getragenen Gesang wie auch für Koloratur trefflich geschult, lebhaften, verdienten Beifall erzielte.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Einen Protest läßt die Familie Wagner durch ihren Sachwalter veröffentlichen:

„Durch die Presse geht die Nachricht, daß Richard Wagners „Parsifal" in diesem Winter in Monte Carlo aufgeführt werden soll, obwohl die Schutzfrist noch bis 1. Januar 1914 läuft. Als Generalbevollmächtigter der Familie Wagner gebe ich bekannt, daß die Erlaubnis zur Aufführung weder erteilt ist, noch erteilt wird, daß gegen die Usurpationen gerichtlich eingeschritten und dem rechtlich denkenden Publikum anheimgegeben wird, durch Fernbleiben dem gegenwärtigen Protest sich anzuschließen, falls wider Erwarten die Aufführung doch durchgesetzt werden sollte."

Eine Parlamentsanfrage wegen „Parsifal". Der Abgeordnete Lic. Mumm hat im Reichstage folgende kurze Anfrage eingebracht:

Ist dem Herrn Reichskanzler bekannt, daß nach den gesetzlichen Bestimmungen das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" demnächst schutzfrei wird und daß weite Kreise unseres Volkes für eine reichsdeutsche Gesetzesbestimmung sowie für eine internationale Konvention eintreten, um ungeeignete Darbietungen dieses Festspiels zu Erwerbszwecken unmöglich zu machen?

Kreuz und Quer

Ballenstedt (Harz). Professor August Reinhard, der bekannte Harmonium-Spezialist, ist hier an seinem 81. Geburtstage (27. November) nach kurzem Krankenlager gestorben.

Berlin. Musikdirektor Bernhard Irrgang, der Berliner Hof- und Domorganist, ist als Lehrer des Orgelspiels an die königliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen worden. Er wird hier der Nachfolger von Prof. Franz Schulz. Irrgang, dessen Meisterschaft auf der Orgel in der Berliner Musikwelt sich hoher Schätzung erfreut, steht im 43. Lebensjahr. In Berlin am Akademischen Institut für Kirchenmusik und in der Meisterschule für musikalische Komposition hat er seine Ausbildung erhalten und wirkte dann an der Spandauer Garnisonkirche, später in Berlin an der Kirche zum Heiligen Kreuz und an St. Marien als Organist und Chordirektor. 1910 wurde er zum Hof- und Domorganisten ernannt. Daneben ist er als Organist des Philharmonischen Orchesters, ebenso beim Philharmonischen Chor und in der Singakademie tätig.

Bremen. Wolf-Ferrari wird nach Moliéres „Die Liebe als Arzt" eine Oper komponieren, die bis Frühjahr 1913 fertig sein soll. Die Uraufführung will der Komponist wieder dem Stadttheater in Bremen überlassen.

Brünn. „Tantchen Rosmarin", eine heitere Oper in vier Akten von Roderich von Moisisowics, dem Leiter des Steiermärkischen Musikvereins in Graz, Text von Karl Hans Strobl nach der gleichnamigen Novelle von Zschokke, wird am Brünner Stadttheater zur Uraufführung kommen.

Düsseldorf. „Theodor Körner", musikalisches Schauspiel von Alfred Kaiser, hatte bei seiner Uraufführung in Düsseldorf einen stürmischen äußeren Erfolg. Kaiser stellt den Freiheitssänger in den Rahmen einer Handlung, die aus der Liebe Körners zur Darstellerin der Titelheldin seines Schauspiels „Toni" einen dramatischen Konflikt erwachsen läßt. Packendes szenisches Beiwerk erregt große Szenenwirkung, die durch die Musik verstärkt wird. Ihr Hauptvorzug ist geschickte Instrumentation.

Hamburg. Für die Hamburger Hebbelfeier, die unter dem Protektorat Ihrer Magnifizenzen der Bürgermeister Dr. Schröder und Dr. Predöhl steht, ist ein Ehrenausschuß zusammengetreten, der die Namen hervorragender Hamburgischer Hebbelfreunde vereinigt. Die Gedächtnisfeier am 15. März bildet zugleich den Auftakt für die vom Deutschen Schauspielhause veranstaltete Hebbel-Woche. Im Mittelpunkt der Feier steht die rhetorische Würdigung Hebbels durch den bekannten und verdienstvollen Hebbelforscher und Herausgeber der Hebbel-Säkularausgabe, Hofrat Dr. Richard Maria Werner (Wien). Der Abend wird eingeleitet mit dem Hebbelschen „Requiem" in der Komposition von Arnold Ebel, das durch den Chor der Musikgesellschaft-Hamburg unter John Julia Scheffler und das verstärkte Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde zur Aufführung gebracht wird. Nach der Ebel-Hebbelschen Kantate „Die Weihe der Nacht" folgt als Abschluß der Feier die Aufführung des zweiaktigen Hebbelschen Dramas „Michel Angelo".

Jena. Im 1. Akademischen Konzert, ausgeführt von der Bläservereinigung der Weimarer Hofkapelle, kamen, für die Aufführung bearbeitet und zum ersten Mal herausgegeben von Fr. Stein, Variationen für 2 Oboen und Englischhorn über „La ci darem la mano" aus Mozarts Don Juan von Beethoven zur Erstaufführung. Das Programm vermerkt folgendes darüber: Diese Variationen entstanden im Jahre 1795, bald nach der Komposition des bekannten — später als op. 87 veröffentlichten — Trios für 2 Oboen und Englisch Horn, in welchem der Meister die möglichen Klangkombinationen der seltenen Instrumentengruppierung nach allen Seiten hin verwertet. Die Komposition eines zweiten Werkes für die gleiche Besetzung läßt vermuten, daß Beethoven die Schwierigkeit innerhalb des beschränkten Tonumfangs — das Engl. Horn reicht in der Tiefe nur bis e — die Stimmen selbständig zu entfalten, besonders gereizt hat. Auch bei den Variationen beruht die Hauptwirkung auf der originellen Zusammenstellung der drei Instrumente, die trotz ihrer Gleichartigkeit infolge der geschickten Ausnützung der verschiedenen Lagen die apartesten Klangwirkungen ermöglichen. Das Stück, das an die Spieler der ohnedies schwierigen Oboen-Instrumente stellenweise ganz außerordentliche Anforderungen stellt, scheint Beethoven für drei bestimmte, besonders hervorragende Oboen-Virtuosen Wiens geschrieben zu haben. Nach dem erhaltenen Konzertzettel wurde das frische reizende Werkchen am 23. Dez. 1797 im National-Hoftheater zu Wien in einem Konzert für die Witwen und Waisen ausgeführt. Der Umstand, daß Beethoven, der bekanntlich in der Herausgabe seiner Werke äußerst kritisch war, noch im Jahre 1822 die Variationen dem Verlag Peters anbot — der jedoch die Aufnahme ablehnte — beweist, daß er sie der Veröffentlichung wert hielt und rechtfertigt eine Herausgabe, die merkwürdigerweise bis heute unterblieben ist. Nach dem von der kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Original wurden die Variationen für die Aufführung und die bevorstehende Veröffentlichung von Fr. Stein bearbeitet. Über das Werk selbst schreibt H. Riemann im II. Band von Thayers Beethovenbiographie: „Das Thema ist in großer Schlichtheit gesetzt. Die Variationen verändern dasselbe, ohne wesentlich neue Gedanken zu bringen, in punktierter, figurierender Weise, mehrfach mit imitierenden, selbst kanonartig polyphonen Ansätzen. Hauptsächlich interessiert die individuelle Behandlung der einzelnen Instrumente, so gleich in der 2. Variation das Engl. Horn mit seinen Sechzentel-Triolen, in der fünften ähnlich in der ersten Oboe (ein Virtuosenstück), in der achten führt zu imitierenden Figuren der beiden äußeren Stimmen die 2. Oboe eine recht brillante Begleitung durch. Auch die Moll-Variation fehlt nicht, sie trägt ganz den ernsten Beethovenschen Charakter. Nach Variat. 8 folgt „attaca subito la Coda" ein fröhlicher Sechsachtel-Takt. Eine recht frische Coda, in welcher mit dem variierten Thema freier gespielt und dasselbe durch verschiedene Tonarten in den verschiedenen Instrumenten durchgeführt wird, bringt zuletzt das Thema in langsamem Tempo als Schluß. Das Werkchen ist sehr unterhaltend. Den Hauptreiz bildet die Feinheit des Satzes für die verschiedenen Instrumente und die zweifellos hübsche Klangwirkung, wobei das altbekannte Thema in immer neue Beleuchtung gerückt wird."

Karlsruhe. Dem Münchner Komponisten Prof. Friedrich Klose, einem gebürtigen Karlsruher, der kürzlich seinen 50. Geburtstag feierte, wurde vom Großherzog von Baden das Ritterkreuz erster Klasse des Zähringer Löwen verliehen. Im Karlsruher Hoftheater fand eine Festaufführung statt, in dem zu Ehren Kloses seine symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum" in Gegenwart des Komponisten aufgeführt wurde.

Leipzig. Bernhard Seuberlich, der schon seit längerer Zeit leidende Musikschriftsteller, ist hier, 76 Jahre alt, gestorben. Früher in Stuttgart tätig, war Seuberlich kurze Zeit Feuilletonredakteur der „Dresdner Nachrichten", sodann lange Jahre hindurch Musikreferent der „Leipziger Abendzeitung".

Lemberg. Der polnische Liederkomponist Jan Gall, der als Chormeister und Musikkritiker hier lebte, ist im Alter von 56 Jahren gestorben. Von Galls Liedern und Chören sind einige auch in Deutschand bekannt geworden.

Neuyork. Unsere Stadtverwaltung gibt den Kommunalverwaltungen der alten Welt ein gutes Beispiel: unter städtischer

Kontrolle sollen hier im Jahre 1913 im Freien regelmäßig Konzerte stattfinden, die jedermann kostenlos zugänglich sein werden. Zu diesem Zwecke wurden in das Budget der städtischen Verwaltung für 1913 zunächst 200000 Mk. eingestellt.

Paris. Der Bibliothek der Großen Oper hat Massenet eine besonders wertvolle Gabe hinterlassen, nämlich die Manuskripte seiner Werke, die nunmehr inventarisiert sind und einen wertvollen Zuwachs der Handschriftenschätze dieser Sammlung bilden werden. Massenet hat alle Manuskripte seiner Werke sehr sorgfältig bewahrt, so daß sie nun die stattliche Reihe von 78 Bänden ausmachen. Darunter befinden sich die Partituren von 25 Opern. Es fehlen nur drei Werke: die kleine komische Oper „Die Großtante", eine Oper „Don Cäsar de Bazan" und das 1908 für ein Wohltätigkeitsfest komponierte Ballett „Cigale".

— Das Beethoven-Denkmal für Paris, für das man bekanntlich keinen Platz finden konnte, wird nun doch aufgestellt werden und zwar mitten im Bois de Vincennes in der Ebene von Fontenay. Das Denkmal ist ein Werk des Bildhauers José de Charmoy und stellt Beethoven auf einem großen Stein hingestreckt dar, den geflügelte Genien tragen.

Rom. Römische Freunde und Bewunderer Massenets werden dem verstorbenen französischem Komponisten in der ewigen Stadt ein Denkmal setzen.

Stettin. Der jüngst verstorbene Direktor Karl Dietericus, Vorsitzender des Stettiner Musikvereins, hat der Stadt Stettin den größten Teil seines Vermögens hinterlassen mit der Verfügung, es zu musikalischen Veranstaltungen, besonders für die Gründung eines Orchesters zu verwenden. Die Stadt wird nun mit dem Nachlaßkapital von 300000 Mk. und einer Summe von 405000 Mk., die ihr gleichfalls zu diesem Zwecke zufiel, eine Festhalle bauen und ein städtisches Orchester gründen.

Ulm. Das hiesige Stadttheater brachte die „Komödie mit Musik" „Das heilige Käpplein" von Erich Fischer mit Erfolg zur Uraufführung.

Wien. Der Jubiläumpreis der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde im Betrage von 10000 Kronen fiel dem Wiener Komponisten und Musikakademieprofessor Karl Prohaska zu.

Zwickau (Sachsen). Paul Gerhardt brachte in seinem 48. Orgelkonzert in der Zwickauer Marienkirche außer der großen Sonate „Der 94. Psalm" von J. Reubke und seiner eigenen sinfonischen Dichtung für Orgel „Totenfeier" drei Choralstimmungsbilder des österreichischen Tonkünstlers Bruno Weigl zur Wiedergabe. Der anwesende Komponist hatte die Freude, den tiefen Eindruck zu erleben, den seine Schöpfungen bei dieser ihrer deutschen Uraufführung hervorriefen.

Neue Literatur

Verband deutscher Orchester- und Chorleiter (E. V.), Nürnberg, 1912. In Kreisen, die mit der sozialen Lage der Chor- und Orchesterleiter nicht vertraut sind, weiß man noch heute nichts von deren ideellen Nöten. Erst seit der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter durch die Presse davon unterrichtet, gehen manchem darüber die Augen und Ohren auf. Um künftig in den Verband eintretenden Dirigenten sowie anderen Personen, die an der Lage des Standes teilnehmen, die bereits in der Neuen Zeitschrift für Musik erschienenen Aufsätze, die über jene Fragen handeln, übermitteln zu können, sind die wichtigsten davon — an Zahl 16 — in einem eben herausgegebenen hübschen Bändchen vereinigt worden. Ein Anhang enthält die Ende Oktober 360 Dirigenten zählende Mitgliederliste, die Satzungen des Vereins, eine Aufzählung der in der Verbandsbibliothek vorhandenen Werke sowie einige Verträge, Tarife, Satzungen usw., die vorwiegend innere Angelegenheiten des Verbands angehen. Es kann hier nicht meine Sache sein, auf die vielen Vorschläge und Anregungen der Aufsätze näher einzugehen. Ich möchte nur zu dem Kapitel über die „Konkurrenz der Lehrer" ganz kurz Stellung nehmen. Es ist tatsächlich unerhört, wie sich viele Vertreter dieses Standes in Dinge hineinmischen, die sie garnichts angehen. Jeder von ihnen, der einmal neben seinem Beruf ein Semester oder ein Jährchen an einem Konservatorium „studiert" hat, hält sich für fähig, mit dem, der Jahre hindurch mit zähem Fleiß seine praktischen und wissenschaftlichen musikalischen Studien betrieben hat, als Dirigent oder musikalischer Berichterstatter in Wettbewerb treten zu können. Er kann's zwar leicht — aber nur deshalb, weil es ihm seines Berufs wegen möglich ist, billig zu arbeiten. Und dazu die liebe Eitelkeit! Es wird Zeit, daß solchen Zuständen endlich einmal ernstlich gesteuert wird. Zum allgemeinen wissenschaftlichen Studium an den Universitäten wird jetzt mit Recht nur der zugelassen, der keinen andern Beruf als sein Studium hat. Wann wird man auch an den Konservatorien zu der Einsicht kommen, daß die Ausbildung eines Schullehrers, der seinem Berufe weiter nachgeht, nach der nur zu oft allzu kurzen Studienzeit an dem Institut eine elende Halbbildung sein muß, zumal da der theoretische Grund dieser Herren gewöhnlich gleich Null, und der praktische oft nicht viel besser gefügt ist? (Diese Verallgemeinerung trifft nach unseren Erfahrungen durchaus nicht zu. Die Schriftleitung.) Und dann, noch vollständig unflügge, gehen sie, gestützt auf ihr Stockschwingeramt, hinaus und leiten Gesangvereine, erteilen Privatunterricht, gründen Musikschulen und Konservatorien und schwingen die kritische Rute, und das alles auf Kosten der in langen Jahren gründlich durchgebildeten Zunft. Daß ich mit all dem den Lehrer, der nach Vollendung seines Seminarstudiums, ohne seinen Beruf dabei auszuüben, noch die Musikhochschule bis zur gründlichen Beherrschung der Theorie und Praxis besucht, nicht treffen will, ist wohl kaum der Erwähnung nötig.

Möge der Verband der deutschen Orchester- und Chorleiter weiter erstarken, möge er weiter dahin wirken, seinen Stand auch in materieller Beziehung zu heben, nicht bloß sich selbst zum Heil sondern auch dem ganzen Musikerstande zum Segen!

Dr. Max Unger

E. L. Schellenberg: Schumann-Aphorismen. Verlag Kiepenheuer, Weimar. Mit außerordentlichem Feinsinn hat der Herausgeber aus den Schriften des Klassikers unter den Musikschriftstellern alles zu einem Büchlein vereinigt, was man als die Summe des musik-ästhetischen Denkens und Fühlens R. Schumanns bezeichnen könnte. Wer die Schriften Schumanns nicht kennt — ich glaube es gibt noch solche bedauernswerte Menschen — der lese dieses Büchlein und die Lust, alles kennen zu lernen, was dieser echte, seltene Künstler geschrieben, wird sich sicher einstellen. Aber auch dem Kenner von Schumanns Schriften wird das Büchlein Schellenbergs willkommen sein. In einer Zeit sehr verworrener Anschauungen über das wahre innere Wesen der Musik ist das Schumannsche Denken vortrefflich zur Orientierung geeignet. Diese Aphorismen sollten die weiteste Verbreitung finden, da sie nur fördernd und klärend wirken müssen.

E. L. Schellenberg: Fünf Briefe an Emanuel Tönemeier. Rich. Eichler Verlag Leipzig. Ein köstliches offenherziges Büchlein. Die Liebe für Musik spricht aus jeder Zeile; der Groll und die Verachtung gegen Unnatur und künstlerische Gespreiztheit haben den Verfasser oft eine Form der Ironie und Satire finden lassen, die erquickend und reinigend wirkt. Daß die Tönemeier in sich gehen werden ist wenig zu hoffen: indessen, der Leser wird sie genau kennen lernen, und sich bei einer eventuellen Begegnung im Leben nicht mehr von ihnen verblüffen lassen; und auch das wäre schon ein wünschenswerter Erfolg.

Ernst L. Schellenberg: Hugo Wolf. Ein Vortrag Carl Schaller, Weimar. Auf wenigen Seiten wird in höchst poetischer Form, warmen Herzens ein psychologisches Portrait des herrlichen Lyrikers gezeichnet. Wer Sinn für Feinheit, Tiefblick, Enthusiasmus und künstlerischen Verstand hat, dem sei diese Studie warm empfohlen. R. W.

E. T. A. Hoffmanns Werke in 15 Teilen herausgegeben von Prof. Dr. Georg Ellinger. Goldene Klassiker-Bibliothek. Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin. 5 Bände elegant gebunden M. 10.—.

In der „Goldenen Klassiker-Bibliothek" erschienen soeben E. T. A. Hoffmanns Werke herausgegeben von dem bekannten Hoffmann-Biographen Prof. Dr. Georg Ellinger. Diese neue auf Grund der Erstdrucke und nach vorhandenen Handschriften hergestellte Ausgabe bringt zum ersten Male eine vollständige Sammlung von E. T. A. Hoffmann musikalischen Aufsätzen und ebenso erscheint hier zuerst das Märchen „Meister Floh" ungekürzt in einer Gesamtausgabe. Von seinen musikalischen Schriften, in denen er so vieles Geistreiche über Musik entwickelt, nennen wir nur „Ritter Gluck", die „Kreisleriana" mit den interessanten Ausführungen über Beethovens

Cmoll-Sinfonie und die ausführliche Kritik über Mozarts „Don Juan“ in der er als erster auf die hohe Bedeutung dieser Meisterwerke hingewiesen hat. Die Bände enthalten neben erklärenden Anmerkungen und Lesarten zahlreiche prächtige Bilderbeilagen, unter diesen eine Reproduktion des kleinen Bildes aus der altberühmten Weinstube von Lutter & Wegner in Berlin „E. T. A. Hoffmann und Ludwig Devrient“. Einleitung und Lebensbild führen knapp und faßlich des Dichters Lebensgang und die Entstehung seiner Werke vor Augen. Die Vollständigkeit und sorgfältige Bearbeitung, die geschmackvolle, ganz vorzügliche äußere Herrichtung dieser Ausgabe sowie ihr billiger Preis sind geeignet, für E. T. A. Hoffmann, dem mit einem seltnen Erzählertalent begabten, humorvollen und phantasiereichen Meister des Darstellungsstils viele neue Freunde zu werben. Für Musiker und Musikfreunde eine treffliche Weihnachtsgabe! F.

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Steingräber Verlag, Leipzig:

Vieuxtemps-Auswahl für Violine und Klavier herausg. von Henri Marteau. 2 Bände (No. 1954/55). à M. 2.—.

Viotti, G. B., Violin-Konzert No. 25 Amoll für Violine und Klavier. Mit begleit. 2. Violine herausg. von Henri Marteau (No. 1938). M. 2.40.

Süddeutscher Musikverlag, G. m. b. H., Straßburg i. E.

Erb, M. J., op. 65. Lieder für eine Singst. mit Klavierbegl. No. 1. Sehnsucht. M. 1.50. No. 2. So regnet es sich langsam ein. M. 1.—. No. 3. Glaube. M. 1.—. No. 4. Der Garten. M. 1.50. No. 5. Rosenglut. M. 1.50.

Verlag von Theod. Thomas, Leipzig:

Kammerer, Paul, Über Erwerbung und Vererbung des musikal. Talentes. M. 1.—.

Verlag der Librairie Félix Alcan, Paris:

Chantavoine, Jean, Musiciens et Poètes: Geheftet Frs. 3.50.
Tiersot, Julien, Jean-Jacques Rousseau Geheftet Frs. 3.50.

Verlag von Fritz Baselt, Frankfurt a. M.

Funcke, Kath. Paula, Drei Lieder ohne Worte für Klavier. No. 1. Gebet. M. —.80. No. 2. Nachtlied. M. —80. No. 3. Klosterliedchen. M. —.60.

Michael, Paul, op. 5. Drei leichte melodische Klavierstücke. No. 1. Erzählung. No. 2. Wiegenlied. No. 3. Gavotte à M. —.60.

Oehme, Robert, op. 8. Zwei Klavierstücke. No. 1. Gavotte M. 1.—. No. 2. Ständchen. M. —.80.

A. Fürstners Preisausschreiben

Ein originelles Preisausschreiben zur Erlangung künstlerischer und wirkungsvoller Inseratentwürfe hat der Musikverlag Adolph Fürstner (Berlin-Paris) für die von ihm herausgegebenen billigen Klavierauszüge (mit Gesang à M. 3.—, Pianosolo à M. 2.—) von Wagners „Tannhäuser“, „Fliegende Holländer“ und „Rienzi“ erlassen, dessen Resultat nunmehr feststeht. Ein Preisausschreiben zu solchem Zweck war bisher noch nicht unternommen worden. Es stand den Bewerbern frei, in ihren Entwürfen Portraits oder Karikaturen von Wagner, Hauptfiguren der Szenen aus den drei Opern oder nur wirkungsvolle Schriften zu erfinden. Daß auf so liberale Bedingungen fast 800 Entwürfe, nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus dem Auslande z. B. England, Frankreich, Rußland, Skandinavien, etc. eingelaufen sind, ist kaum verwunderlich. Die drei Preisrichter, Professor E. Döpler d. J., Fritz Koch-Gotha und Ernst Stern haben mit der Sichtung dieses Materials keine leichte Arbeit gehabt. Von 88 in die engere Wahl gekommenen Entwürfen wurden schließlich die Preise folgenden Künstlern einstimmig zuerkannt: Bruno Jakob-Charlottenburg 1. Preis für ein Schriftinserat in der Manier älterer französischer Kupfertitel, Arno Drescher-Dresden 2. Preis für ein Schriftinserat in freiem Empire. Beim 3. Preis konnte sich das Preisrichteramt nicht auf einen Entwurf einigen, der

Preis wurde daher geteilt zwischen Otto und Wilhelm Muck-Berlin für ein modernes Schriftinserat und Johann B. Maier-München, für eine witzige Karikatur. Bei den Einsendungen fiel allgemein auf, daß die besten Schriften aus Berlin und Dresden, die besten bildlichen Darstellungen aus München stammten. Leider konnten einige ausgezeichnete Karikaturen für einen Preis nicht in Frage kommen, da die dazugehörigen Schriften nicht gut genug waren oder dem vorgeschriebenen Text nicht entsprachen. Von diesen Entwürfen sind 20 von der Firma Fürstner auf Vorschlag der Preisrichter angekauft worden, während einige weitere von dem Inhaber der Firma noch besonders erworben werden.

Eine Durchsicht der nicht preisgekrönten Arbeiten gibt eine Idee von der erfinderischen und zeichnerischen Potenz der Einsender. Da sind einige sehr amüsante Karikaturen und ernste Zeichnungen zu erwähnen; z. B. stellt eine einen Wagnerkopf dar, der unter dem berühmten Wagnerbarett das Gesicht breit gedrückt, fast verschwinden läßt, so daß nur ein großes scharfblickendes Kämpferauge übrig bleibt. Auf einem anderen steht ein fetter singender Tannhäuser mit üppigem Oberlehrerbäuchlein und schmalzigem Ausdruck im Gesicht. Ein weiterer Künstler gibt in vollendeter Schraffiertechnik kraftvolle seriöse Darstellung vom sterbenden Rienzi und von der ersten Tannhäuser-Venus Szene.

Es würde zu weit führen, alle die Motive aufzuzählen, die für die Inserate als Vorwurf genommen sind; wir glauben, daß die wenigen Stichproben genügen werden, um zu zeigen, was so ein Wettbewerb alles hervorbringen kann. Jedenfalls ist es sehr erfreulich, das lebhafte Interesse zu konstatieren, welches dieses erste große Inserat-Preisausschreiben in beteiligten Künstlerkreisen gefunden hat und es beweist wieder einmal, wie hoch in Deutschland die Inseratkunst im allgemeinen gegenwärtig steht. Die preisgekrönten wie die angekauften Entwürfe werden im Laufe des Monats Dezember in der Hofkunsthandlung von Fritz Gurlitt, Berlin W. (Potsdamerstraße 113) ausgestellt werden. Ausstellungen in anderen Städten werden folgen.

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 7. Dezember, nachmittag 1/2 2 Uhr

Louis Vierne: Prélude et Fugue de la première Symphonie pour Grand Orgue. Robert Volkmann: op. 14. Er ist gewaltig und stark. Altes Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert für Solo und Chor in 4 Sätzen. Georg Vierling: Turmchoral.

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.-V.).

An Anträgen zur Hauptversammlung gingen noch folgende ein:

1. Wahl einer Kommission, welche vorbereitende Schritte zur Gründung einer „Orchesterschule" unternimmt.
2. Künstler, welche durch ihre Titel, wie Kammersänger, Kammervirtuose und Konzertmeister in erster Linie eine solistische Tätigkeit kennzeichnen, können nicht Mitglieder des Verbandes werden.

Wir betonen wiederholt, daß der Anzug zum Frühstück bei Hofe **Gehrock** ist.

Den Teilnehmern der Versammlung geht kurz vor der Sitzung betreffs Wohnung usw. Mitteilung zu.

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Curt Stüdemann, Aschaffenburg
Kapellmeister Stefan Strasser, Danzig-Langfuhr
Kapellmeister Klaus Nettstraeter, Coblenz
Kapellmeister Walter Lutze, Bremen
Kapellmeister Werner von Bülow, Braunschweig
Musikdirektor Eduard Kreuzhage, München
Musikdirektor Eduard Walter, Cöln a. Rhein
Chordirektor Hans Meentzen, Bremerhaven
Kapellmeister Hans Wiedey, Hamburg
Kapellmeister Emil Pipping, Kattowitz

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Die nächste Nummer erscheint am 12. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 9. Dez. eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 50

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 12. Dez. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Neuntes Gewandhauskonzert

Programm: M. Reger, Die Nonnen; J. Brahms, Ein deutsches Requiem

Brahmsens Requiem war eine um acht Tage verspätete, aber unendlich schöne, man kann sagen musikalisch vollkommene, an tröstender Höhenpoesie und milder Wärme nicht zu übertreffende Totenfeier. Brahms hat es „Ein deutsches Requiem" genannt; wir aber können es nun, nach mehr als vierzig Jahren, als das deutsche Requiem bezeichnen. Es gehört zu unseren klassischen Werken und trägt, durchaus nicht allein des Textes wegen, einen ausgesprochen deutschen Charakter, ähnlich wie der „Freischütz" zum ersten Male auf anderem Gebiete. Es ist schwer zu sagen, worin diese Deutschheit besteht. Wir Deutschen fühlen sie, und zwar in diesem Requiem stärker als in anderen geistlichen Musiken, sogar Bach und Beethoven nicht ausgeschlossen. Rein äußerlich wären die volkstümlichen Themen und die strenge Satzkunst zu nennen. Aber das Wesentliche dieses deutschfrommen Musikwerkes ist mit Worten nicht zu bewältigen. Sogar das Hören gibt den Ausschlag für sein Verstehen noch nicht ganz. Einzig die, welche daran mitwirken oder wenigstens mal mitgewirkt haben, sind des ganzen Verständnisses voll. Im Bereiche solcher Werke steht das höchste und tiefste innere Erlebnis. Mit dieser Empfindung mögen die Gewandhausleute, Nikisch, der Chor, das Orchester mit Herrn Prof. Straube an der Orgel und die Solisten (Fräulein Else Siegel und Herr Martin Oberdörffer) von dem Abend geschieden sein. Diese Eindrücke bleiben für immer eingegraben.

Kein glücklicher Gedanke, zum mindesten unvorsichtig war es, mit dem Brahmsschen Requiem, das beinahe überhaupt keine Nachbarschaft verträgt, ein neues Chorwerk: „Die Nonnen", Dichtung von M. Boelitz, komponiert für Chor und großes Orchester von M. Reger, zusammenzustellen. Diesem begabten Kombinator und eiskalten Nachempfinder mangelt gerade das, was Brahmsens Größe ausmacht: die Eigenheit und Natürlichkeit des Empfindens und damit die Selbständigkeit des Erfindens und Gestaltens. Die Geschicklichkeit und die Kenntnisse, vor allem der Fleiß sind vorhanden. Fehlt nur die eigene Note. Die Bestreitung einer Aufgabe mit fremden Mitteln kennzeichnet, um auf ähnlichem Gebiete zu bleiben, wie den hundertsten Psalm so auch die Nonnen des Komponisten, um nicht zu sagen Zusammensetzers. Hier und dort: ein Spektakelstück, ein religiöser Vorwurf ins Theatralische gezerrt, eine schlichte Dichtung in verwirrende Kompliziertheit geschraubt. Vorbilder: dort Meyerbeer und Bruckner, hier die französischen Impressionisten, verquickt mit Parsifal und Tristan. Theater ohne Bühne, mystische Ekstase ohne heiliges Feuer. Und dabei diese staunenswerte Handwerksgeschicklichkeit und (trotz ihrer) diese vormärzlichen Textwiederholungen. Ich möchte wissen, wem bei dieser außerordentlich pomphaften Aufgebauschtheit warm geworden ist. Es ist schade, daß die Dichtung von M. Boelitz nicht einem Brahms in die Hände gefallen ist. Das wäre ein ideales neuntes Gewandhauskonzert geworden. Daß der fromme deutsche Requiemkomponist dem frömmelnden internationalen (das zum Effekt Geeignete irgendwohernehmenden) Nonnenkomponisten ein Vorbild sein könne, wird kaum irgendwie zu begründen sein. „Die Nonnen" haben ermunternden Beifall gefunden. Daß aber Nikisch zwei Seelen in seiner Brust trägt, bezweifle ich. Dafür ist er ein zu guter Brahmsdirigent. ♯



Klavierschulen der Konservatorien und Musikakademien

Unzeitgemäße Betrachtungen

Von **August Stradal**

„Ὁ μὴ δαρεὶς ἄνθρωπος οὐ παιδεύεται."
Goethe, Dichtung und Wahrheit.

Oft sind in Musikzeitungen die verschiedenen Konzertmisèren besprochen worden, wobei man versuchte, durch Ratschläge diese großen Übel zu beheben. Ohne mich in dieses Thema näher einzulassen, möchte ich betonen, daß man, wie bei einem kranken Baume, zuerst die Wurzeln, beim öffentlichen Musikleben zunächst das Fundament dieser Erscheinung, die musikalischen Bildungsanstalten, untersuchen müsse.

Eine Unzahl von Pianisten und Pianistinnen verläßt heutzutage die Konservatorien und widmet sich dem Konzertberuf; jedoch nur ein ganz kleiner Teil hat das Recht, zu konzertieren. Aber auch dieser kleine Teil, der aus talentvollen Künstlern besteht und in mancher Beziehung Ausgezeichnetes leistet, beschwert sich stets über leere Säle, Mangel an Engagements und Gleichgültigkeit des Publikums, wobei es nur wenigen gelingt, Anziehungskraft auszuüben. Freilich ist die Konzertmisère, unter welcher die ausgezeichnetsten Künstler schwer leiden, ein Übel, das sich nicht so rasch wird beseitigen lassen. Manche Gründe und auch Mittel könnte ich den Pianisten angeben, um dieses Übel zu entfernen. Dieses Thema würde aber von meinen ursprünglichen Gedanken zu weit abführen, da ich mich heute mit den Klavierklassen der Konservatorien beschäftigen und den Einfluß

zeigen werde, den diese auf das pianistische Konzertleben ausüben.

Wir haben Vorbildungs- und Ausbildungs-, ja sogar Meisterschulen. Leider ist aber der künstlerische Erfolg dieser Schulen verhältnismäßig, wenn man betrachtet, was diese Schulen und insbesondere die Meisterschulen den Staat kosten, ein sehr geringer. Die meisten Konservatorien besitzen für die Vorbildungsklassen unbedeutende, für die Ausbildungsschulen bessere, für den Meister-Unterricht sehr tüchtige Lehrkräfte. Hierin sehe ich schon den ersten Fehler. Der wichtigste Lehrer muß der für die Vorbereitung sein, da auf Grund eines ausgezeichneten Fundaments mancher Schüler sich autodidaktisch selbst glänzend weiter entwickelte. Der Vorbildungslehrer baut gleichsam das Fundament des Hauses. Ist dieses schlecht, so ist die Existenz dieses Hauses ganz und gar in Frage gestellt. Daher muß dieser Vorbildungslehrer ganz außerordentliche Qualitäten in sich vereinigen. Zunächst muß er eine Persönlichkeit sein, welcher beim Schüler Liebe und Begeisterung für den Kunstanfang zu wecken versteht. Schon nach einem halben Jahre wird der Pädagoge ersehen, wo Talent und Fleiß sich paaren, und wird er jene Schüler, bei denen er diese beiden Eigenschaften vereint findet, von den übrigen talentlosen und unfleißigen Schülern trennen. So müßten nach meiner Meinung schon in der Vorbildung zwei Klassen parallel nebeneinander existieren, da die Konservatorien, die auch auf pekuniären Erfolg ausgehen, eben jedes zahlende Schülermaterial aufnehmen, ihnen also nicht so sehr der Titel „Hochschule", sondern „Tiefschule" zukommen sollte. Da muß sich eben der Lehrer zu helfen wissen, indem er das schlechte Material von dem guten trennt.

Die meisten Lehrer der Vorbildungsschulen sind eigentlich keine wirklichen Pianisten, die konzertieren oder konzertiert haben, da sich diese nicht gern zum aufreibenden allerersten Unterricht hergeben. Hier genügt aber der Pädagoge nicht, da es ein Pianist sein muß, der die allererste Entwicklung praktisch an sich selbst erfahren hat und diese seine ureigensten Erfahrungen an andern wieder weiter gibt. Allerdings gibt es heute clavieristische Pädagogen, die nie Pianisten gewesen sind, nie konzertiert haben, welche also nur theoretisch bilden. In der Kunst ist aber jede „Theorie grau", nur das volle künstlerische Leben kann bilden. Nach meiner Ansicht muß der Vorbildungslehrer ein eminenter Pianist und zugleich ausgezeichneter Pädagoge sein. Freilich verlange ich da viel, besonders, wenn man bedenkt, welch' schäbigen Gehalt, der oft unter dem Gehalte des Portiers des Konservatoriums steht, dieses dem Vorbildungslehrer zahlt. Deshalb dürfen die Konservatorien gerade beim Gehalte dieser verantwortungsvollen Lehrer nicht sparen.

Auf den ersten Unterricht kommt ja alles an, hier können Schäden eintreten, die nie mehr gut gemacht werden können! Die Hand- und Fingerhaltung, der Anschlag, das Handgelenk usw., alles dieses muß in den Vorbildungsklassen glänzend nach alten und neuesten Prinzipien und Forschungen gebildet werden. Man macht zuerst Fingerübungen, erst nach zwei Jahren kommt das Studium des Handgelenkes (Oktaven, Akkorde). Dieser Standpunkt ist unrichtig, da das Handgelenk (denn das leicht gelockerte Handgelenk bewirkt den schönen, weichen Anschlag der Finger) gleich im Anfang mit den Fingern durch Übungen trainiert werden muß. Auch darf man nicht im ersten Jahr, vielleicht auch nach Umständen nicht im zweiten Jahr, mit Vortragsstücken daher kommen, da erst die Hand des Spielers präpariert werden muß. Wohl kann man, jedoch sehr selten, etwas Leichtes zum Vortrag bringen, doch achte man, daß die Fortschritte der langsam gebildeten Hände darunter nicht leiden.

Man darf sich daher im ersten und vielleicht im zweiten Jahre nur mit technischen Studien, wozu ich aber auch Etuden rechne, befassen; dem Schüler muß streng verboten werden, auf eigene Faust zu Hause Stücke zu spielen.

Verfolgen ja die Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre dasselbe Prinzip. Erst die Regeln lernen, dann erst **frei** komponieren.

Ich überlasse dem Lehrer, die Auswahl der technischen Studien zu treffen, wobei ich aber betone, daß ich das Studium Czernys für unumgänglich notwendig halte. Der Lehrer möge die technischen Studien aus den Fingerübungen Pischnas, Henselts, Tausigs, Liszts, Kullacks so auswählen, daß die Hände, sowohl was die Finger und das Handgelenk anbelangt, leicht werden, und auch den Schüler vor technischen Exzessen hüten, da manche breitgriffige Studien mit Festhalten einzelner Finger die Hand leicht krank machen können. Man bedenke, wie schwer es ist, den Schüler so weit zu bringen, daß er mit leichtem unhörbaren Daumenuntersatz, der durch Nachziehen des Daumens vorbereitet sein muß, die C dur-Skala schön, egal und legato spielt. Dazu sind langjährige Daumenuntersatzstudien nötig. Bei der Gelegenheit möchte ich auf die bei J. Schuberth & Co. (Leipzig) erschienenen Lisztschen Studien, welche Martin Krause in zwei Hefte zusammengezogen hat, hinweisen. Leider werden diese Meisterstudien in den Konservatorien selten benützt, was sehr zu bedauern ist, da doch Liszt der Lehrer par excellence war und er in diesen Studien die Erfahrungen und Arbeiten, mit denen er sich selbst zur allerhöchsten Stufe der Reproduktion erhob, niederlegte. Zeigen schon die Studien von Tausig Lisztschen Einfluß, so hat Liszt in seinen Studien namentlich, was das Terzen- und Sextenspiel und die besten Fingersätze, sowie die zerlegten Skalen und das Akkordspiel anbelangt, noch nicht dagewesenes hinterlassen. Ist ein Teil dieser Lisztschen Studien gleich beim Beginn des Unterrichts zu benutzen, so ist der andere Teil erst in den Ausbildungsklassen zu gebrauchen.

Zu den gefährlichen Fingerübungen rechne ich einzelne von Pischna, welche aber, wenn ich nicht irre, Sauer in seiner Ausgabe der Pischna-Übungen ausgemerzt oder wenigstens davor gewarnt hat.

Nachdem nun die Hände durch emsiges Studium so weit präpariert sind, daß man mit den allerleichtesten Werken von Bach, Händel, Haydn, Mozart beginnen kann, so muß sich der Schüler folgender Prüfung unterziehen: Man gebe ihm das allerleichteste Andante oder Adagio von Haydn, Mozart oder Schubert, in welchem es gar keine Schwierigkeit gibt, da es nur rein gesanglich und voll Schönheit und Poesie ist, zum Studium. Kann ein Schüler einen derartigen langsamen Satz nicht gesanglich, legato weich, mit schönem runden, pastosen Anschlag, traumverloren spielen, so weise man ihn als Wächter des Kunstparadieses vor den Toren des heiligen Tempels ab und verschließe die Pforte, da kein Talent vorhanden ist. Sätze mit schnellem Tempo wird mancher, auch nicht von Geburt aus musikalisch veranlagter, ganz leidlich noch interpretieren können. Bei einem Andante der oben genannten Komponisten ist dieser aber verloren, da diese kleinen langsamen Sätze, voll hellenischer Schönheit, den Madonnen Raffaels vergleichbar, die Barometer sind, nach welchen man das Talent des Interpreten abmessen kann.

Sind schon die Qualitäten große, welche ein eminenter Vorbildungslehrer haben muß, so stelle ich an den Ausbildungslehrer noch größere Anforderungen, denn abgesehen davon, daß er excellenter Pädagoge sein soll, wobei er (ich stellte diese Anforderung natürlich auch an den Vorbildungslehrer) ähnlich, wie der Gesangslehrer medizinische Kehlkopfstudien machen muß, die Anatomie der Hand, des Armes medizinisch genau studiert haben muß, ist für diese Stellung notwendig, daß er nicht bloß die ganze Klavierliteratur, sondern auch den größten Teil der gesamten Musikliteratur beherrsche und universelle Bildung habe.

Man weiß, welch gewaltige geistige Umwälzungen Wagner und Liszt auf die Dirigenten ausübten. Während vor diesen beiden Meistern die Werke der Klassiker fast akademisch, metronomisch im Takte unfrei vom Orchester gespielt wurden, kam durch diese beiden Tonheroen ein neuer Geist unter die Dirigenten. Das „Neue Testament" des Dirigierens begann, durch welches uns erst die Werke der alten Meister lebendig, frei von jedem konventionellen Zwang entstanden. Bülow, Richter, Mottl, Strauß, Weingartner, Nikisch usw., sie alle sind die Vollender und Ausführer der Wagner-Lisztschen Ideen, was das Dirigieren anbelangt.

Der Dirigent bei einer Sonate Beethovens oder Mozarts ist aber der Pianist. Wie jener mit seinem Orchester spielt, interpretiert dieser auf seinem Flügel. Leider spüren wir aber diesen unendlichen Geist Liszts und Wagners nur wenig bei den Pianisten (natürlich gibt es auch viele Ausnahmen), da diese fast fern den Errungenschaften dieser großen Meister stehen. Technik als Endzweck und zwar schnelle rapide Technik, welche oft der abgerundeten Schönheit ganz entbehrt, ist die Devise des modernen Pianistentums.

Hier ist der rückschrittliche Krebsgang gegenüber Liszt zu verzeichnen; denn Liszt predigte „Technik ist nur Mittel zum Zweck". Nach seinen künstlerischen Ansichten ist die vollendetste, nach objektiver und subjektiver Seite dem Kunstwerke vollständig gerecht werdende Interpretation der alleinige Zweck, wobei die Technik nur Hilfsgenossin, gleichsam Vasallin des Geistes und Herzens ist. Man könnte auf die Lisztsche Interpretation, etwas variiert, den Satz Nietzsches (Also sprach Zarathustra) anwenden: „Ich liebe nur jene Interpretation, welche mit dem Herzblut des Vortragenden getränkt ist."

Infolgedessen muß der Ausbildungslehrer nicht nur mit den Werken, Schriften und geheimsten Absichten Liszts vertraut sein, er muß aber auch — um es kurz und bündig zu sagen — echter Wagnerianer sein. Wagnerscher und Lisztscher Einfluß werden ihn leicht zu dem Verständnis mancher Stellen des letzten Beethoven führen; was er einst formell und akademisch vortrug, wird durch den auch zurückwirkenden und nach rückwärts erhellenden Geist dieser Meister volles saftiges Leben gewinnen. Denn die Wirkung dieser beiden Meister bestand nicht allein darin, daß sie Meisterwerke lieferten, auf welchen sich wieder neue Kulturen entwickeln konnten, sondern auch in der sogenannten Rückstrahlung des Himmelslichts, durch welche das Verständnis der Werke Bachs, Beethovens enorm gefördert wurde.

Wie trocken und professorenhaft spielt man heutzutage oft noch Bach, als wäre dieser ein gelehrter aber recht langweiliger alter Herr, und ahnt nicht, welche Größe, Gewalt, Hoheit, Leidenschaft, Schmerz und Trauer in diesen Werken vorhanden ist. Die Bearbeitungen der Orgelkompositionen Bachs werden oft im rasenden Automobiltempo gespielt, so daß alle Hoheit und Größe verloren geht. Man vergleiche doch manche Stellen mit den Orgeloriginalen, wo oft das Orgelpedal Passagen hat. Was für Füße (vielleicht haben diese mehr als affenartigen Füße die Marsbewohner) müßten es sein, die so schnell, wie die Pianisten die betreffenden Stellen am Klavier spielen, das Orgelpedal treten könnten!

Ich betone also nochmals, daß der Lehrer für die Ausbildung ein vollendeter Konzertpianist, der imstande ist, die Werke den Schülern genial zu interpretieren, sein muß, und zwar ein Pianist, der die gesamte Musikliteratur beherrscht, im Geiste Liszts und Wagners erzogen ist, aber auch bei diesen nicht stehen blieb, sondern mutig mit der modernen Richtung fortschreitet.

Ein Übel bei unsern Konservatorien ist es, daß die Ausbildungslehrer eigentlich im Verhältnis Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Weber weniger spielen lassen, dafür aber beim Unterricht Chopin, Schumann und Brahms zu sehr bevorzugen, wobei sie Mendelssohn ganz vernachlässigen. Und gerade Mendelssohn (man braucht ja nicht einige süßliche „Lieder ohne Worte" spielen zu lassen) bietet nicht bloß, was leichte, capriciöse Auffassung anbelangt, da er der Meister aller Elfentänze und -klänge ist, sondern auch was die Technik seiner Werke anbelangt (leichte Passagen, Staccatospiel der Scherzi etc.) große Vorteile beim Studium. Gewiß müssen Schumann, Chopin, Brahms auf den Konservatorien (wie könnte man ohne die Etüden Chopins, ohne die sinfonischen Etüden Schumanns, um nur etwas zu nennen, weiterbauen!) sehr gepflegt werden, aber nicht einseitig auf Kosten der ganz großen Meister.

Es erwächst daher die Pflicht, den Schüler ganz in den Ideenkreis Bachs und Händels einzuführen durch Originalwerke und gute Bearbeitungen. Nicht zwei oder drei Bachwerke müssen vom Schüler studiert werden, sondern das ganze wohltemperierte Klavier, die Klavier-Toccaten und Fugen und einige der imposanten Orgelkompositionen in guten Bearbeitungen. Ferner müssen die Werke Haydns und Mozarts emsiger gespielt werden, wobei die Sonaten Schuberts und dessen andre Klavierwerke zu sogenannten Schönheitsstudien benutzt werden sollen. Ich meine damit, daß hier so recht könnte gelehrt werden, den gesanglichen Ton, die Schönheit zum Ausdruck zu bringen.

Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt müssen am meisten gespielt werden. Nach diesen kommen erst die übrigen Meister Händel, Ph. E. Bach, W. Friedemann Bach, Haydn, Weber, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Brahms, Tschaikowsky und die modernen Komponisten an die Reihe.

So sehr ein Pianist Schumann und hauptsächlich Chopin wird nie entbehren können, so ist doch die Pflege dieser gegenüber den andern Meistern zu groß. Konservatoristen verlassen die Meisterschulen, spielen fast alle Werke Chopins und Schumanns auswendig, tragen auch durch eine talentlose 3 oder 4 fach kontrapunktierte Walzerparaphrase zur Bildung des Publikums viel bei!!!, haben aber höchstens zwei Werke Bachs und drei Sonaten Beethovens studiert. Ein wichtiger Grund, daß die Pianistenkonzerte so leer sind, ist der, daß die Pianisten Chopin und Schumann auf ihren Programmen einseitig bevorzugen oder Werken der ganz großen Meister aus dem Wege gehen und zum Schluß oft eine banale Walzertranskription bringen. Warum spielt man die herrlichen Soirées de Vienne Liszts d'après Schubert und die exzellenten von Liszt influenzierten Walzer-Transkriptionen C. Tausigs (Strauß) nicht?

Hiermit verzichten die Pianisten auf jenes hochgebildete Publikum, welches die Orchesterkonzerte frequentiert und gern die große Klaviermusik hören möchte, aber an Wagner, Liszt, Beethoven, Bruckner herangebildet, an den Valses (selbst dem Desdur-Walzer in Terzen!!!), Mazurkas, Polonaisen, Etüden Chopins und den 1000 mal gespielten Hauptwerken Schumanns keine Freude mehr hat.

Wann erklingt endlich einmal eine der herrlichen Sonaten Mozarts oder Schuberts? Sind denn diese Schönheiten für Cellisten und nicht für Pianisten geschrieben worden? Aber auch bei Liszt hält man sich, mehr dem Heerdentrieb folgend und nur ja nicht in einsame Gegenden flüchtend, an die etwa bekannten und öfters gespielten zwölf Nummern, wobei ich bitte, man möge doch das Verzeichnis der Lisztschen Werke einmal genau ansehen.

Das Übertreiben des Schumann- und Chopinspieles birgt große Gefahren in sich. Erstens gerät der Spieler durch viel Rubatospiel und die Gefahr der Süßlichkeit leicht in Unnatur, zweitens verliert er die Möglichkeit, fremde Werke richtig einzuschätzen. Wer lange in den Regionen Bachs, Mozarts, Schuberts, Beethovens, Webers, Wagners, Berlioz', Liszts, Bruckners und R. Strauß' weilte, der versteht im modernen Kunstleben das wahre und echte von dem falschen zu trennen. Nicht so der, welcher einseitig Schumann, Chopin und Brahms kultiviert. Die Endnummern der Programme dieser Pianisten lehren, was sie unter der modernen Produktion als bedeutend ansehen!!

Der Lehrer muß den Schüler den einzig richtigen Weg entlang führen an der Hand der großen Meister und ihn orchestral Klavier spielen lassen, da doch die Werke Bachs, Beethovens und Liszts orchestral am Klavier gespielt werden müssen. Sehr wirksam ist es, wenn der Ausbildungslehrer die Schüler auf zwei Klavieren zu vier Händen Orchesterwerke (z. B. Neunte Sinfonie von Beethoven, bearbeitet von Liszt, die Faust- und Dante-Sinfonien, Bergsinfonie von Liszt, die Brucknersche Siebente Sinfonie, die Werke von R. Strauß) spielen läßt. Dadurch gelangt der Schüler zur wahren künstlerischen Weltanschauung und wird bewahrt davor, erstens dem Publikum zu Liebe sogenannte Nippes zu spenden und sich selbst zum Knecht des Publikums herabzuwürdigen. Was würde man von einem Lehrer der griechischen und römischen Literetur sagen, wenn er Homer, Aischylos und Sophokles, Virgil, Horatius gar nicht oder nur in geringem Umfange vortragen würde, und dafür einseitig Hesiod, Pindar, Anacreon, Ovid und Plautus bevorzugen würde? Welche Erfolge hätte ein Lehrer für die deutsche Literatur aufzuweisen, wenn er Goethe, Schiller, Lessing, Herder bei Seite schieben würde und dafür hauptsächlich Grillparzer und Lenau in den Vordergrund stellen würde?

Der Lehrer für Ausbildung muß nicht nur die ganze Klavierliteratur und die große sinfonische Literatur beherrschen, er muß auch universell gebildet sein. Sowie es unerläßlich ist, daß der Konservatoriumsschüler wenigstens Gymnasialbildung besitze (besser ist es noch, wenn er die Universität, sagen wir die philosophische, philologische Fakultät besucht hat), so kann auch der Lehrer ohne universelle Bildung, ohne seinen Geist an den Meisterwerken der Griechen und Römer, an der deutschen Literatur, an Shakespeare usw. gebildet zu haben, kaum mit Erfolg an die höchsten Emanationen des musikalischen Geistes herantreten.

Es ist selbstverständlich, daß der Lehrer dem Schüler jedes Werk, das dieser studierte, selbst vorspielen muß, wobei jedoch zu bemerken ist, daß er trotz der Strenge und einiger Knechtung die Individualität des Schülers berücksichtigen muß. Nur dadurch erzielte Liszt, als Lehrer, so große Erfolge, daß er trotz aller Strenge „Gedankenfreiheit" erlaubte.

Aber mit dem Vorspielen des Werkes ist dem Unterricht nicht allein gedient. Der Lehrer hat auch das Werk zu analysieren, er muß das Milieu schildern, in welchem das Werk entstand, die Vorläufer dieses Werkes erklären und zeigen, was auf diesem Werke wieder fußt.

Ich machte mit manchen Lehrern der Ausbildungsklassen nicht gute künstlerische Erfahrungen. So bezeichnete einmal mir ein Lehrer eine recht talentlose Sonate Rubinsteins als Sonate op. 112, also Fortsetzung der Beethovenschen Sonaten, ein anderer erklärte Liszts Bachbearbeitungen, dies Wunderwerk der Bearbeitungskunst, als „ungeschickte Mache". Ein anderer ließ meine Friedeman-Bach-Bearbeitung (Orgelkonzert D moll) so spielen, daß er das Largo vor die Fuge setzte und der Finale ganz weglassend mit der Fuge schloß. Also ein Albrecht Dürer oder Holbein, bei welchem man die Ohren herausschneidet und die Augen unter den Mund klebt! Ein vierter beschnitt sogar Liszts H moll-Sonate und komponierte Verbindungstakt hinzu!

Die jetzt überall unter großen Kosten des Staates entstandenen Meisterschulen scheinen, mir wenigstens, recht verfehlt zu sein. Möchte doch jeder Pianist, der an eine solche Meisterschule, sei es in Regensburg oder Chemnitz, berufen wird, mit Walther Stolzing ausrufen: „Kann ohne Meister selig sein!" Bis jetzt habe ich von einer erzieherischen Wirkung (schriebe doch jemand einmal ein Werk „Bach als Erzieher!") dieser Meisterschulen wenig gespürt, da wohl ab und zu excellente Techniker diese verließen, aber Techniker, die dabei Musiker κατ᾽ ἐξοχήν zugleich waren, nur selten aus diesen Meisterklassen hervorgingen. Es kommt mir sogar vor, daß, wo sonst alle Gebiete der Wissenschaft und Kunst in enorm fortschrittlicher Bewegung sich befinden, wir, was die pianistische Kunst der Reproduktion anbelangt, seit Liszt, Bülow und Tausig einen großen Rückschritt machten, indem die Technik als Hauptzweck und nicht als Mittel zum Zweck betrachtet wird und auch die Technik sich mehr und mehr Schnelligkeitsrekorden, wie bei den Automobilrennen, ergibt und Schönheit, Erhabenheit der Technik oft mangelt und diese sich mehr wie eine manuelle Fertigkeit darstellt. Wehe, wenn wir wieder in die öden Kunstzeiten der Thalberg, Willmers und Dreischock zurückkehren würden!

Zum Zweck der Verherrlichung der schnellen Rapidtechnik (zu welcher auch noch die Phonolas, Pianolas und andere „olas" das ihrige beitragen, um die Kunst zu profanieren) haben aber die großen Meister nicht komponiert, da sie das Recht wohl unbestritten genießen, nicht nur nach technischer Seite vollendet aufgeführt zu werden, sondern auch eine Interpretation zu erleben, durch welche das Kunstwerk in voller Schönheit, Größe und Gewalt sich uns, wie ein Wesen aus himmlischen Höhen, darstellt.



Neue Musikbücher

Von Dr. **Georg Kaiser** (Dresden)

Akkorde läßt Felix Weingartner erklingen. Nicht etwa nur in Fürstenwalde, wo ihn seine Berliner Verehrer begrüßen und feiern, sondern auch von Leipzig aus, wo sie in gedruckter Form vor kurzem erst die Offizin von

Breitkopf & Härtel verlassen haben. Eine stattliche Reihe von etwa dreißig bei allerlei Gelegenheiten in Tageszeitungen und Zeitschriften verstreuten Aufsätzen hat Weingartner unter dem genannten Titel hier gesammelt erscheinen lassen, und zweifellos wird manchem Musikfreund aus diesem bunten Strauße von Feuilletons, Gedenkblättern und Nachrufen für ein paar nützlich angewandte Stunden gedient sein. Daß der Autor-Dirigent gewandt zu schreiben versteht und nicht in langweiliges Dozieren verfällt, weiß man aus seinen mehrfachen früheren Publikationen, von denen freilich nicht alles ohne Ein- und Widerspruch blieb. Wie wäre das schließlich auch denkbar bei einer solchen Persönlichkeit, die gerne gerade heraussagt, was sie empfindet und für richtig hält! So werden auch die dreihundert Seiten füllenden „Akkorde" nicht jedermann angenehm ins Ohr klingen; aber es ist doch hier viel mehr als bei seinen anderen Schriften die Möglichkeit vorhanden, auftauchende Dissonanzen angenehm aufzulösen, weil Thema und Rhythmus der Darstellung oft wechseln und der eben noch ärgerlich gewesene Leser dem nächsten Artikel freundliche oder gar mannhaft kernige Zustimmung erteilen mag. Kein Zweifel, daß jeder Unbefangene das liebliche Allegretto der „Grazer Jugenderinnerungen" mit den kleinen Scherzi-Einschiebseln gefällig finden, daß er die Variationen über das wehmütig angehauchte Thema „Erinnerungen an Liszt" mit ebensolcher Wehmut genießen, daß ihn die programmatische Sinfonie „Zurück zu Mozart?" nachdenklich stimmen wird. Den Schlußakkorden dieses Stückes wird er wohl ein paar Minuten nachhängen: „Trotz aller Irrtümer hat die moderne Entwicklung der Musik manch guten Baustein herbeigetragen, manch wertvolle Errungenschaft, namentlich in technischer Beziehung, gezeitigt. So möchte ich denn folgende Antwort auf die im Titel gestellte Frage geben: mit unseren modernen Ausdrucksmitteln im Geiste Mozarts zu schaffen, das wäre vielleicht das Richtige! Sehen wir aber Mozarts Kunst recht tief in die wunderbar hellen Kinderaugen! Darf da noch von einem ‚Zurück' die Rede sein? Ich glaube, es muß viel wahrhaftiger lauten: Vorwärts zu Mozart!" — Aber da ist noch die vielbeschimpfte Dissonanz „Striche bei Wagner", die freilich, wie ich glaube, gar manchem aus dem großen Publikum, wenn er als Abonnent, oder weil er die „Mode mitmachen" muß, sich den „Ring" zu Gemüte führt, als beglückend harmonisch erscheint; da sind geistreich ausgeführte Themen wie „Benvenuto Cellini von Berlioz", „Aus eigener Werkstatt", „Über musikalische Form" und schließlich noch kleine Kaprizen („Humoristische Erlebnisse"), Skizzenhaftes und veritabel Gedichtetes — kurz, Weingartners „Akkorde" lassen an vielseitiger Modulation nicht zu wünschen übrig.

Vielseitigkeit ist auch die hervorstechendste Eigenschaft eines neu gegründeten, kleinen musikliterarischen Jahrbuches allgemein interessierenden Inhaltes, das den fast patriarchalisch anmutenden Titel führt „Almanach für die Musikalische Welt 1912/1913" und Leopold Schmidt zum Herausgeber hat (Verlag von Herb. S. Loesdau, Berlin u. Leipzig). Hier soll ein Publikum gewonnen werden für Veröffentlichungen, die auf alles Sensationelle verzichten, für eine Sammelstelle von Arbeiten, die nicht umfangreich genug sind zu selbständiger Publikation, aber doch vor dem Schicksal des nur Journalistischen bewahrt werden möchten. So lange es diesem Buche nicht an klingenden Autornamen im redaktionellen Teil und an Aufträgen für den diesmal über 160 Seiten starken — Annoncenanhang fehlt, wage ich für seine Existenz nicht im geringsten zu fürchten. Auch hier ist im literarischen Abteil wieder Weingartner mit einem Aufsatz über „Ganzton und Ganztonleiter" vertreten; der stets gründliche Eusebius Mandyczewski verbreitet sich interessant über Geschichte und Wesen der hundertjährigen Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Leopold Schmidt läßt Wagnern „im Lichte unserer Zeit" erscheinen; Adolf Weißmann gibt einen fesselnd geschriebenen Abriß über die Berliner Saison 1911/12; Ernst Kunwald bricht eine Lanze für Adolf Beyschlags von gewisser Seite auch stark angegriffenes Buch „Die Ornamentik der Musik"; Hugo von Hofmannsthal plaudert aus, was er alles mit seiner „Ariadne auf Naxos" uns sagen wollte (und doch sehr schwach nur vermochte); Lilli Lehmann widmet dem armen Leporello eine famose Charakterstudie (lest sie auch, ihr intelligenten Sänger!); Max Friedländer veröffentlicht eine mit neuem Text versehene, bisher unbekannte Gelegenheitskomposition Webers, ein hübsches Vokalquartett von 1809; und damit der Humor nicht fehlt, berichtet Otto Neitzel über die fabelhaften Erfolge des deutschen Pianisten Heinrich Lehmann, als dieser sich die Pockennarben Beethovens verschafft hatte und unter dem Namen Enrique di Lhémàn in Amerika auftrat.

Einer solch witzigen, dollarländlerischen Realistik ist natürlich die wissenschaftliche Arbeit von Dr. Martin Ehrenhaus über „Die Operndichtung der deutschen Romantik" an momentaner Eindruckskraft keineswegs gewachsen. Aber die nur hundert Seiten füllende, im Rahmen der von Max Koch und Gregor Sarrazin herausgegebenen Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte in Ferd. Hirts Verlag erschienene Schrift will auch in der Stille des Studierzimmers gelesen sein. Der Verfasser hat die romantischen Operntexte nicht etwa nur allgemein ästhetisch gewürdigt, sondern das Verhältnis der Komponisten zu den ihnen gebotenen Dichtungen genauer ins Auge gefaßt und vor allem darzustellen versucht, in welch eifriger, mühevoller Weise die musikalischen Romantiker die schablonenhafte Form der Traditions-Oper zu zerbrechen und, in unbewußter Vorahnung des Genies Wagner, einem gewissen Gesamtkunstwerke zuzustreben versuchten. Bei aller Prägnanz der Darstellung bleibt Ehrenhaus durchweg interessant, und wenn er auch vieles nur zu wiederholen hatte, so muß die sorgfältige Zusammenstellung und Gruppierung und die peinlich akkurate Zitierung der einschlägigen Literatur volle Anerkennung abringen. Zum Verdienstlichsten seiner Arbeit gehören die verständigen und energischen Hinweise auf die Musikästhetik Webers und E. T. A. Hoffmanns. Viel populärer ist eine das genannte Thema gleichfalls berührende Arbeit von Karl Maria Klob gehalten, betitelt „Die Oper von Gluck bis Wagner" (Heinr. Kerlers Verlag in Ulm). Der durch mehrere hübsche anspruchlose Schriften bekannt gewordene Verfasser arbeitet nicht mit streng wissenschaftlichem Apparate; er wollte auch nicht etwa eine zusammenhängende Geschichte der Oper der von ihm behandelten Zeit, sondern nur eine ausführliche Übersicht über die bedeutendsten Einzelerscheinungen auf musikdramatischem Gebiete liefern. Der historisch gebildete Fachmann wird sich nicht viel aus diesem Buche zu merken haben, aber ein musikalischer Laie dürfte, zumal wenn er neben sich die betreffenden Klavierauszüge liegen hat, das fast vierhundert Seiten starke Buch mit Profit studieren. Bei der Analyse der einzelnen Opern verläßt sich Klob in der Haupt-

sache in anerkennenswerter Weise auf sein selbständiges Urteil, das freilich nicht immer den Nagel auf den Kopf trifft und insbesondere der Bedeutung des reizenden Jugendwerkes von Weber, dem „Abu Hassan", nicht gerecht wird.

Mit Weber haben sich in den letzten Jahren mehrere Schriftsteller und Musiker literarisch befaßt. Aus der jüngsten Zeit liegt mir die reichlich 60 Seiten umfassende kleine Biographie Webers von La Mara vor, eine Neubearbeitung des betreffenden Kapitels aus den viel verbreiteten „Musikalischen Studienköpfen". Diese schon zum Preise von einer Mark gebunden erhältliche Schrift (Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig) darf denen empfohlen werden, die eine volkstümliche kurze Einführung in des Meisters Leben und Werke zu haben wünschen. Viel anspruchsvoller tritt eine im Verlag von G. Grote in Berlin soeben erschienene Neuausgabe der Biographie Webers von seinem Sohne auf: C. M. v. Weber. Ein Lebensbild von Max Maria v. Weber. Herausgegeben von Rudolf Pechel. (XVI u. 524 Seiten.) Gewiß hatte die 1864—66 bei Ernst Keil in Leipzig gedruckte dreibändige Lebensbeschreibung Webers durch seinen Sohn, den bedeutenden Eisenbahningenieur und nicht unrühmlichen Reiseschriftsteller, ihre gewaltigen Vorzüge; vor allem war das vom Verfasser aus Familienbesitz zusammengetragene Brief- und Tagebuchmaterial wertvoll, und als ganz einzigartige Leistung interessierte die jeweilige Zeichnung eines Kulturbildes, in das Weber, einmal hier, einmal da, wirksam hineingestellt wurde. Aber das musikalische Urteil des Autors war eben kein fachmännisch solides. Ein Neudruck des Werkes hätte also alle Vorzüge bestehen lassen und das Unzureichende des kritischen Urteiles der siebziger Jahre für unsere Zeit zureichend machen müssen. Leider ging der Herausgeber andere Wege. Der Verlag mochte ihm wohl immer im Ohr liegen mit der Weisung: kürzen, kürzen, damit der Druck nicht so viel kostet! — und so hat es Pechel in der Tat fertig gebracht, die ersten beiden Bände des Originals (der dritte enthält Webers Schriften) auf fast die Hälfte des Umfanges zusammenzustreichen. Die Briefe und Tagebuchnotizen fehlen fast sämtlich, und auch im übrigen möchte ich mich zu Gunsten der Neuveröffentlichung nicht weiter über die gewalttätige Beschneidung der Unterlage mit dem Herausgeber auseinander setzen. Aber das Schlimmste bei dieser Angelegenheit ist wohl: daß Pechel gar nicht auf der Höhe seiner wissenschaftlichen Aufgabe steht, obwohl er es im Vorworte in sichere Aussicht gestellt hat. Gleich dieses wenige Sätze enthaltende Vorwort zeigt ihn nicht unterrichtet. Er meint da, den dritten Band des Originals, der eben die Schriften brachte, hätte er unbedenklich weglassen können, da die literarischen Aufsätze Webers noch gesondert erscheinen würden. Pechel weiß also nicht einmal, daß die „Sämtlichen Schriften Webers" in kritischer und an die vier Dutzend unbekannter Artikel publizierender Ausgabe von mir besorgt 1908 bei Schuster & Löffler in Berlin herauskamen! Er meint zwar weiterhin, daß er die neuere Weberliteratur, soweit sie Ergänzungen oder Berichtigungen zeitigte, „sorgfältig" benutzt habe — nur muß ich als in dem Punkte einigermaßen unterrichteter Mann leider das Gegenteil behaupten. So übernimmt diese neue Ausgabe mannigfache Irrtümer aus dem Originale, selbst Druckfehler von merkwürdiger und gedankenloser Art, und nirgends zeigt sich in irgendwelchen Anmerkungen, daß der Herausgeber sich wirklich tiefer und liebevoller mit seiner Aufgabe abgegeben hätte. Bei solchen Arbeiten muß man ein inniges Verhältnis zum behandelten Gegenstand gewinnen, sonst läuft man Gefahr, oberflächlich zu Werke zu gehen. Die erste Ausgabe der Biographie von 1864—66 braucht sich also von dieser Neuausgabe in keiner Weise betroffen zu fühlen; wer sich näher mit Webers Leben befassen will, der muß vorderhand noch zu der alten Max v. Weberschen Biographie greifen, die in allen größeren öffentlichen Bibliotheken vorhanden ist.

Chopin ist kein Gegenpol zu Weber, mit dem er in vieler Hinsicht sowohl in seiner chevalresken Persönlichkeit wie natürlich in diesem individuellen Charakter entsprungenen künstlerischen Werken verwandt ist. Mir scheint, Adolf Weißmann unterschätzt in seiner Chopinbiographie (210 Seiten, verlegt bei Schuster & Löffler) die Beziehungen seines Helden zu dem genialen Romantiker fast ein wenig. Nicht in den von Robert Schumann mit feuriger Begeisterung angekündigten Variationen über „Là ci darem la mano" vom Jahre 1830 allein finden sich Webersche Züge. Aber ich muß gestehen, daß mich im übrigen lange kein monographisches Werk so stark gefesselt hat wie die ganz vortreffliche Arbeit Weißmanns, die wirklich wissenschaftlich gegründet, aber doch nichts weniger als trocken oder schulmeisterlich geschrieben ist. Man fühlt auf jeder Seite, daß hier jenes innere Verhältnis des Autors zum Gegenstand seiner Darstellung gewonnen ist, wie es in solcher Intensität wohl jedem Biographen zu wünschen wäre. Bekenntnisse sind's, die Weißmann nach jahrelanger Zurückhaltung hier der Öffentlichkeit zur Erbauung übergibt. Und er tut es in einer überall schwungvollen Form, deren Reize ununterbrochen auf den Leser einwirken. Sehr schön ist auch im Vorworte gesagt: „Kunstschriftstellerei sollte immer nur aus innerem Zwang strömen. Und die Musikschriftstellerei wäre fürwahr das ärmlichste aller Gewerbe, wenn sie anders zu Werke ginge; denn sie, die ohnmächtig mit Worten hantiert, kann noch leichter Worte töten, anstatt sie zu beleben." Eine hübsche Extrabelebung erfährt das ausgezeichnete Buch noch durch den angehängten, über ein halbhundert zählenden Bilderapparat. — Um die Publikation von Chopins Briefen stand es bis vor kurzem sehr schlecht. Man kannte überhaupt nicht allzuviele Schreiben des edlen polnischen Meisters, den Frankreich gern so halb und halb als seinen Adoptivsohn betrachtet; und die deutsche Ausgabe von Karasowski war nicht nur mangelhaft, sondern in manchem Teile eine unbekümmerte Fälschung. Danken wir es daher dem tüchtigen Bernard Scharlitt, daß er Chopins Gesammelte Briefe in einer sorgfältigen, nach Möglichkeit auch vollständigen Ausgabe bei Breitkopf & Härtel erscheinen ließ. Man wird das 160 meist sehr ausführliche Briefe des Meisters enthaltende Buch, zumal die Anmerkungen durchaus verdienstlich sind, nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen. Chopins Bruch mit der Sand, hervorgerufen letzten Endes durch George Sands Verheimlichung der Verführung ihrer Tochter Solange durch deren späteren Gatten vor Chopin, wird aus den Briefen hier zum ersten Male in deutlicher Weise aufgeklärt.

Im gleichen Jahre, wo die internationale Kunstwelt Chopin verlor, wurde Deutschland eines seiner bravsten, gemütvollsten und heitersten Musensöhne beraubt — Otto Nicolais. Über diesen Meister etwas Gründliches und dabei Neues zu sagen, ist besonders verdienstlich, weil wir bis jetzt überhaupt noch keine höheren Ansprüchen genügende Biographie besaßen. Georg Richard Kruse, der ausgezeichnete Lortzingkenner, war entschieden auch der

richtige Mann, uns ein warmherziges Lebensbild von Otto Nicolai zu zeichnen (248 Seiten, Verlag Berlin-Wien), dem prächtigen Mittelsmann zwischen Mozart und Lortzing. Nicolai schrieb einmal: „Ich habe so recht empfunden, daß uns Gott eigentlich nur dazu die edle Musik geschenkt hat, um uns untereinander zu erfreuen", und nach diesem Bekenntnis hat er sein ganzes Leben eingerichtet, nach ihm als Komponist wie als Dirigent gewirkt für seine Zeitgenossen. Man wird das mit Bildern geschmückte und mit einem ausführlichen Werkverzeichnis versehene Buch zwar nicht ohne Wehmut lesen können, da es dem Helden so gar oft unverdient elend ergeht; aber als Quintessenz springt aus dem Ganzen doch ein gut Teil von jener mozartisch-naiven Lebens- und Kunstfreude auf den Leser über, wie sie nicht häufig heutzutage im eigenen Herzen erblüht und neue Wurzeln schlägt.

Nicht so stark, wie Nicolai die Atmosphäre des tönereichen Wien in Bann schlug, konnte der geheimnisvolle Klangzauber der Kaiserstadt, die so viele Könige der Musik in ihren Mauern barg, auf den kühleren Norddeutschen Johannes Brahms wirken. Und Brahms' Kunst brauchte auch wieder ihre Zeit, um von Wien aus sich die Welt zu erobern. Jetzt aber steht ihr Ruhm im Zenith, wo sie im besten Wortsinne populär zu werden beginnt. Kaum einer wird so häufig aufgeführt, so häufig besprochen wie Brahms. Und die größeren literarischen Arbeiten über ihn mehren sich in erstaunlicher Weise. Zwei vortreffliche Werke über den Meister kommen aus dem Auslande. Das umfangreichere ist die Arbeit von Florence May „Johannes Brahms" (bei Breitkopf & Härtel; zwei Teile in einem über 650 Seiten starken Bande), die Ludmille Kirschbaum aus dem Englischen ins Deutsche übertragen hat. Die Beschlagenheit der Autorin in allem Biographischen und Bibliographischen ist ebenso bewundernswert wie die Bemeisterung des gewaltig gehäuften Stoffes zur gut gruppierten, klaren Darstellung. In der Würdigung der einzelnen musikalischen Schöpfungen wird allerdings oft mehr ein gesundes Allgemeinurteil verraten als auf den Grund dringendes und auch im Detail sachlicher Erörterungen fähiges Fachverständnis. Man wird diese Arbeit jedenfalls als ein Nachschlagewerk nützlichster Art zu bewerten haben. Ganz famos insbesondere ist der Anhang ausgearbeitet, ein treffliches Werkverzeichnis nach Opuszählung und nach systematischer Gattungsteilung, ein Verzeichnis der Dichter oder Quellen der von Brahms komponierten Texte, ein solches der Gesangsmusik nach Textanfängen, eine Aufzählung der Brahms-Literatur und das Namenregister. Es erscheint mir nicht unwichtig, solche praktische Vorzüge ins gehörige Licht zu rücken. — Großzügiger in der gesamten Darstellung und fachmännischer im Urteile ist die nur reichlich anderthalbhundert Seiten füllende Biographie Brahms' von J. A. Fuller-Maitland, deren deutsche Bearbeitung A. W. Sturm besorgt hat (bei Schuster & Löffler, Berlin u. Leipzig). Das rein Biographische ist hier ziemlich kurz abgemacht. Ein Sonderkapitel ist „Brahms und seine Zeitgenossen" betitelt, ein anderes hebt „Charakteristisches aus Brahms' Kunstschaffen" hervor. Der Hauptteil des Buches ist aber einer gründlichen Betrachtung der Werke des Meisters gewidmet. Ein Anhang von 150 Bildern bedeutet noch eine besondere Anziehungskraft der Publikation.

Von Brahms zu Hugo Wolf ist nur ein Schritt — aber einer mit Siebenmeilenstiefeln, der eine zwei Welten trennende, tiefklaffende Kluft übersteigt! Wolf selber hat schriftlich von dem weiten Abstande seines Geschmackes von der Brahmsschen Kunst Kunde gegeben. Und man kann unbedenklich sagen, daß die von R. Batka und H. Werner im Auftrage des Wiener Akademischen Richard Wagner-Vereins (als Erbe des Hugo Wolf-Vereins) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegebene Sammlung der Kritiken Hugo Wolfs eine der markantesten und dankenswertesten musik-literarischen Publikationen der letzten Zeit darstellt. Wie subjektiv im Urteile, wie persönlich im Richterspruch, wie — frech, so werden zwar manche ausrufen, wenn sie nur die ersten paar Seiten gelesen haben, und die Brahmsgemeinde wird insbesondere über den kecken Spötter den Stab brechen wollen. Es ist wahr, Hugo Wolf war Brahms' erbittertster und vielleicht ungerechtester Gegner; es ist wahr, daß schon beim Anblick des auf irgendeinem Programm erscheinenden Namens des heiß Gehaßten in ihm die Lust zur Satire unwiderstehlich aufstieg; aber es bleibt doch als ein nicht nur mildernder, sondern uns mit Wolf aussöhnender Grund die Tatsache eine sehr angenehme Wahrheit, daß Wolf gegen Brahms diesen Kampf bis aufs Messer nur unternahm als treuester, begeistertster Anhänger Wagners und Liszts. Seine Kritiken stammen aus den Jahren 1884—1887; noch also war Wagner kaum aus diesem Dasein abberufen worden und noch lebte (während der Abfassung des größeren Teiles der Referate) Liszt. In Wien aber war gerade die Hochburg der Wagnerhasser; da schrieb Eduard Hanslick feine beißenden Feuilletons über alles, was mit dem Bayreuther Meister zusammenhing und -ging. Und da ward Brahms von der antiwagnerischen Hanslickpartei als fast abgöttisch verehrter Gegenpol aufs Schild erhoben, ward „das zweite B" genannt, ein zweiter Beethoven! Es war ein fanatischer Kampf von beiden Seiten, und Wolf machte das harmlose „Salonblatt" damals zum Schauplatz blutigster Brahms-Satiren. Nicht Brahms, dem Komponisten an sich, galt der Strauß, als vielmehr dem Brahms, der, ob er recht wollte oder nicht, zum Oberhaupt der Antiwagnerianer gemacht worden war. Also ein prachtvoll parteiischer und übrigens nicht der Heiterkeit entbehrender Niederschlag jener kampffrohen Wiener Zeit ist in diesen Schriften zu finden, die aber anderseits den damals in der Kaiserstadt wirkenden Künstlern volle Gerechtigkeit zuteil werden lassen. Schonungslos deckt Wolf Schäden auf, wo er sie findet; so herrlich er das Können der Wiener Philharmoniker preist, so läppisch dünken ihn ihre seichten Programme; das Wiener Opernpublikum muß sich seine schärfste Kritik gefallen lassen; die Theaterlogen nennt er Schlafkabinette; selbst gegen seine kritischen Kollegen zieht er derb vom Leder. Kurz, er wollte sich als Referent keine „Beziehungen" schaffen, um sie etwa als Komponist auszunützen; er wollte lediglich der Wahrheit dienen, wie gerade er sie erkannte. Er war ein scharfer Denker, ein witziger Satiriker, ein glänzender Feuilletonist; einer, der das Wort trefflich meisterte; er war auch als Kritiker ein Idealist sondergleichen, ein Dichter, bisweilen wohl heranreichend an die phantasievollen Emanationen Robert Schumannschen Geistes. Um all dieser Gaben und Güter und auch um seiner kleinen Schwächen willen muß man dieses Kritikenbuch liebgewinnen, das in reichster Fülle menschliche und künstlerische Bekenntnisse unseres großen Liedermeisters enthält. Nur um ein Beispiel zu geben, wie scharf Wolf mit Brahms umgeht, seien folgende zwei Stellen aus dem Buche zitiert: „Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, die Führer der revolutionären Musikbewegung nach Beethoven, sind an Brahms

spurlos vorübergegangen; er war oder stellte sich blind, als der erstaunten Menschheit die Augen vor dem strahlenden Genie Wagners auf- und übergingen, als Wagner, gleich Napoleon, von den Wogen der Revolution getragen, dieselben durch sein Machtgebot in neue Bahnen lenkte, Ordnung schuf und Taten verrichtete, die ewig im Gedächtnis der Menschen fortleben werden. Aber der Mann (Brahms), der drei Sinfonien schrieb und wahrscheinlich beabsichtigt, noch weitere sechs diesen dreien folgen zu lassen, kann von einer solchen Erscheinung nicht betroffen worden sein, denn er ist nur ein Überbleibsel uralter Reste und kein lebendiges Glied in dem großen Strom der Zeit." Oder: „In einem einzigen Beckenschlage aus einem Lisztschen Werk drückt sich mehr Geist und Empfindung aus, als in allen drei Brahmsschen Sinfonien und Serenaden obendrein. Überhaupt Liszt und Brahms vergleichen! Das Genie mit dem Epigonen! Den Königsadler mit dem Zaunskönig!" — Als Wagnerianer vom reinsten Wasser erweist sich der eben Zitierte auch in den von Edmund von Hellmer bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen „Familienbriefen Hugo Wolfs" (149 S.), die man nicht ohne Rührung lesen kann, weil man in verhältnismäßiger Kürze einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren durchläuft und so die ganze Tragödie dieses Künstlerdaseins miterlebt. Wie Wolf, der reichlich fünfzehnjährige seine erste Begegnung mit Wagner schildert, ist so drollig und ergreifend zugleich, daß ich sie mitteilen muß. Der junge Wiener Konservatorist schreibt da an seine Eltern: „Richard Wagner befindet sich seit 5. November (1857) in Wien, u. z. im Hotel Imperial. Er bewohnt mit seiner Frau 7 Zimmer. Trotzdem er schon so lange in Wien ist, hatte ich nicht eher das Glück und die Freude, ihn zu sehen, als am 17. November um 3/4 11 Uhr, u. z. vor dem Eingang der Bühne in das Hofoperntheater, von wo ich mich auf die Bühne begab und den Proben (zu „Tannhäuser") zuhörte, denen Wagner beiwohnte. Mit einer wahrhaft heiligen Scheu betrachte ich diesen großen Meister der Töne, denn er ist nach dem jetzigen Urteile der erste Opernkompositeur unter allen Künstlern. Ich ging ihm einige Schritte entgegen und grüßte ihn ganz ehrerbietig, worauf er mir freundlich dankte. Schon von diesem Augenblicke an hatte ich eine unüberwindliche Neigung zu Richard Wagner gefaßt, ohne noch eine Ahnung von seiner Musik zu haben. Erst am Montag, d. 22. November, wurde ich in seine wunderbare Musik eingeweiht, es war Tannhäuser, unter der Anwesenheit des großen Richard Wagner. Ich hatte meinen alten guten Platz auf der IV. Galerie. Schon die Ouvertüre war wundervoll und erst die Oper — ich finde keine Worte dazu, dieselbe zu beschreiben. Ich sag' Ihnen nur, daß ich ein Narr bin. Nach jedem Akte wurde Wagner stürmisch hervorgerufen, und ich applaudierte so, daß mir die Hände wund wurden. Ich schrie nur immer Bravo Wagner, Bravissimo Wagner, u. z. so, daß ich fast heiser geworden bin und die Leute mehr auf mich als auf Richard Wagner schauten. Nach jedem Akte wurde er fortwährend gerufen, wo er sich von der Loge aus bedankte. Nach dem 3. und letzten Akte erschien er auf der Bühne, und da der Jubel kein Ende nehmen wollte, hielt er nach dreimaligem Hervorrufen eine kleine Anrede an das Publikum. Die wörtliche Ansprache des Meisters werde ich Ihnen nächstens mitteilen; ich habe selbe in mein Notizbuch aufgeschrieben. Näheres von Wagner im nächsten Schreiben. Ich bin durch die Musik dieses großen Meisters ganz außer mir gekommen und bin ein Wagnerianer geworden." — Es ist wohl unnötig, weiterhin nachzuweisen, daß solch ein Buch in jede gute Bibliothek gehört.

Der von Wolf so angebetete Meister Richard selber steht natürlich, namentlich des bevorstehenden Zentenarfestes seiner Geburt wegen, im Mittelpunkt des musikliterarischen Interesses. Unter dem Titel „Richard Wagner über Tristan und Isolde" ist im Verlage von Breitkopf & Härtel ein etwa 400 Seiten starkes Buch erschienen, das Dr. Edwin Lindner zum Verfasser hat. Ein Werk fleißiger, geschmackvoller und intelligenter Sammelarbeit liegt in diesem Bande vor, der sich Erich Kloss', des leider zu früh dahingegangenen Wagnerforschers Arbeiten über „Lohengrin" und „Die Meistersinger" zum Vorbilde genommen hat. Eine ungeheure Menge von Äußerungen des Meisters über das Schmerzenskind „Tristan und Isolde" ist da zusammengetragen und nach praktischen Gesichtspunkten geordnet. Zuerst erscheinen die Aussprüche über das Werk, wie sie sich in den Briefen finden, wobei natürlich alle zur Verfügung stehenden Quellen vom Herausgeber benutzt wurden; dann folgen des Meisters Bemerkungen aus den „Schriften"; der dritte Teil bringt die Äußerungen über den „Tristan", wie sie gelegentlich in der Autobiographie „Mein Leben" vorkommen, und schließlich werden auch noch die Aussprüche mitgeteilt, die Wagner im Unterhaltungsgespräch über das Werk getan hat. Dieser letzte Abschnitt benutzt nur einwandfreie Quellen, nämlich Glasenapps monumentale Biographie und Überlieferungen von Julius Hey und Friedrich Schmitt. Im Anhang steht u. a. die im Musikalischen Wochenblatt von 1871 erschienene Warnung Wagners vor dem Ankauf der nach Tausigs Tode aus dessen Nachlaß verschwundenen handschriftlichen Partitur der beiden ersten Akte, und die für das Wiener Konzert einst vom Meister abgefaßten programmatischen Erläuterungen zum Vorspiel (Liebestod) und Schlußsatz (Verklärung) — kurz, an alles ist hier gedacht. Auch ein Namen- und Sachregister fehlt nicht. Ein kurzes Vorwort orientiert gut über Entstehung und Bedeutung des Werkes; für prägnante Stichworte zu den zitierten Einzelstellen ist ebenso Sorge getragen wie für genügende Anmerkungen. So ist kein Zweifel, daß Lindners Arbeit bei allen Wagnerfreunden Beifall finden wird; wer sich rasch über das Werden dieses wunderreichen Dramas und Wagners innere Stellung zu ihm unterrichten, oder wer sich in Muße in alle Details seiner Entstehung und in sein ureigenes Wesen vertiefen will, dem bietet diese Sammlung alles Wissenswerte dar. —

Aber soll denn die allernächste Gegenwart mit keinem ihrer musikalischen Helden in dieser Monographieschau vertreten sein? Ärgert euch oder freut euch, ihr geduldigen Leser: Arnold Schönberg, der allermodernste Tondichter, soll kurz den Beschluß machen. Schönberg ist der Mann mit den vielen opfermutigen Freunden. Ob sie für ihn in praxi durchs Feuer gingen, wenn wir wieder mittelalterlich würden und von ihm, der so ketzerische neue Ideen hat, die Feuerprobe verlangten; ob sie auch nur Kastanien (vielleicht mit schönen goldenen 20 Mark-Füllungen) aus dem Feuer holten — ich vermag es nicht zu sagen. Aber das Eine steht fest: mit Papier und Feder ausgerüstet betragen sie sich als edle, treue, begeisterte Anhänger, die keinen Spott und Witz fürchten, sondern ihrer Sache und ihrem Helden ganz blind ver- und eine grandiose, umwälzlerische Bereicherung der musikalischen Ideen- und Formenwelt zutrauen. So haben Alban Berg, Paris von Gütersloh, Horovitz, Zalowetz, Kandinsky,

Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Anton v. Webern und Egon Wellecz sich zusammengefunden und bei Piper & Co. in München eine mit Noten und Bildern geschmückte Monographie ihres Lehrers erscheinen lassen, deren Reinertrag zur Hälfte der Gustav Mahler-Stiftung überwiesen wird. Diese noch nicht hundert Seiten starke Schrift enthält wahre Dichtungen auf Schönberg den Musiker und Schönberg den — Maler, von dessen Produktionen eine Reihe in Abbildungen wiedergegeben sind. „In höchster Verehrung" verbeugen sich die Autoren vor dem lebendigen Gegenstand ihrer schriftlichen Entäußerungen. Diese behandeln in Einzelbetrachtungen die Musik Schönbergs im allgemeinen, seine Harmonielehre, die Bilder, Schönberg den Maler, Schönberg den Lehrer. Ich zitiere aus der Einführung: „Schönberg reicht keine Hand. Wer ihn aber aus einem Gefühl heraus begriffen hat, der ist ihm auf einmal so nahe, daß er der helfenden Hand nicht mehr bedarf. Das sind die Auserwählten, die sein Wort hören, auch wenn er es nicht ausgesprochen hat, denen sich schon die Willenskraft mitteilt, mit welcher der Gedanke nach Ausdruck ringt. Es sind jene, in denen alles wartend bereit steht, sich zu ergießen, die das Wort selbst sagen müßten, wäre es von dem Größeren nicht rechtzeitig da. Wer aber dieses Gefühl nicht hat, der kann sich bemühen und wird trotzdem nichts erreichen. Es ist wie ein Geheimnis, das nur die Gleichgestimmten verstehen, ohne darüber reden zu müssen." Ich finde das eben Zitierte zum mindesten schön gesagt und bedaure, daß mich das Geschick bisher noch nicht in das Geheimnis eingeweiht hat. Es muß herrlich sein, solche Worte nicht bloß selber sagen zu können, sondern aus dem beseligten Gefühle heraus sagen zu müssen. Schade, daß man nicht prophetisch in die Zukunft sehen kann, um sich in seinem Urteile ein wenig an das zu halten, was später obenauf ist. Es wäre doch eine böse Sache, wenn Schönberg in hundert Jahren das für diese späte Zeit wäre, was uns Beethoven ist — und man hätte öffentlich gesagt, seine Musik sei ein unsinniges Gegurgel und Geglucksе. Ich werde mich also wohl hüten, so etwas zu behaupten; aber ich mache Schönbergs Freunden meine Reverenz und sage ihnen, daß sie ihre Sache gut gemacht haben und jedenfalls dazu beigetragen, daß mancher sich den „Fall Schönberg" ein wenig länger durch den Kopf gehen läßt, als ihm bei Schönbergs Tönen ein Herzensanteil möglich ist.

Parsifal in Berlin

Parsifalschutz

Der Ausschuß für den Parsifal-Schutz tagte in einem Beratungszimmer des Reichstagsgebäudes, um einen Vortrag Friedrich v. Schoens (München), des bekannten Verwalters und Förderers der Wagnerstipendienstiftung und Freundes der Familie Wagner, über Parsifal entgegenzunehmen. Vom Reichsjustizamt war erschienen Geh. Reg.-Rat Dronke und Geh. Ober-Reg.-Rat Oegg, vom Reichsamt des Inneren Geh. Reg.-Rat v. Specht; ferner der Vizepräsident des Reichstags, Paasche, eine Reihe von Reichs- und Landtagsabgeordneten, Frau Kommerzienrat Strauß (Magdeburg), die Vorsitzende der Frauengruppen der Wagner-Stipendienstiftung, außerdem Damen und Herren vom Hofe und einige Vertreter der Berliner Musikwelt. Der Vorsitzende, Professor Dr. Freiherr v. Lichtenberg, begrüßte die Versammlung. Dann gab der Schriftführer des Ausschusses Müller v. Hausen einen Überblick über das Ergebnis der Arbeit des Ausschusses. Herr v. Schoen betonte in seinem Vortrage, daß er die Parsifalschutz-Propaganda nicht im Auftrage der Familie Wagner betreibe, daß er im Interesse der Vermeidung böswilliger Mißdeutungen von Wagners Erben gewarnt worden sei. Der Parsifal müsse nach seiner Meinung ein nationales Heiligtum bleiben, das von Bayreuth unzertrennlich sei wie Rafaels Meisterwerke von der Sixtinischen Kapelle, wie das Germanische Museum von Nürnberg, wie die Nationalgalerie von Berlin. Dem im Reichstage geäußerten Mißverständnisse, daß es sich hauptsächlich um Privatinteressen der Familie Wagner handele, ist Frau Cosima Wagner selbst entgegengetreten in einem Briefe an die Mitglieder des Reichstages, in welchem sie darlegte, daß sie schon auf Millionen-Angebote für „Parsifal" verzichtet habe, um ihn dem Willen Wagners gemäß für Bayreuth allein zu erhalten. Um nur dieses zu erreichen, habe sie sich für den Fall der Verlängerung der Schutzfrist um 20 Jahre bereit erklärt, auf alle hierdurch ihrer Familie gesetzlich ermöglichten Tantiemen von allen Bühnen aus sämtlichen Wagnerschen Werken für diese 20 Jahre völlig zu verzichten. Im Reichstage ging man damals über diesen Appell so gut wie stillschweigend hinweg; man einigte sich dahin, ein Ausnahmegesetz für ein einzelnes Erzeugnis deutscher Kunst und für Wagner nicht schaffen zu können. Man fand die richtige Formel nicht, weil man übersah, daß bei „Parsifal" es sich nicht um ein gewöhnliches Theaterstück im Sinne des Autorenrechts handelte, sondern um eine ganz neue Gattung, an die bei Schaffung des Urheberrechtes überhaupt noch niemand hatte denken können. Es handle sich nicht um materielle, sondern ausschließlich ethische und künstlerische Interessen. Es ist ein „Ausnahmegesetz" in keiner Weise beabsichtigt. Widerspricht es nicht jeder Logik, daß man die Kunstwerke als solche nur so lange schützt, als die Rücksicht auf private Interessen dies bedingt, daß man ihnen aber den rechtlichen Schutz gerade in dem Augenblicke entzieht, wo sie Allgemeingut werden? Dem Einwand, daß Bayreuth nur eine Sache der reichen Leute sei, begegnete der Redner mit dem Hinweise, daß der Wagnerstipendienfonds, vor allem wenn er in genügender Weise erweitert werde, es jedem unbemittelten Verehrer Wagners ermöglichen werde, das Kunstwerk in Bayreuth im Original zu genießen und nicht in einer notwendig stets minderwertigen Kopie. Zuletzt gab er der Hoffnung Ausdruck, daß das Reich auch für den Wagnerstipendienfonds Mittel übrig haben werde.

Anfragen im Reichstage
(76. Sitzung, am 3. Dezember.)

Abg. Mumm fragt an: Ist dem Herrn Reichskanzler bekannt, daß nach den gesetzlichen Bestimmungen das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" demnächst schutzfrei wird, und daß weite Kreise unseres Volkes für eine reichsdeutsche Gesetzesbestimmung sowie für eine internationale Konvention eintreten, um ungeeignete Darbietungen dieses Festspiels zu Erwerbszwecken unmöglich zu machen? (Heiterkeit.) Staatssekretär des Reichsjustizamts Lisco: Es ist dem Herrn Reichskanzler bekannt, daß das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" demnächst schutzfrei wird. (Große Heiterkeit.) Es ist dem Herrn Reichskanzler weiter bekannt, daß nach den Bestimmungen der §§ 29 bis 34 des Gesetzes vom 9. Juni 1901 der Schutz der veröffentlichten Werke Richard Wagners mit dem Ablauf des nächsten Jahres endet. (Erneute Heiterkeit.) Es ist dem Reichskanzler ebenfalls bekannt, daß von verschiedenen Seiten eine Erweiterung des Schutzes der veröffentlichten Werke Richard Wagners über die nach dem geltenden Recht bestehende Grenze hinaus angestrebt wird. Zu der Frage, ob Maßnahmen des Reiches im Sinne dieser Bestrebungen angezeigt und erfolgversprechend erscheinen, haben bisher die verbündeten Regierungen keine Stellung genommen. (Erneute große Heiterkeit.)

Rundschau

Konzerte

Berlin Im vierten der von Prof. Arthur Nikisch geleiteten Philharmonischen Konzerte bildeten Liszts sinfonische Dichtung „Die Ideale" und Brahms „Dritte" die orchestralen Darbietungen des Abends. Besonders Liszts eigenartige Tonschöpfung erfuhr eine in bezug auf Klangschönheit, geistvolle, warm und natürlich empfundene Auffassung, ausgezeichnete Ausführung. Als Solist trat Willy Heß auf; er spielte Joachims Ungarisches Konzert schlechthin meisterlich, mit großem Erfolg.

Im Klindworth-Scharwenkasaal debütierte die holländische

Sängerin C. Juyn mit freundlichem Erfolge. Eine schöne, klanglich ausgiebige Mezzosopranstimme und ein gefälliges Vortragstalent hatte sie ins Treffen zu führen, beides offenbar von kundiger Hand gepflegt, aber noch nicht frei von den Fesseln der Schule. Künstlerisch erfreute der ersichtliche Ernst der Konzertgeberin, der sich auch in der Zusammenstellung ihres Programms aus Liedern nur vornehmster Art von Schubert, Rob. Franz, Brahms und H. Wolf bekundete.

Von dem Pianisten Paul Heilbrun hörte ich Beethovens As dur-Sonate op. 110 und Chopins G moll-Ballade vortragen. Er ist tüchtig, sein Spiel ist technisch sauber und korrekt und musikalisch wohldurchdacht, doch ohne höheren Schwung.

Der junge Geiger Michael Fibère, der mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, verfügt über einen klaren, tragfähigen Ton, spielt mit energischem Strich und entwickelt im Vortrag auch Geschmack und Verständnis. Mit dem Brahmsschen Konzert, das neben J. Conus E moll-Konzert und der Bachschen Chaconne auf seinem Programm stand, hatte der junge Künstler sich eine reichlich schwere Aufgabe gestellt. Um den virtuosen Anforderungen des Werkes voll und ganz genügen zu können, fehlt es ihm zur Zeit noch an der nötigen sicheren Herrschaft über das Technische. Im Passagen- und Doppelgriffspiel war die Intonation nicht immer einwandfrei. Den relativ besten Eindruck hinterließ das Adagio.

Die bekannte und geschätzte Altistin Maria Philippi gab in der Singakademie einen Liederabend, der der Künstlerin einen schönen Erfolg brachte. Was die Sängerin an Reiz der Stimme, Kunstfertigkeit und an Geschmack des Vortrags besitzt, entfaltete sie. Ganz besondere Sorgfalt hatte sie auf die Wiedergabe einer Reihe Lieder von Julius Weismann verwandt, die ihr Programm neben Gesängen von Schubert und H. Wolf zierten.

Die Barthsche Madrigal-Vereinigung (Dir. Arthur Barth) gab ihr erstes dieswinterliches Konzert. Es wurden vier-, fünf- und sechsstimmige Tonstücke von Orlando di Lasso, Agostini (1593—1629), Jac. Handl (1550—1591), Pierre Certon (1500—1572), Giaches de Wert (1536—1596), Cl. Monteverdi, H. L. Hassler, Heinr. Isaak und Nikolaus Zange gesungen und bis auf wenige Schwankungen in hoher Vollendung. Ich habe den Elitechor seit längerer Zeit nicht gehört, gestehe aber gern, daß er an Adel des Klanges und Feinheit der musikalischen Deklamation so hochsteht, wie nur jemals zuvor. Ich glaube, was im a cappella-Gesang zu erreichen ist, das leistet die Barthsche Madrigal-Vereinigung. Sätze wie das fünfstimmige „Dominator, Domine" von Lasso, „Ascendens Christus in altum" von J. Handl und „Era l'anima mia qià presso" von Monteverdi übten, so vorgetragen, eine wirklich große Wirkung.

Als ein achtbarer Künstler auf seinem Instrument darf der Violinist Herr Heinrich Fiedler gelten, der sich in einem eigenen Konzert im Bechsteinsaal vorstellte. Energischer Strich, kerniger, voller Ton, gut entwickelte Technik, Temperament und Geschmack im Vortrag sind die Vorzüge, die ihm nachzurühmen sind. Mit der Wiedergabe der E dur-Sonate von Händel und des D moll-Konzertes von Leclair bot der Künstler achtbare violinistische Leistungen.

Fräulein Ina von Pfalen, die einen Liederabend im Klindworth-Scharwenkasaal veranstaltete, ist eine Sopranistin mit nicht besonders großen, aber sehr sympathischen Mitteln, deren Behandlung von sorgfältiger und bereits zu erfreulichen Resulaten gelangter Schulung zeugt. Ihr Vortrag ist seelisch belebt und verrät Geist und gebildeten Kunstgeschmack. Frl. v. Pfalen hatte Kompositionen von Schumann, Cornelius, Brahms, H. Wolf, Liszt, Lessmann u. a. im Programm.

Adolf Schultze

Jascha Sussmann repräsentiert ein gutes Geiger-Durchschnittsmaß, es ist alles ordentlich, solide, wohlanständig, aber der sogenannte göttliche Funke fehlt, es fehlt seiner Tonsprache das absolut Zwingende des genialen Musikers. So wird er zwar immer Tüchtiges leisten, Offenbarungen in seiner Kunst dürfen wir jedoch wohl nicht von ihm erwarten.

Ob Fanny Philipsthal überhaupt für die große Öffentlichkeit qualifiziert ist, bleibt schwer zu entscheiden. Spricht ihr anmutiges Vortragstalent dafür, so sind ihre Stimmittel, die besonders in einem lieblichen Kopfregister freundliche Wirkung tun, doch gar zu en miniature. Für den musikalischen Salon dürfte die junge Sängerin prädestiniert sein. Meister Grünfeld brachte durch einige Cellosolo-Nummern eine seriöse Note in dieses Konzert, in Ensembles paßte er sich den kleinen Stimmitteln seiner Partnerin mit bewunderungswürdiger Zartheit an. Otto Bake begleitete vortrefflich.

Martha Spapelfeldt hat so außergewöhnlich schöne Stimmaterial, daß man ihre nicht einwandsfreie Stimmbildung nur bedauern muß. Die hohe Lage spricht nicht gleichmäßig an, ja es hat den Anschein, als wenn der Sängerin in der Höhe die Direktion fehlte. So war der künstlerische Erfolg ungleichwertig, und der Eindruck verflachte gegen Ende infolge von Ermüdung. Wenn es Martha Spapelfeldt gelänge, die Mängel ihrer Ausbildung auszugleichen, so könnte sie unseren Besten zugehören. Am Klavier saß Fritz Lindemann.

Sein erstes dieswinterliches Konzert absolvierte der Sinfonie-Verein unter Leitung von Leo Schrattenhoh mit geteiltem Erfolge. Die Novität des Abends, denn auch Rameau kann in unseren Tagen eine Erstaufführung erleben, eine Ballettsuite aus Zoroaster, welche in der Bearbeitung von H. Kretzschmar ihre Existenzberechtigung im modernen Konzertsaal erbrachte, hätte exakter und präziser sein können. Der Pianist Herr von Gruenewaldt spielte das A dur-Konzert von Mozart ohne den künstlerischen Erfolg, welcher zum Konzertieren in so anspruchsvollem Rahmen berechtigt; für die erkrankte Frau Raabe-Burg trat in letzter Stunde Fräulein Else Kaufmann ein. Die D dur-Symphonie von Beethoven bildete den Schluß und gleichzeitig einen wirklich künstlerischen Höhepunkt des Abends, hier hob Herr Schrattenhoh die Leistungsfähigkeit seiner Schar auf ein Niveau, welches ihm und dem Orchester zur Ehre gereicht.

K. Schurzmann

Leipzig Mit Fortissimowirbeln der Reklametrommeln war Jan Kubelik hier eingezogen. Wenn er ein unbekannter Anfänger wäre, könnte man sich seiner technischen Anlagen und Erfolge freuen und die Hoffnung ausdrücken, daß sich seine Seele künftig vielleicht reger an seinen Vorträgen betätigen möge. Das wird bei dem durch seine Reklame so be—rühmt gewordenen Kubelik kaum mehr erwartet werden dürfen: Es ist eine kalte Routinierkunst, von der es schwerlich ein zurück mehr geben wird. Bei der großen Masse mag dieses amerikanische System des Werbers fürs Geschäft noch günstig wirken. Ein künstlerisches Defizit ist und wird Kubeliks Spiel wohl bleiben. Allerdings — man weiß ja nicht, ob dem Spieler der Ehrenbecher purpurnen Weines oder die goldene Kette lieber war.

Wer Bruno Eisners Klavierabend im Kaufhause zufällig besuchte, der zog zwar nicht gerade das große Los, aber machte immerhin einen guten Treffer. Die gediegene technische Grundlage besitzt er bereits. Was ihm gegenwärtig aber noch mangelt, ist das Vermögen, die verschiedenen Stilarten schärfer von einander zu trennen, sie überhaupt schärfer auszuprägen; denn vorläufig neigt er zu einem einseitigen salonartigen „Eisnerstil", dem Stücke wie „Das Wandern", „Der Müller und der Bach" u. a. von Schubert-Liszt auch solche von Chopin am besten liegen. Doch fehlt auch hier noch ein Deut mehr Innerlichkeit, um ihnen ganz gerecht zu werden. Am meisten ließ er noch bei den fünf ersten Präludien und Fugen aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers und bei Beethovens D moll-Sonate aus op. 31 zu wünschen übrig: Bach faßte er etwas zu zaghaft salonmäßig an, Beethoven im ersten Satz — merkwürdigerweise — fast in spätbeethovenscher Weise stürmisch, im zweiten mit einer gewissen Kälte. Doch sei ausdrücklich bemerkt, daß alle diese Mängel nur in mäßigem Grade auffielen, so daß es dem wohlbegabten Pianisten wohl nicht schwer fallen wird, sich zu einem Spieler von Ruf durchzuringen.

John Petrie Dunn, ein junger Schotte, ist noch nicht aus so kernigem Holz geschnitzt, daß er einem sein Klavierspiel zum Erlebnis machen könnte. Aber er besitzt zweifellos eine nicht zu unterschätzende Tugend: Ein schönes unaufdringliches lyrisches Talent. Das sprach deutlich aus seiner Auslegung Couperinscher Nippsachen, die auch sonst verständnisinnig und klar wiedergegeben wurden, sprach aus den „Kreisleriana" wie nicht zuletzt aus Chopins H moll-Sonate, bei deren Vortrag der Melodiker überragte, mag wohl auch zwei Präludien von Niemann und Heller, die ich nicht mehr hören konnte, zu gute gekommen sein. Ganz einverstanden konnte ich mich indes mit Bachs „Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders" nicht erklären, einem Werk, dessen Ausdeutung trotz mancher hübscher Einzelzüge und trotz sorgfältiger Entfaltung des Stimmengewebes wenig Gesicht hatte. Was dem auch technisch wohlausgerüsteten Klavierspieler noch fehlt, ist der Blick

für das Große, wärmeres Empfinden und damit im Zusammenhang die Fähigkeit, größere Spannungen und Lösungen herauszuarbeiten.

Von Marie Tauszky, die am selben Abend im Feurichsaal spielte, konnte ich noch einige Stücke von Chopin, R. Stöhr (drei gediegene Konzertetüden von moderner aber gesunder Gestaltung) und ihrem Lehrer Moriz Rosenthal hören. Die Klavierspielerin zeichnete sich aus durch unangekränkelte Auffassung, frische Rhythmik und sichere Technik, die aber noch etwas unfrei und klebrig zu sein schien. Daher mochte es auch kommen, daß sie es für Stöhrs und Rosenthals Werke teilweise noch an sprühendem Glanz fehlen ließ. Daß Frl. Tauszky alles noch reichlich akademisch auffaßte, wird man ihr, wenn man sich darüber klar wird, daß sie wohl erst die ersten Flugversuche in den Konzertsaal unternimmt, zu entschuldigen wissen.

Auf dem Konzertzettel des zweiten Abends des St. Petersburger Streichquartetts stand als Neuheit das op. 1 von L. Rudolph, ein Quartett in G moll. Das Werk eines Tonsetzers, das trotz seines modernen Gesichtes doch nicht ergrübelt sondern unmittelbar aus dem Herzen gequollen ist, das sich zugleich durch echt instrumentale Erfindung und vollharmonischen Satz auszeichnet. Es wird schwer entschieden werden können, welchem Satz man den Vorzug vor den andern geben soll, ob dem klangvoll fließenden Allegro moderato, dem warmen Andante assai, dem prickelnden und instrumental wirkungsreichen Scherzo oder den mit fachmännischer Hand entworfenen Variationen und Fuge mit ihrem gesunden Thema. Die Petersburger verliehen der Neuheit eine bewunderungswürdige Tonwärme, die noch echter deshalb war, weil der Tondichter viel von den ihnen am nächsten stehenden Russen, und zwar nicht zuletzt von Tschaikowsky gelernt hat. Außer dem Werke von Rudolph gab's noch Beethovens F dur-Quartett aus op. 59 und Brahmsens F moll-Quintett, bei dem ein wahrhaft Berufener am Klavier saß, Hans Hermanns, der auch in Leipzig wohlangesehene Klavierspieler, der für Brahms alle Mannhaftigkeit und hohen Sinn mitbrachte, ohne sich zum eigenmächtigen Herrscher über die vier tapferen Streicher zu machen.

Dr. Max Unger

Das vierte Konzert der Musikalischen Gesellschaft brachte ein imposantes, ja man muß sagen erdrückendes Programm: die Missa solemnis und die Neunte Sinfonie von Beethoven. Beide Werke sind so anstrengend für den Genießer, der ganz bei der Sache ist, beide so vollgeladen von höchster und tiefster Musik, daß sie einander erdrücken. Gewiß ist das Unternehmen interessant, wegen der offenbaren geistigen Zusammengehörigkeit der Werke, und auch dankbar, wie die gefüllte Alberthalle zeigte, aber es erscheint mir unmöglich, daß irgendjemand an einem Abend, wenn auch mit einer fast einstündigen Pause, für das zweite Werk aufnahmefähig bleiben könne. Die Messe allein füllt einen normalen Konzertabend. Mit ihr hat man zu Großes, Gewaltiges, bis ins Innerste Aufrüttelndes erlebt, als daß man nun noch ein ganzes Kampfleben mitzumachen imstande wäre. Wir begnügten uns also mit der Messe, die unter Herrn Dr. Göhlers sicherer Leitung vom Riedelverein, der verstärkten Altenburger Hofkapelle (mit Herrn M. Fest an der Orgel) und dem Soloquartett der Damen Cahnbley-Hinken und Nigrini, der Herren Becker und Fenten sehr gut ausgeführt wurde.

Vor fast ausverkauftem Kaufhaussaale sang Robert Kothe, der beliebte Sänger zur Laute, geistliche Lieder, Balladen und Volkslieder in seiner bekannten eigenen Weise. Man nahm Alles dankbar auf. Den stärksten Beifall aber fanden doch wieder die humorvollen Volksieder, die Kothe so prachtvoll unaufdringlich zu geben weiß.

♯

Im Feurichsaale zeigte Helene Lauschke-Nilius in Liedern von Schubert, Brahms, Liszt und Weingartner beachtenswertes Können. In ihrer ausgiebigen Stimme steckt Kraft und Leben; an Wohllaut und Glanz könnte sie jedoch reicher sein. Immerhin gelangen mehrere Gesänge sehr gut; der Vortrag zeugte von Temperament und gesunder Auffassung. Auch mit den Liedern der Leipziger Komponisten Karl Reinecke, Hans Sitt, Walter Niemann, Karg-Elert, Paul Merkel, Max Unger und Josef Liebeskind bot die Sängerin recht gute Leistungen. Dr. Max Unger, der sich als phantasiebegabter Komponist zu erkennen gab, begleitete am Flügel mit Sorgfalt und bemerkenswerter technischer Sicherheit.

Guten Erfolg erspielte sich der Pianist William Lindsay, der im Festsaale des Zentraltheaters ein Konzert mit dem Winderstein-Orchester gab. Wer das B dur-Konzert mit so nobler Tongebung, mit so viel Intelligenz und virtuosem Schwunge spielt, ist schon ein Pianist höherer Ordnung. Auch die Rhapsodie von Liapounow brachte der Künstler sehr impulsiv und charakteristisch zu Gehör. Leider wurden die Vorträge durch den schwach besetzten Saal und seine ungünstige Akustik sehr geschädigt. Obgleich Herr Prof. Winderstein mit seinem Orchester übereinstimmend und dezent begleitete, waren einzelne Partien im Passagenspiel des Solisten kaum noch zu hören. An Orchesterstücken enthielt das Programm die Ouvertüre zu „Egmont" von Beethoven und die Nußknacker-Suite von Tschaikowsky; beide Werke hinterließen einen sehr günstigen Eindruck.

Im vierten Philharmonischen Konzert (Alberthalle) führte Hofkapellmeister Hagel mit dem Philharmonischen Chor und dem Winderstein-Orchester „Fausts Verdammung" von Hector Berlioz auf. Das geistvolle, glänzende, unübertrefflich instrumentierte Werk war sehr sorgfältig einstudiert und fesselte in seiner Darstellung ungemein. Gleich in den ersten Chören zeigte sich neben dem reinen, fein abgetönten Stimmklang große Sicherheit und Akkuratesse. Die Männerstimmen schienen ungünstig aufgestellt zu sein, und wurden in ihrem Zusammenwirken offenbar durch die üble Akustik geschädigt. Das war besonders in dem Soldaten-Chor bemerkbar, welcher in bezug auf Klang und Rhythmus matt und gelockert war. Solisten waren Gertrud Bartsch (Margarethe) Georg Seibt aus Chemnitz (Faust) und Hans Spies aus Braunschweig (Mepistofeles). Da Herr Seibt in letzter Stunde für den erkrankten Herrn Breiding (Frankfurt) eingesprungen war, sei nur gesagt, daß er seine Aufgabe im allgemeinen recht befriedigend erledigte. Ein tüchtiger, temperamentvoller Sänger ist Hans Spies, wenn seinem Organ in der Tiefe auch mehr Kraft und Fülle zu wünschen wäre, brachte er dennoch das seiner Partie innewohnende stark pulsierende dramatische Leben prächtig zum Ausdruck. Auch Gertrud Bartsch, die ein klangvolles Organ ihr eigen nennt, und im Vortrage künstlerische Reife und warmes Gefühl äußert, führte ihre Gretchen-Partie sehr lobenswert durch. Die größte Anerkennung gebührt aber dem Dirigenten, der das komplizierte Werk in klarer Durchleuchtung vorführte, desgleichen auch dem Winderstein-Orchester, das sich in bezug auf Klangschönheit, Reinheit und Schlagfertigkeit besonders auszeichnete.

Oscar Köhler

Wien Für das am 28. November veranstaltete außerordentliche Konzert des Wiener Tonkünstlerorchesters hatte Nedbal den Taktierstab an einen Gastdirigenten, Siegmund v. Hausegger, abgegeben, den man übrigens hier schon seit Jahren als einen trefflichen Orchesterdirigenten klassischer wie moderner Musik kennt und schätzt. Als solcher bewährte er sich auch wieder in dem jetzt von ihm geleiteten Konzerte, woselbst er alle vorgeführten Tonwerke förmlich wie ein persönliches Erlebnis, mit Leib und Seele sich ihnen ganz hingebend, an den mächtig bewegten Hörern vorüberziehen ließ: so Richard Strauß' farbenreichen „Don Juan" zu Anfang, so Beethovens unsterbliche „Fünfte" am Schluß: die Wirkung konnte da und dort nicht eindringlicher sein. Noch ein weniger bekanntes Stück Richard Straußscher glühender musikalischer Erotik war an diesem Abend zu hören, ein stark von Wagner beeinflußter Gesang mit Orchester „Verführung" (Text von John Henry Mackay), mit prächtigen Stimmmitteln und hinreißendem Schwung von der königl. Opernsängerin Anna Medek aus Budapest vorgetragen. Hier erst hatte sich die temperamentvolle Diva so recht gefunden, während sie in ihrer ersten Programmnummer, der erhabenen Arie „Divinités du Styx" aus Glucks Alceste (die leider im Konzertsaale sehr verliert) noch nicht ganz disponiert erschien. Zwei stimmungsvolle Kleinigkeiten von dem erst 24 Jahre zählenden Orchestermitgliede der Nedbalschen Kapelle, Joni Konrath („Von fernen Bergen" und „Odi"; beides besonders hübsch und diskret instrumentiert) gelangen ihr schon weit besser und verschafften auch dem jugendlichen Komponisten freundlichen Beifall. Etwas im Hintergrunde stand der Klaviersolist des Abends, Herr Oskar Dachs. Er spielte ohne Angabe der Programmänderung statt des auf dem Zettel genannten vierten Konzertes von Saint-Saëns (in C moll) dessen zweites (in G moll), aber leider nicht so großzügig-virtuos, wie man es in Wien bei einer so bekannten Komposition unbedingt verlangt. Der eigentliche Held des Abends blieb doch der Dirigent von Hausegger. Der Beifallsjubel und die ihm geltenden Hervorrufe wollten nach dem überwältigend herausgebrachten Schlusse der C moll-Sinfonie gar nicht enden.

Inzwischen hat die große Festwoche begonnen zur Jahrhundertfeier der Gründung der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“. Wir gedenken das schöne Fest im Zusammenhang zu würdigen. Für heute nur so viel, daß bereits die beiden ersten Festkonzerte (am 1. Dezember Mittags und am 2. Dez. Abends veranstaltet), ganz den erwarteten glanzvollen Verlauf nahmen. Das erste bot eine wahrhaft großartige Meisteraufführung der Missa solemnis Beethovens, das zweite ein Kammerkonzert im Wiener Musikvereinssaal, in welchem außer wenigen bekannten Werken von Haydn und Beethoven auch Mozarts berühmte Gmoll-Sinfonie (Köchels Katalog 550) in der ursprünglichen Besetzung (mit nur Oboen, nicht auch den erst später vom Meister hinzugefügten Klarinetten) und von nur 24 Musikern der philharmonischen Gesellschaft gespielt, zu hören war, was einen ganz eigenen intimen Reiz gewährte. Prof. Dr. Th. Helm

Zwickau i. S. Zwickau hatte am 3. Dez. auf orchestralem Gebiete einen „großen“ Tag: die Jugend-Sinfonie (Gmoll) unsers großen Zwickauers, Robert Schumanns, die seit 80 Jahren verschollen gewesen, erlebte ihre, man darf wohl sagen erneute Uraufführung durch das Philharmonische Orchester. Von der im Sommer des Jahres 1832 entstandenen Sinfonie ist zunächst nur der erste Satz vorhanden. Der 2. und der 3. Satz, von Schumann später noch hinzukomponiert, sind vorderhand noch nicht zu haben. Am 18. November 1832 erlebte dieser erste Satz der Sinfonie eine „eindruckslose“ Aufführung in Zwickau und kurz danach eine solche in Schneeberg. Schumann arbeitete nun den Satz vollständig um, und in der neuen Fassung fand im April 1833 im Leipziger Gewandhaus eine sehr erfolgreiche Neu-Aufführung statt. Das Leipziger Tageblatt sprach sich über das „ideenreiche“ Werk sehr anerkennend aus. Fast unglaublich ist es, daß trotzdem von nun an der Sinfonie-Satz gänzlich verschollen blieb, daß er niemals wieder erwähnt wurde. Herr Bergdirektor Wiede in Weißenborn bei Zwickau gelangte nun in den Besitz der Original-Partitur, und ihm ist es in erster Linie zu danken, daß das Werk nicht völliger Vergessenheit anheimfiel. Die von Schumanns eigener Hand geschriebene Partitur trägt auf dem Titelblatt die Bezeichnung

1. Symphonie.
Erster Satz (1832)
Robert Schumann.

Die Partitur ist peinlich sauber von Anfang bis Ende geschrieben, so daß sie ohne jede Mühe gelesen werden kann. Herr Direktor Wiede stellte den erworbenen, kostbaren Schatz in warmherzigem Interesse dem Dirigenten des Philharmonischen Orchesters, Herrn Kapellmeister Büttner-Tartier, zur Verfügung, und so wurde das Werk denn im 2. Sinfonie-Konzert der genannten Kapelle seinem Dornröschen-Schlafe entrissen. Eine Aufführung des Sinfonie-Satzes vor geladenen Gästen, wobei die Herren Oberlehrer Kreißig und Kapellmeister Büttner-Tartier einführende Vorträge hielten, hatte schon am 28. November stattgefunden. Das Werk ist voll blühenden Lebens, originell in der Erfindung, frisch und von sonniger Heiterkeit in seinem Inhalt. Die Orchestration ist ungemein geschickt, die Arbeit außerordentlich solid und gewissenhaft, die Durchführung, nicht zum Schaden des Ganzen, breit ausgedehnt, so daß der Satz (Allegro) nicht nur geschichtlichen, sondern wirklichen musikalischen Wert besitzt. Herr Kapellmeister Büttner-Tartier hatte sich mit größter Liebe und Sorgfalt in das Studium des Werkes vertieft und brachte mit seiner Kapelle eine Aufführung zu stande, die die Anmut und Schönheit des Sinfonie-Satzes ins hellste Licht rückte, und die naturgemäß ungeheuren Beifall auslöste, der schließlich in dem Wunsche nach einer Wiederholung gipfelte. Diese Wiederholung fand auch nach Absolvierung der Vortragsordnung unter erneutem Enthusiasmus der Anwesenden statt. — Das Konzert war eröffnet worden mit dem Händelschen Conzerto grosso No. 6 Gmoll für Streichorchester, zwei obligate Violinen und obligates Violoncello, in der Bearbeitung von Ferd. David. Dieses Konzert, das unter den 12 gleichartigen Werken Händels als das schönste gilt, erfuhr gleichfalls eine glänzende Wiedergabe, bei welcher sich die Solo-Spieler und vor allem der jugendliche Primgeiger, Herr Konzertmeister Karr-Rothen, besonders auszeichneten. — Schulz-Beuthens zweite Sinfonie, „Frühlingsfeier“ in Gdur, bildete den Schluß des Konzerts. Sie ist zwar, und das besonders in den ersten beiden Sätzen „Lenzes Ankunft“ und „Sonntagsfrühe“ etwas lang ausgesponnen; aber zufolge ihres gedankenreichen Inhalts, der in farbenreichster Instrumentierung prangt, und vor allem dank der bis ins kleinste fein ausgefeilten Wiedergabe unter Herrn Büttner-Tartiers Führung fand auch dieses Werk eine wohlverdiente begeisterte Aufnahme.
Oswald Lurtz

Noten am Rande

Rubinstein über Musikgeschmack. „Die wahre Musik, die erhabene Musik ist nur in Deutschland zuhause“. So urteilt Rubinstein in seinen Memoiren, die jetzt in den „Annalen“ erscheinen. Ein welch hoher Bewunderer Deutschlands und seiner Musik Rubinstein war, geht auch noch aus den weiteren Ausführungen hervor. „Was den musikalischen Geschmack der Völker anbetrifft, so möchte ich die Deutschen an erster Stelle nennen. Zwar wütet in Deutschland ein besonderer Patriotismus in der Musik, der sich mit einem gewissen mystischen Pietismus paart, zwar wohnt alle Kraft Deutschlands in seinen Kanonen, welche der Tod der Kunst sind, aber nichtsdestoweniger bleibt die deutsche Nation die musikalischste der Welt. Wollte man die Musikverständigen unter den einzelnen Völkern in Prozentsätzen ausdrücken, so kommen nach meiner Ansicht in Deutschland auf 100 Personen 50, welche musikverständig sind, in Frankreich 16 und in England — 2. Die Engländer sind das unmusikalischste Volk, welches ich kenne, und sie übertreffen darin selbst die Amerikaner, welche die Musik weit mehr schätzen und auch von ihr mehr verstehen als sie. Nur in Deutschland vermag man musikalische Werke erhabenen Inhalts zu würdigen. Eine besondere Stellung unter den Völkern, was Musik anbetrifft, nehmen die Russen ein. Die russischen Melodien (ich spreche hier von den Volksmelodien) sind wirklich hübsch, und derartige reizende Lieder trifft man höchstens noch in Schweden und Norwegen. Aber Rußland krankt am Dilettantismus in der Musik, und wenn ich auch, als ich dies zum ersten Male im Jahre 1860 aussprach, mit Schmähungen und Beleidigungen überhäuft worden bin, so hat das meine Ansicht doch nur wenig ändern können.“

Unionsmusik. Der „Kölnischen Zeitung“ wird aus Washington geschrieben: Der Gewerkschaftsgedanke hat seinen letzten durchschlagenden Erfolg in Chicago gefeiert. Der dortige Musikerverband, der der Arbeiterunion als Mitglied angehört, hat die Forderung aufgestellt, daß Unionsmusiker nur auf Geigen spielen dürfen, die das Unionszeichen tragen, also von Unionsgeigenbauern hergestellt sind. Da unglücklicherweise die alten Herren der Geigenbauerzunft, wie Stradivarius, Amati, Gagliano, Bergonzi, Testore, Grancino, Guarneri, Klotz und Stainer, so unvorsichtig waren, aus diesem Leben zu scheiden, ohne sich in die Chicagoer Musikerunion aufnehmen zu lassen, so sind die hinterlassenen Erzeugnisse ihrer Werkstätten fürderhin ungeeignet, Schafdarmsaiten in Schwingungen zu versetzen, die einem Unionistenohre wohlgefällig sind. In Chicago hat man nämlich die schauderbare Entdeckung gemacht, daß eine Anzahl von Orchestermusikern alte Meistergeigen spielen, und die Instrumentenmacherunion stellte bei der Fœderation den Antrag, die Orchesterleute anzuhalten, daß sie nur Unionsfiedeln benutzen. „Ich schlage vor, den Antrag als erledigt zu betrachten,“ sagte das Mitglied Dillon der Musikerunion; „ich spiele ein Instrument, das mich 3000 Mk. kostet, einen Stradivarius, und ich würde es nicht für 10000 Unionsgeigen umtauschen und es nicht für eine Wagenladung von Instrumenten mit dem Unionszeichen aufgeben.“ „Das ist ein unerträglicher Standpunkt“, fiel Genosse Schlicht von der Klaviermacherunion ein. „Es ist einfältig, anzunehmen, daß Unionleute nicht ebenso gute Geigen bauen können als Nichtunionisten.“ „Ich habe vor den gekrönten Häuptern Europas gespielt“, erwiderte Dillon. „Und vor den Glatzköpfen Amerikas“ antwortete Schlicht. „Dieses Künstlergewäsche geht mir auf die Nerven; ich wünsche, daß die Instrumente ohne Unionszeichen verschwinden.“ „Soll ich vielleicht meinen Stradivarius wegwerfen?“ fragte Dillon. „Ihr seid kein Musiker, sondern Handwerker, und ihr wißt nicht, was ein Musiker braucht.“ „Jetzt bleibt uns endlich mit diesen Künstlern vom Leibe,“ polterte Genosse Ward dazwischen; „dieses Kunstgeschwätz ist ermüdend. Musik auf einer Blechkanne klingt einem wahren Unionsmanne süß, wenn die Blechkanne nur das Unionszeichen trägt!“ Leider ist uns die Fortsetzung dieses Kunstgesprächs und der Ausgang vorenthalten geblieben. Aber man muß das schlimmste befürchten, wenn man sich früherer Beschlüsse der Unionisten erinnert. Haben die gesinnungstüchtigen Leute es doch durchgesetzt, daß Anton Seidel und Walter Damrosch Mitglieder der New-Yorker Musikerunion werden mußten, bevor sie dirigieren konnten, und Mascagni mußte zur Aufführung seines Intermezzos die Genehmigung des Musikerverbandes einholen. Auch zwei Harfenistinnen von

Weltruf konnten im Metropolitanorchester erst mitwirken, nachdem sie eine Prüfung vor der Union bestanden hatten. Nächstens werden sich die Herrschaften weigern, Musik zu spielen, die von Nichtunionisten stammt. Denn warum sollte ein Gassenhauer mit dem Unionzeichen nicht besser klingen als der ganze Karfreitagszauber oder die Eroika?

Kreuz und Quer

Berlin. Die Programmskizze, die das Ministerium der öffentlichen Arbeiten für den Neubau des Berliner Opernhauses aufgestellt hat, ist von dem Gesichtspunkte der Feuer- und Verkehrssicherheit nicht einwandfrei, wie das Organ des Bundes Deutscher Architekten, die „Neudeutsche Bauzeitung" durch ihren Schriftleiter Walter Kornick feststellt. Selbst wenn die maßgebenden Behörden diesen Sachverhalt anerkennen, wird (so schreibt Kornik) nicht daran gedacht werden, ein feuer- und verkehrstechnisch einwandfreies Projekt auf dem Wege eines allgemeinen architektonischen Wettbewerbes zu gewinnen. Diese Fragen in den Grundzügen zu lösen, ist Sache der Behörden. Allerdings scheint es höchste Zeit zu sein, daß diese so eminent wichtigen Gesichtspunkte nunmehr endlich in einwandfreier Weise im nächsten Stadium der Bearbeitung des Opernhausprojektes Berücksichtigung und Lösung finden. Der ernstliche Versuch, das feuersicherheitliche Problem zu bewältigen, wird zu einem Umsturz des ganzen baulichen Organismus der ministeriellen Programmskizze, der bisherigen Hauptgrundlage der Projektbearbeitung, führen. Die Innenhöfe, die diese Programmskizze wesentlich kennzeichnen, sind feuerpolizeilich unhaltbar. Die Neudeutsche Bauzeitung fordert berufene Fachleute des Bau- und Feuerpolizeiwesens zu Äußerungen über diese wichtige Frage auf.

— Die Solisten des Bach-Beethoven-Brahms-Festes der Konzertdirektion Hermann Wolff sind: Hertha Dehmlow, Ilona Durigo, Elfriede Goette, Aaltje Noordewier-Reddingius, Walter Kirchhoff, Prof. Dr. Felix v. Kraus, J. v. Raatz-Brockmann, Felix Senius, Frieda Kwast-Hodapp, Eugen d'Albert, Paul Goldschmidt, Artur Schnabel und das Klingler-Quartett.

— Richard Metzdorff hat eine dreiteilige sinfonische Dichtung „Das Meer" geschrieben, deren Uraufführung in Berlin stattfinden soll.

Danzig. Die Singakademie brachte in ihrem ersten Winterkonzert unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Fritz Binder die „Faustszenen" von R. Schumann zur Aufführung; in den Hauptpartien waren beschäftigt: Frl. Eva Leßmann (Sopran), die Herren Franz Fitzau (Faust), Reinhold Koenenkamp (Tenor) und Wilh. Köster (Baß).

Dessau. Siegfried Wagners Oper „Der Bärenhäuter" ist von der Intendanz der Dessauer Hofoper zur Aufführung angenommen worden und wird voraussichtlich noch in der dieswinterlichen Spielzeit zur Darstellung gelangen.

Erfurt. Im zweiten Konzert des Erfurter Musikvereins wurden drei neue Chorwerke von Richard Wetz zur Aufführung gebracht: „Traumsommernacht", „Nicht geboren wär' das Beste" und „Hyperion". Auf ihre Bedeutung und ihren Wert wurde in dieser Zeitschrift bereits hingewiesen. Es mag nur berichtet werden, daß der Beifall den Komponisten immer wieder vor das Publikum rief. Carl Scheidemantel sang das Solo im „Hyperion" wundervoll.

Kiel. Im 1. Konzert des Chorvereins wurden drei Lieder für Bariton und Orchester von Ludwig Neubeck, dem Dirigenten des Chorvereins, zum ersten Male aufgeführt. Die Soli sang Herr Kempf.

Leipzig. Der Vorstand der Gluckgesellschaft lädt die Mitglieder für Sonnabend den 14. Dezember nachmittags 4 Uhr zu einer Mitgliedervesammlung (bei Kitzing & Helbig) ein. Tagesordnung: Bericht des Vorstandes; Bericht des Schatzmeisters; Antrag auf Auflösung der Gluckgesellschaft. Letzteren Antrag stellt das Direktorium, weil „die Kommission für die Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich inzwischen beschlossen hat, entsprechend ihrer ursprünglichen Absicht Glucksche Werke in ihr Arbeitsprogramm aufzunehmen".

London. Nach den Aufführungen, die Professor Jaques-Dalcroze in englischen Städten, zumeist auf Einladung englischer Universitäten veranstaltet hat, bekundet sich dort ein lebhaftes Interesse für diese Methode. Man plant die Bildung eines Komitees von Musikern und Pädagogen, welches im Einvernehmen mit dem Zentralinstitut in Hellerau die Einführung der Methode in den englischen Schulunterricht in die Wege leiten soll.

Magdeburg. Conrad Ansorges Requiem op. 25 hatte unter Krug-Waldsees Wiedergabe mit Spörry in der Tenorpartie einen schönen starken Erfolg.

Mailand. Über die beabsichtigte Parsifal-Aufführung an der Mailänder Skala wird der „Deutschen Korrespondenz" geschrieben: Nach den bisher getroffenen Dispositionen, dürfte der „Parsifal" bereits Ende März oder Anfang April 1913 an der Skala in Szene gehen. Die Übersetzung hat der Musikkritiker Giovanni Pazza fertiggestellt, so daß mit den Vorbereitungen für die Aufführung begonnen werden konnte. Die Leitung übernimmt Tullio Serafine, der auch das Orchester dirigieren wird. Mit den ersten Proben ist bereits begonnen worden.

München. Eugen d'Albert hat mit dem Drei-Masken-Verlag (München) einen Generalvertrag in der Form abgeschlossen, daß zunächst drei weitere abendfüllende Opern von diesem Verlage nach Fertigstellung übernommen werden. d'Albert ist bereits an der Komposition des ersten dieser Werke. Das Libretto haben Freiherr Carl von Levetzow und Leo Feld verfaßt. Diese Oper wird den Titel „Sirocco" tragen.

Nordhausen. Das städtische Orchester (Kapellmeister Gustav Müller) widmete sein 2. Philharmonisches Konzert ausschließlich Hugo Kaun. Es wirkten mit: Frau Erna Müller-Baldus, Herr Violonvirtuos Frank Gittelson (Philadelphia) und H. Kaun.

Paris. Eine für die Pariser noch unbekannte Komposition von Fr. Liszt wird demnächst der bekannte Viola-Alta-Virtuose Paul Louis Neuberth in seinem Konzert spielen. Es handelt sich um die „Romance oubliée", die der Meister seinem Freunde Hermann Ritter und der Viola-Alta widmete. Das schöne kleine Tonstück spielte L. Neuberth in diesem Jahr zum ersten Mal in Frankreich in Tarbes.

Posen. (Polnischer Boykott auf künstlerischem Gebiete). Der „Dziennik Kuj." regte sich darüber auf, daß der Tscheche Kubelik und der Pole Huberman im Festsaale der Posener Akademie Konzerte geben; die Akademie sei doch zur Pflege der deutschen Kultur erbaut. Jeder Pole, der das Akademiegebäude betrete, beleidige die nationale Würde des Polentums. Und das Ergebnis dieser Boykottversuche? Bei Kubelik waren ²/₃ der Besucker Polen, bei Huberman, der im Rahmen eines Abonnementkonzerts auftrat, und Beethoven neben Dvořak spielte, waren auch hinreichend Polen anwesend. Dagegen spielte Koczalski im Polnischen Bazarsaale fast unter gänzlicher Abwesenheit der Polnischen Aristokratie.

Stockholm. Die kgl. schwedische Akademie für Musik hat Engelbert Humperdinck, Teresa Carreño, Ferruccio Busoni, Max v. Schillings, Giovanni Sgambati in Rom und Georg Hüttner in Dortmund zu auswärtigen Ehrenmitgliedern ernannt.

Vöcklabruck, (Ober.-Öst.). Sonntag den 24. November brachte der hiesige Frauengesangverein unter Mitwirkung der Liedertafel das phrygische „Tantum ergo" (vierstimmiger gemischter Chor), das noch ungedruckte Offertorium „Afferentur" (vierstimmiger gemischter Chor mit drei Posaunen) und das gewaltige siebenstimmige „Ecce sacerdos" (gemischter Chor mit Orgel und drei Posaunen) von Anton Bruckner, unter Leitung des Chorweisters Max Auer zur ersten Konzertaufführung.

Weimar. Die Uraufführung der von Franz Liszt in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geschaffenen Trauerode „La Notte", deren Partitur im Liszt-Museum aufbewahrt wird, erzielte im dritten Abonnementskonzert des Hoftheaters zu Weimar einen tiefen Eindruck. Unter den Schluß der Partitur, schrieb der Komponist: „Falls bei meiner Beerdigung Musik stattfinden sollte, bitte ich dieses Stück und eine von mir früher komponierte Oration, „Les Morts" betitelt, vorzutragen. Wenn es mir noch übrig bleibt, ein paar Jahre in dieser Welt zu dulden, werde ich ein Requiem hinzukomponieren". Bemerkenswert ist, daß Liszt Anklänge an eine ungarische Volksweise in die Komposition eingefügt hat. Das bisher verschollene Werk, dessen Kenntnis man Hofkapellmeister Raabe verdankt, wird demnächst im Druck erscheinen.

Weissenfels (Saale). Am 6. Dezember brachte Oswalt Stamm im Stadttheater eine schöne Aufführung des Oratoriums „Athalia" von Mendelssohn heraus. Solisten waren Gertrud Kubel, Hedwig Borchers und Elsa Suchannek aus Leipzig.

Wien. Der Vorstand des österreichischen Musikpädagogischen Verbandes teilt mit, daß der Verband gemeinsam mit seinen Bruderverbänden in Deutschland und in der Schweiz über die Musikschule des Steiermärkischen Musikvereins in Graz wegen der an ihr seit jeher herrschenden unwürdigen sozialen Verhältnisse der angestellten Lehrer die Sperre verhängt hat.

— In unserem letzten Opernbericht aus Wien (über „Oberst Chabert") muß es am Anfang Zeile 4—5 heißen: „ein zwar melodieloses aber theatralisch sehr effektvolles Kinodrama".

— Von kundiger und zuverlässiger Seite wird festgestellt, daß der junge E.W. Korngold seine „Schauspielouvertüre", über deren Wiener Erstaufführung Prof. Dr. Theodor Helm in Heft 48 berichtete, völlig selbständig, sogar ohne vorherige Skizze, instrumentiert hat; die in der Original-Niederschrift vorliegende Partitur ist auch keiner nachträglichen Revision unterzogen worden. Ein neuer Beleg für die wirklich unheimliche Frühreife des jungen Komponisten.

Neue Bücher

Arnold Schönberg, Harmonielehre. Leipzig und Wien 1911, Universaledition.

Von allen Harmonielehrbüchern, die mir je unter die Hand gekommen sind, halte ich das mir von Arnold Schönberg vorliegende Werk für das schwächste. Ich habe mir die große Mühe gemacht, weit über die Hälfte des umfangreichen Buches durchzuarbeiten — meine Zeit war mir indes nach dieser harten Geduldsprobe zu schade, und ich begnügte mich infolgedessen, über den übrigen Teil hinzublättern, wobei ich den Eindruck gewann, daß dieser sich keineswegs über die schwächliche erste Hälfte erhebt. Es lohnt nicht, sich sehr eingehend mit dem Buch zu beschäftigen. Daß Schönberg darin nach gewohnter Art und Weise vorgeht, ist wenigstens der Erwähnung wert. Nach den vielen vorhandenen anständigen Lehrbüchern durften wir aber erwarten, daß er ihnen ein weiteres anständiges hinzufüge. Das ist nicht der Fall: Das Werk ist zerfahren angelegt und aufgebaut. Text und Harmoniebeispiele halten sich ungefähr die Wage, d. h. eins ist so oberflächlich behandelt wie das andere. Wir verlangen von einem Lehrbuchschreiber gewißlich nicht die höchste Stilkunst; was aber Schönberg in bezug auf Stil bietet, spottet aller Beschreibung: Alle möglichen stilistischen Untugenden, als da sind Wust, Wortstammelei, Schachtelei und Fremdwörtelei ergänzen sich gegenseitig in liebevoller Weise und führen so eine gewisse Einheitlichkeit mit dem Inhalt herbei. Eine abstoßende Selbstbespiegelung macht endlich das Werk noch verdächtiger. Unglaublich hilflos, das sei noch erwähnt, ist unter anderm das Kapitel über den Quartsextakkord (S. 88 ff.). Indessen, wir brauchen uns über ein solches Werk nicht zu wundern. Rühmt sich ja doch Schönberg selbst seines Autodidaktentums. Eine geradezu klassische Stelle, die sich auf das Organum bezieht, möchte ich dem Leser aus inneren Gründen nicht vorenthalten. Sie steht S. 76: „Es ist mir eine Freude, eben während ich diese Seiten für den Druck fertigstelle, meine Darstellungsart dieses Entwicklungsstadiums von einem so geistreichen und tiefen Denker wie Riemann bestätigt zu finden. Ich schlage in Meyers Konversationslexikon [!!] nach und finde nahezu wörtlich das, was hier als Resultat meines Nachdenkens steht. . . . . Dann finde ich im Lexikon auch eine Erklärung des Fauxbourdon — ich bin, man muß mir das verzeihen, kein Wissenschaftler, ich bin Autodidakt und kann nur denken [??] — von der ich nichts gewußt habe. . . . . Und Riemann sagt auch, daß bald nachher das wahre Prinzip der Mehrstimmigkeit endeckt wurde, die Gegenbewegung. Das ist ja, was ich nicht gewußt, sondern nur erraten habe. Ich habe nämlich noch nie eine Musikgeschichte gelesen usw. . . ." — Eins muß dem Buch zugestanden werden: Es enthält hier und da Anregungen und gute Gedanken, aber leider nur so spärlich über das Buch verstreut, daß sie seinen großen Umfang nicht im mindesten rechtfertigen. Besonders bergen die letzten Seiten einiges Lesenswerte über moderne musikalische Ausdrucksmittel, ohne daß indes auch hier etwas wesentlich Neues beigebracht wird.

Ein Gutes hat das Lesen dieses Buches für mich gehabt: Es hat mir die „Persönlichkeit" Schönbergs ergänzt, meine bisherige Meinung über ihn erhärtet; denn nichts ergänzt sein bisheriges dilettantisches Komponieren und Malen so vorzüglich wie dieser inhaltliche und stilistische Wirrwarr seiner „Harmonielehre". Ich kann mich dem Wunsche eines Fachgenossen nur anschließen, jeden wichtigtuerischen musikalischen „Künsteler" sich so wie Schönberg entpuppen zu sehen.

Dr. Max Unger

Neue Lieder

Papsdorf, Max. Lieder und Gesänge. Verlag P. Pabst, Leipzig.

Die vier letzten dieser 8 Lieder liegen mir zur Besprechung vor. („Wiegenlied" von Sergel, „An die Lebensgefährtin" von Reckendorf, „Gebet" von Geibel, „Bitte um Frühling" von Wiegerhaus). Eine bestrickende Melodik zeichnet die hübschen Sing-Stücke aus, von denen die heiteren auch die besseren sind. Die Sprachbehandlung ist korrekt, die Begleitung einfach, ohne besondere Aufdringlichkeit. Die Charakterisierung, die nicht immer different genug ist, schwingt sich in Geibels Gebet zu wirklich schönen Steigerungen auf. In ihrer erfrischenden Einfachheit wirken die kleinen Lieder anschmeichelnd und gefällig.

Dr. Kurt Singer

Motette in der Thomaskirche

Sonnabend, den 14. Dezember, nachmittag $1/2$2 Uhr

Unter Mitwirkung von Fräulein Eva Klengel.

Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel: Vom Himmel kam der Engel Schar. Fr. Nagler: Hosianna, gelobt sei der da kommt. Stephan Krehl: Christfest. Joh. Seb. Bach: Sarabande. Giuseppe Tartini: Adagio cantabile. Mich. Prätorius: Es ist ein Ros' entsprungen. Gust. Schreck: „Ich klopfe an", Adventlied für Bariton-Solo, (gesungen von Herrn Dr. W. Rosenthal aus Leipzig,) Chor, Violoncello und Orgel.

Der heutigen Nummer liegen **Prospekte** der Firmen: Berlinische Verlags-Aktien-Gesellschaft in Berlin und Wunderhorn-Verlag in München bei, auf die wir unsre Leser besonders aufmerksam machen.

Die nächste Nummer erscheint am 19. Dez.; Inserate müssen bis spätestens Montag den 16. Dez. eintreffen.

Zwei Geschenkwerke für Weihnachten

J. S. Bach

Von ALBERT SCHWEITZER. Mit 5 Abbildungen. Vorrede von CHARLES MARIE WIDOR. Geheftet 15 Mark, in Leinwand gebunden 17 Mark, in Halbfranz 18 Mark.

Seit der ersten wissenschaftlich gründlichen Bachbiographie ist auf dem Gebiete der Bachliteratur kein Werk erschienen, das bei seinem Erscheinen nicht nur bei Bachkennern und Verehrern, sondern auch in weiteren Kreisen des gebildeten musikalischen Publikums eine gleich begeisterte Aufnahme gefunden hat, wie dieses Bachbuch. Mit ihm hat Schweitzer mehr als eine wissenschaftliche und künstlerische Glanzleistung vollbracht. Es enthält die Entdeckung des tiefsten Wesens Bachscher Musik.

W. A. Mozart

Von OTTO JAHN. Vierte Auflage, bearbeitet und ergänzt von HERMANN DEITERS. 2 Teile geheftet je 15 Mark, gebunden in Leinwand je 17 Mark, in Halbfranz je 18 Mark.

Es ist ein staunenswertes gewaltiges Material, das hier mit ebensoviel Geschick und Fleiß a's Verständnis und Verläßligkeit verarbeitet ist. Nicht bloß Mozarts Leben, Werke und Kunst sind in den Rahmen der Schilderung und Forschung einbezogen, sondern auch seine Zeit, die Verhältnisse, in denen er lebte, und die Personen, mit denen er in Berührung kam.

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Oe. v. Hazay

Gesang

seine Entwicklung

und die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, englischen und russisch-deutschen Gesangs-Literatur

In Ganzbocksaffian gebunden M. 10.—

Inhalt: Der kirchliche Gesang bis zur Neuzeit, Der profane Gesang, Volkslieder, Minnegesang, Meistergesang, Der weltliche kontrapunktische Gesang, Die Entstehung der Oper und der Monodie, Anfänge des deutschen Kunstliedes, Der Gesang während der klassischen Zeit, Der moderne Gesang, Die neue Richtung, 1. Bis zur Gegenwart (Rameau bis Hugo Wolf), 2. Die Gegenwart (R. Strauss, Reger, Thuille, Schillings, d'Albert, Weingartner, Mahler, Bruneau, Fauré, d'Indy, Debussy.)

Ein Werk, das keinen Parteistandpunkt kennt, nur nach dem Himmel der Kunst fragt, nicht nach der Himmelsrichtung, das in gedankenreicher Erörterung den Weg des Gesanges bis in die neueste Zeit verfolgt und im II. Teile aus der verwirrenden Menge der Lieder eine mit kurzen kritischen Anmerkungen versehene sehr wertvolle Auswahl von über anderthalb Tausend der besten davon anführt.

Ein Spezialwerk für den Sänger-Künstler, wie für den Dilettanten, ein Breviarium cantorum.

Max Hesses Verlag, Leipzig.

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf

Soeben ist erschienen:

Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens

Von

Dr. Hugo Löbmann

Preis 1 M. 20 Pf.

Eine sehr fleißige, tiefgründige Arbeit, die sich mit Erfolg bemüht, das Wesen der erörterten Dinge aufs klarste zu erfassen, Rhythmus, Takt und Dirigierkunst in ihrem Wesen darzustellen, also der Kunst wichtige Dienste zu leisten. — Jeder Musiker und Musikfreund wird die Schrift mit Genuß und Gewinn lesen.

Verlag **Louis Oertel** in **Hannover.**

Beim Tannenbaum.

Weihnachtsgesang (Ged. v. G. Castropp), für Chor, Bar. od. Mezzos.-Solo mit Klav. u. Org.-(od. Harm.-) od. Orch.-Begl. komp. von **O. H. Lange.** (Part. 1,50 M., Chor-St. je 10 Pf., Orch.-St. kplt. 3 M., Str.-Quint.-St. 1 M.)

Ausgabe A. Für Männerchor.
Ausgabe B. Für gemischten Chor.
Ausgabe C. Für 3stim. Frauenchor.
Ausgabe D. Für 2stim. Frauenchor.
Ausgabe E. Für einstim. Chor.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle

Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

79. Jahrgang Heft 51/52

jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 19. Dez. 1912

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Zehntes Gewandhauskonzert

Programm: Schumann, Ouvertüre zu Genoveva; Brahms, Konzert für Violine und Violoncello (A moll); Bruckner, Romantische Sinfonie.

Das war ein Abend ohne gemischte Eindrücke. Schumann und Brahms stehen ja ohne Diskussion nebeneinander. Bei ihnen braucht man Etikettierungen des überlieferten Urteils nicht umzumodeln. Die Genoveva-Ouvertüre und das Doppelkonzert sind keine Effektstücke. Sie sind deutsch in dem erhabenen Sinne, den wir uns einbilden. Jedenfalls geben sie an Innerlichkeit das Tiefste. Für Genoveva kommt vor Allem Golos Selbstzerfleischung (im Sinne Hebbels) in Betracht: nur so kann der von Nikisch und dem Orchester großartig gegebene aufwühlende Mittelsatz (Hauptsatz) verstanden werden. Die Hornmotive, die beschwichtigende Genovevakantilene und der beruhigende Schluß sind dekorative Nebensachen (auch bei Hebbel). Dann: das Doppelkonzert von Brahms, eine seiner Kompositionen, die am wenigsten gespielt wird, weil sie als langweilig und trocken oder dergleichen verschrien ist. Sogar die besten Freunde und Helfer von Brahms, wie Eduard Hanslick, haben daran rumgenörgelt, trotz der Leistungen von Joachim und Hausmann. Ich glaube: Brahms ist kein hervorragender Dirigent gewesen. Der Eindruck der von ihm geleiteten Erstaufführung im Gewandhause (etwa 1889) war matt. Das Konzert erschien wie eine mathematische Konstruktion. Das Leben, das in ihm liegt, hat erst Nikisch zu erwecken gewußt, wobei ihm diesmal die beiden vortrefflichen Solistinnen, May und Beatrice Harrison, zur Seite standen. Das blühende Leben der Partitur trat in Erscheinung: Ein Konzert gegen und mit.

Brahms und Bruckner sind bei Lebzeiten scharf gegeneinander ausgespielt worden. Siehe: Hugo Wolf. Die Gründe sind bekannt, heute gelten sie nichts mehr. Die Meister sind nunmehr das dritte und das vierte große B: sie sind modern ohne allen üblen Beigeschmack. ♯



Die Hundertjahr-Feier der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Mit den weihevollen Klängen der Schlußszene von „Parsifal“ ist am 7. Dezember das letzte Festkonzert und mit ihm die ganze erhebende Feier der vor 100 Jahren erfolgten Gründung der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde der Hauptsache nach würdig zu Ende gegangen.

Eingeleitet wurde die große Festwoche durch eine in der Hofpfarrkirche zum heiligen Augustin am 30. November veranstaltete Aufführung von Johann Herbecks Messe in F dur. Ein kleineres, schlichtes, aber würdiges Jugendwerk des Komponisten, das er schon 1853 (im Alter von 22 Jahren) schrieb, um sich später mit einer großen Festmesse in E moll in die erste Reihe der zeitgenössischen Kirchenkomponisten zu stellen.

Daß man aber diesmal überhaupt eine Messe von Herbeck wählte, war nur gebotene Pietätspflicht: namentlich dem seltenen Direktionstalent und Feuereifer des in der Blüte der Jahre (1877) hinweggerafften ausgezeichneten Musikers war der erste große Aufschwung der Gesellschaftskonzerte zu danken, an deren Spitze er seit 1859 als artistischer Leiter stand, nachdem er ein Jahr zuvor zum Chormeister des neu geschaffenen „Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde“ gewählt worden war, der sich unter seiner genialen Führung bald zum ersten Chorinstitut ganz Österreichs herausgestalten sollte.

Und — war es Absicht oder nur ein sinniges Spiel des Zufalls — auch die Wahl der erhabenen, unsterblichen „Missa solemnis“ Beethovens für das erste große Festkonzert am 1. Dezember mittags erinnerte an Herbeck, der eben seiner Zeit mit der ersten vollständigen Wiener Aufführung dieses Riesenwerkes (in einem Gesellschaftskonzert am 17. März 1861) die größte Dirigententat seines Lebens vollbrachte. So oft man die Messe seither in Wien gehört, an hinreißendem Schwung erreichte keine mehr jene erste von Herbeck geleitete, auch die jüngste im letzten Festkonzert nicht, obschon sie ihr an technischer Vollendung und Klangschönheit gleichstand und von dem trefflichen Hofopernkapellmeister F. Schalk, dem jetzigen ständigen Dirigenten der Gesellschaftskonzerte, der diese nach einer längeren Periode des Niederganges wieder zu höchst respektabler Höhe emporhob, aufs sorgfältigste einstudiert war, man auch allen Mitwirkenden die Begeisterung für die große Sache anmerkte. Aber jene geradezu überwältigende, niederschmetternde Wirkung hervorzubringen, welche bei der Wiener Erstaufführung die gigantischen Chorsteigerungen im „Gloria“ und „Credo“ übten, dazu fehlte doch der stürmische jugendliche Feuergeist von 1861. Sonst war die letzte Aufführung eine der schönsten, die man seit vielen Jahren hier gehört, ausgezeichnet namentlich unter der glänzenden Führung des Soprans der Frau Nordewier-Reddingius das Soloquartett — neben ihr: Frau v. Kraus-Osborne (Alt), F. Senius (Tenor), Dr. Felix v. Kraus (Baß), ergreifend

Rosés Violinsolo im himmlischen „Benedictus", allerersten Ranges die Chorleistung des Singvereines und die Orchesterbegleitung der Philharmoniker, dem allen ebenbürtig Prof. R. Dittrichs macht- und glanzvolle Beherrschung der Orgel.

Merkwürdig aktuell erschien die „Missa solemnis" diesmal noch durch die berühmte (bei den orthodoxen Kirchenmusikern wohl auch berüchtigte!) Kriegsmusik im „Dona nobis pacem", der zweiten Abteilung des „Agnus dei", welche Beethoven, wohl noch der Napoleonischen Invasionen gedenkend, mit der Überschrift: „Bitte um inneren und äußeren (!) Frieden" zu rechtfertigen suchte. Auf diese ebenso hochdramatische als tief erschütternde Stelle spielte geradezu M. Kalbecks vor der Messe zu hörender, vom Hofschauspieler Reimers vorgetragener „Prolog" an, sie auf die jetzige politische ernste Zeitlage beziehend und darob mit den Worten schließend:

„Kommt, fleh'n wir, mit dem Bittenden vereint!
Gott wolle gnädig unsrer Not gedenken,
Zum innern Frieden uns den äußern schenken!"

Daß hiermit nicht etwa einer allgemeinen Kleinmütigkeit Ausdruck gegeben werden sollte, bezeugte die stürmische Aufnahme des zur Eröffnung des Konzertes vom Gesamtchor gesungene „Gott erhalte", ausklingend in ein begeistertes „Hoch!" für Erzherzog Eugen, der als Stellvertreter des Kaisers in der Hofloge präsidierte.

Es folgte am 2. Dezember abends ein Kammerkonzert im kleinen Musikvereinssaal. Da spielten — wie schon erwähnt — die Philharmoniker, auf 24 Mann reduziert, Mozarts schöne Gmoll-Sinfonie (Köchel 550) in der ursprünglichen Besetzung ohne Klarinetten, worauf J. Haydn mit einem Konzert für Violine, Violoncell, Oboe und Fagott und der Kantate „Ariadne auf Naxos" für Altsolo (Frau Kraus-Osborne) und Orchester, endlich Beethoven mit zwei von Frau Nordewier-Reddingius vorgetragenen Sologesängen (der Konzertarie „Primo amore" und „Opferlied") sowie der Prometheus-Ouvertüre zu Worte kam.

Reizend wirkte in dem Meisterspiel lauter philharmonischer erstklassiger Musiker (der Herren A. Rosé, F. Buxbaum, R. Baumgärtl, H. Thaten) Haydns fast ganz unbekanntes Quadrupelkonzert, so recht der Typus eines „Concerto grosso", sich wie ein treuherziges Geplauder guter Freunde anhörend, während die Kantate „Ariadne auf Naxos" durch einen großen dramatischen Zug imponierte, den man in den Haydn'schen Opern — soweit sie in Wien bekannt geworden — vergebens sucht. Frau A. Kraus' Gesang war durchaus geeignet, die poetisch-musikalischen Vorzüge der interessanten Rarität in helles Licht zu setzen. Noch mehr exzellierte an diesem Abend als Solosängerin freilich Frau Nordewier-Reddingius, den Beethovenschen Gelegenheitsstücken (tiefe Bedeutung haben sie kaum!) eine Wirkung verschaffend, die von vornherein gar nicht zu erwarten war.

Das zweite eigentliche Festkonzert, 4. Dezember abends veranstaltet, in welchem unter F. Schalk das „Tonkünstler-Orchester" spielte, brachte außer Goldmarks lange nicht gehörter und überhaupt sehr selten aufgeführter zweiten Sinfonie (mit seiner weitbekannteren, „Ländliche Hochzeit" betitelten, ersten die Tonart Esdur teilend), Brahms' in dieser Saison besonders häufig vor dem Publikum erscheinendes Bdur-Klavierkonzert, mit dessen etwas ungestümer, aber sonst wieder wahrhaft großzügiger solistischer Wiedergabe d'Albert den Vogel abschoß, und zum Schluß Schuberts große Cdur-Sinfonie, welche die „Gesellschaft der Musikfreunde" bekanntlich 1828 als unaufführbar zurücklegte, so daß sie erst 10 Jahre später von Schumann in Wien gleichsam neu entdeckt, in Leipzig durch Mendelssohn ihre höchst beifällige Uraufführung finden sollte. Unbegreiflicher Weise blieb sodann gerade das Wiener Publikum in der richtigen Wertschätzung des großartigsten Instrumentalwerkes seines genialen Landsmannes bis fast herauf zur Gegenwart im Rückstand, ja die von Schumann so gepriesene „himmlische" Länge der Sinfonie war bei uns förmlich verrufen. Seit etwa 20 Jahren erst wird jede Wiederkehr der „Zehnten Muse" (gleichfalls ein Wort Schumanns) in den Konzertsälen mit Jubel begrüßt. Und nun gar erst in einem Festkonzerte wie dem jetzigen!

Goldmarks zum Anfang gespielte Sinfonie (in der Erfindung mehr eklektisch, aber durch klaren Satzbau, Formvollendung und Klangschönheit ein Meisterwerk) gab den Verehrern des anwesenden greisen Komponisten neuerdings willkommene Gelegenheit, ihm die schmeichelhaftesten Ovationen zu bezeugen.

Zu ungewohnter Stunde — nämlich schon um $^1/_2$7 abends, weil um 9 Uhr sodann großer „Empfang und Festbankett" im Rathaus stattfand — begann das der Jubelfeier eingefügte Sonder-Konzert des „Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde" am 5. Dezember. Es begann mit einem der schönsten Händelschen Orgelkonzerte (Gmoll, als op. 4 Nr. 1 bezeichnet), vom Hoforganisten Prof. Dittrich solistisch meisterlich, besonders mit feinster Registrierung ausgeführt. Mehr als interessante Kuriosa wirkten die anderen Programmnummern, zuerst zwei Gesänge für eine Baßstimme (Fr. Betetto von der Hofoper), beide mit Orchester, der erste in einer Koloratur-Arie „Per questa bella mano" überdies mit obligatem Kontrabaß (Hofmusiker Prof. Madewsky), das andere „Ein deutsches Kriegslied" betitelt — dessen patriotischer Text „Ich möchte wohl der Kaiser sein" allerdings gerade im jetziger Zeitlage wie reine Ironie erschien. Von den zwei genannten Solisten erhielt besonders der Instrumentalist lebhaften verdienten Beifall. Den Schluß bildete eine in Wien bisher noch nie aufgeführte Sinfonie (Ddur) von Otto Nicolai, dem ruhmreichen Begründer unserer philharmonischen Konzerte; eine nach berühmten Mustern, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn etc. recht geschickt gearbeitete, aber an eigenen neuen Ideen arme Kapellmeistermusik besserer Gattung, in welcher noch relativ am stärksten das flotte Scherzo wirkt, in dem aber wohl niemand den späteren Opern-Schöpfer der so reizenden „Lustigen Weiber von Windsor" erkennen möchte. Die an diesen Abend gebotenen Orchesterleistungen waren aller Ehren wert und bezeugten, daß der einst von der Kritik geflissentlich ignorierte Dilettanten-Verein sich unter der Leitung seines jetzigen Dirigenten, Hofopernkapellmeister Lehnert, ganz auf derselben künstlerischen Höhe erhält, zu welcher ihn hauptsächlich dessen Vorgänger Hofkapellmeister Lutze emporgehoben.

Auserlesen herrliche Musik verschiedenster Art brachte das dritte und letzte Festkonzert, am 7. Dezember abends, wieder von F. Schalk dirigiert, nämlich den J. S. Bachschen Pracht-Kantaten-Torso „Nun ist das Heil und die Kraft", sodann die drei vorliegenden Sätze von Bruckners neunter Sinfonie in Dmoll, endlich Fragmente aus Wagners „Parsifal". Als Orchester spielte diesmal jenes des Konzertvereines. Die Ausführung der Bachschen Kantate litt ein wenig unter der Unsicherheit der höheren Chorstimmen, die vielleicht noch mehr Proben bedurft hätten.

Aus der Brucknerschen Sinfonie wirkte der gewaltige erste Satz nicht so tief wie gelegentlich der Musikfestwoche im Juni dieses Jahres unter A. Nikisch, der nament-

lich den grandiosen Schluß weit energischer, völlig faszinierend herausgestaltet hatte. Stürmischen Beifall entfesselte auch diesmal das dämonisch-geniale Scherzo mit seinem entzückend leicht beschwingten Trio: da konnte man wohl wieder von einer Musteraufführung sprechen. Das herrliche Adagio, dieser schönste „Abschied vom Leben", den je ein großer Meister in Tönen genommen, ergriff wie immer aufs Tiefste, obwohl die Klangwirkung unter Nikisch doch noch edler, verklärter war — freilich spielten damals auch die unübertrefflichen Philharmoniker. Den Lorbeerkranz, welchen Kapellmeister Schalk empfing, hatte er immerhin redlich verdient; lebte Meister Bruckner noch, hätte er freilich vor Allen ihm überreicht werden müssen. Von den vorgeführten Parsifal-Fragmenten (Orchestervorspiel zum 3. Akt — Karfreitagszauber — Verwandlungsmusik und Titurels Leichenzug, Schlußszene) konnte nur der den vollen Eindruck gewinnen, der — wie glücklicherweise auch Schreiber dieser — das erhabene in seiner Art einzige Werk in Bayreuth gehört und gesehen und sich nun im Geiste die dortige wunderbare Szenerie ergänzte. Unverantwortlicher Weise war diese in dem für die Konzertbesucher ausgegebenen Text-Programm nicht im Entferntesten auch nur angedeutet, ja die einzelnen Textzeilen erschienen so gedankenlos aneinandergereiht, daß z. B. der Name Kundry gar nicht vorkam und nun die unvorbereiteten Leser die Meinung gewinnen mußten, Parsifals Worte „Du wuschest mir die Füße", dann später „Die Taufe nimm und glaub' an den Erlöser" wären nicht an sie — Kundry — sondern an Gurnemanz gerichtet!! Leider standen auch mit Ausnahme des mächtig stimmbegabten Hofopernbassisten Rich. Mayr (Gurnemanz) die Solisten nicht auf voller künstlerischer Höhe, weder Herr Schmedes als Parsifal noch Herr Nicola Geisse-Winkel aus Wiesbaden, der freilich nur für einen anderen Baritonisten — Rob. Wyss — einspringen mußte. Sehr befriedigend spielte im Ganzen das Orchester, noch weihevoller, verklärter hätten die Chöre klingen können, obgleich sie trotzdem Dank der wunderbaren, in ihnen selbst liegenden Kraft und Schönheit das andachtsvoll lauschende Auditorium tief zu bewegen schienen und ich beim Heraustreten aus dem Saal von allen Seiten nur Worte des Entzückens, der Begeisterung und Ergriffenheit vernahm.

Möge ums Himmelswillen dieser große „Konzert-Erfolg" die Direktoren unserer Hof- und Volksoper nicht verführen, es sofort nach Ablauf der Schutzfrist mit dem erhabenen „Bühnenweihfestspiel" in ihren profanen Theatern zu versuchen. Das würde Niemand mehr beklagen, als Ihr gerade durch die gemischten Eindrücke des letzten Festkonzertes von der Unentbehrlichkeit Bayreuths für Parsifal mehr denn je überzeugter alter Berichterstatter

Prof. Dr. Theodor Helm



Julius Rietz

Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstag am 28. Dezember 1912

Es ist wohl im allgemeinen keine zu schwere und unangenehme Aufgabe, einem großen Künstler bei der Wiederkehr seines 100. Geburtstags einige Worte teurer und dankbarer Erinnerung zu spenden. An Stoff und mancherlei Anregungen, an biographischem und anektotischem Material wird's dabei selten fehlen, so daß sich ohne viel Mühe ein übersichtliches Bild über dessen Leben und Schaffen wohl gewinnen läßt. Schwerer wird diese Arbeit schon, wenn es sich um einen Künstler handelt, der Jahrzehntelang weithin gefeiert und berühmt, schon jetzt, ungefähr ein Lebensalter nach seinem Tod, gleichwohl so gut wie vergessen ist. Möglich vielleicht, daß gerade in Sachsen, im Land seiner hauptsächlichsten und erfolgreichsten Wirksamkeit der Name Julius Rietz wenigstens noch etwas fester und kräftiger im Gedächtnis lebt als im sonstigen Deutschland, sicher aber wird mancher andere, der sonst wohl sehr gut in der Musikgeschichte bewandert sein mag, mit Staunen erfahren, daß Rietz als Dirigent in den bedeutendsten Musikstädten Deutschlands in führenden Stellungen, als Komponist mit einer überaus vielseitigen Fruchtbarkeit einer der angesehensten Tonkünstler seiner Zeit war. Wie kommt es aber nur, daß von ihm kaum sein Name, kaum einige spärliche Überreste in Gestalt einiger Männerchöre von seinem ganzen Lebenswerk bekannt geblieben sind und alles andere so bald schon in Vergessenheit geraten konnte? Eine kurze Betrachtung seines Lebens und Wirkens soll die Antwort auf diese Frage zu geben suchen.


Julius Rietz

Rietz entstammte einer angesehenen Berliner Musiker-Familie; sein Vater war ein geschätztes Mitglied der dortigen Hofkapelle und ließ seinen beiden Söhnen Eduard und Julius eine gründliche musikalische Ausbildung zu teil werden. Eduard, der ältere der beiden, starb in jungen Jahren; Julius begann seine musikalische Laufbahn als Violoncellist im Orchester des Königstädter Theaters in Berlin, kam dann an die Hofkapelle und wurde schon nach wenigen Jahren auf Mendelssohns herzliche Empfehlung hin an das eben von Immermann neubegründete Theater nach Düsseldorf berufen. Mendelssohn, mit dem er schon von Berlin her, ihrer gemeinsamen Vaterstadt, innig befreundet war, trat ihm später seine Stellung am Theater, bei seiner Berufung nach Leipzig auch noch sein Amt als städtischer Musikdirektor ab und legte so den Grund zu Rietzens zukünftiger, so ehrenvoller Laufbahn. Zwölf Jahre lebte und wirkte er dort zugleich als Dirigent der Kirchenmusik und verschiedener Gesangsvereine wie als stets beifällig aufgenommener Komponist, bis er im Jahr 1847, wohl wieder auf Mendelssohns Betreiben hin, als Kapellmeister an das Stadttheater nach Leipzig berufen wurde.

Diesem ehrenwerten Antrag folgte er um so freudiger, als ihm gleichzeitig damit auch die Leitung der dortigen Singakademie und ein Lehramt am Konservatorium übertragen wurde. Inzwischen war bald darauf Mendelssohn gestorben, Niels W. Gade hatte in Vertretung einige Zeit lang die berühmten Gewandhaus-Konzerte dirigiert, nach dessen endgültigem Rücktritt übernahm Rietz auch noch die Leitung dieses Kunstinstituts. Allein selbst eine so arbeitsfreudige und arbeitskräftige Natur wie er war auf die Dauer einer so großen und verantwortungsreichen, anstrengenden und aufreibenden Tätigkeit nicht gewachsen. Deshalb mußte er im Jahre 1852 diese drei letztgenannten

Stellungen niederlegen und beschränkte sich lediglich auf sein Amt als Theaterkapellmeister; nach zwei Jahren jedoch wechselte er seine Tätigkeit wiederum, gab das Theater auf und widmete sich nun ausschließlich der Direktion der Gewandhauskonzerte. In den nun folgenden Jahren gelang es seiner in der Tat schier unermüdlichen Schaffenskraft dieses bedeutende Institut auf seiner bisherigen Höhe zu erhalten. Die berühmtesten Instrumental- und Vokalsolisten traten unter seiner Leitung dort auf; Mendelssohns Werke beherrschten natürlich zunächst die Programme, bald drang auch der junge Schumann ein, bekannte Namen schlagen aus jener Zeit an unser Ohr: Raff, Radecke, Reinecke, Lachner, Bruch, Brahms und andere, sogar einmal auch Berlioz mit Teilen seiner Faust- und Romeo-Sinfonie und dem Carneval romain. Sonst aber scheint Rietz den Werken der eben in jener Zeit um Franz Liszt in Weimar so hoffnungsfreudig und zukunftskräftig aufblühenden „neudeutschen Schule" geflissentlich aus dem Weg zu gehen, hat doch auch dieser Meister nur ein einziges Mal damals im Gewandhaus gespielt. Auf diese sehr bedenkliche und sehr bedauerliche Einseitigkeit von Rietzens Neigung, Interesse und vielleicht wohl auch künstlerischen Verständnisses werde ich später noch einmal eingehender zurückkommen müssen. Gekrönt wurde seine dortige Tätigkeit, als ihm die philosophische Fakultät der Universität Leipzig anläßlich der Schiller-Jahrhundertfeier im Jahr 1859 gleichzeitig mit dem Dichter Franz Grillparzer, dem Maler Ludwig Richter und dem Bildhauer Ernst Hähnel die Würde eines Ehrendoktors verlieh. In seinem Diplom wird er als ein Künstler gepriesen, „dessen Streben in der Theorie wie in der Praxis, im selbständigen Schaffen, wie im Leiten der Ausführung fremder Werke unverrückt dem Hohen und Schönen zugewandt ist und sich dem Echten in jeder Kunst ebenbürtig Ziele setzt".

Rietzens Name als Dirigent und Komponist hatte sich indessen weithin überall verbreitet, deshalb wurde er nach Reißigers Tod im Jahr 1860 als dessen würdigster Nachfolger zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt. Nur ungern und schweren Herzens sah man ihn von der Stätte seines bisherigen Wirkens scheiden, zurückhalten durfte man ihn nicht, um seinem weiteren Emporsteigen von Stufe zu Stufe nicht im Weg zu stehen. Tatsächlich hat er ja dann auch im Lauf der nächsten Jahre äußerlich alle nur möglichen Ehren und Auszeichnungen erfahren, so wurde er im Jahr 1870 zum Direktor des Dresdener Konservatoriums und vier Jahr danach zum Königlichen Generalmusikdirektor ernannt. Dabei fällt es unwillkürlich auf, daß merkwürdige Weise, sehr bezeichnender Weise aus der langjährigen künstlerischen Tätigkeit Rietzens nichts eigentlich besonders wichtiges oder interessantes zu berichten ist. Vergleicht man zum Beispiel damit, wie nur ein Dutzend Jahre vorher Franz Liszt in dem kleinen Weimar durch seine musikalischen Großtaten die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf sich gezogen hatte oder wie heutzutage die Dresdener Oper durch ihre zahlreichen bedeutenden Erstaufführungen moderner, besonders der Straußschen Bühnenwerke eine führende Stellung unter den deutschen Theatern einnimmt, so muß man füglich wohl zu der Annahme kommen, daß Rietzens Dresdener Wirksamkeit, bar jedes bemerkenswerten künstlerischen Ehrgeizes, sich zumeist nur in den bewährten und bequemen Bahnen einer anständigen Mittelmäßigkeit bewegt haben wird. Bezeichnend ist ferner, daß er anscheinend nach wie vor gegen die neuere Musik, besonders gegen Wagner mit aller Kraft, aber freilich ohne jeden Erfolg ankämpfte. Ein kleines scherzhaftes Wort des Meisters, das er nach dem großen Brand des Dresdener Opernhauses in einem Brief an seinen Freund Dr. Anton Pusinelli im Jahr 1870 schrieb, beleuchtet wohl am besten die Lage: „Ist's wahr", so heißt es dort, „Rietz hat Euch das Theater abgebrannt, um meine Meistersinger nicht mehr dirigieren zu müssen. Gott sei Lob!" Rietz starb am 12. September 1877, aufrichtig betrauert von einer großen Zahl seiner Anhänger und Freunde.

Habe ich bisher versucht, seinen äußeren Lebenslauf und sein Wirken als Dirigent in einigen kurzen Umrissen zu zeichnen, so wende ich mich nun seinen überaus zahlreichen Kompositionen der verschiedenartigsten Gattungen zu. Aus der in der Tat ganz erstaunlichen Menge sind zunächst vier große Opern zu nennen, unter ihnen als die erfolgreichste seiner Zeit „Der Kaiser", dann eine große Anzahl Schauspielmusiken zu Werken von Calderon, Goethe, Hebbel, Grillparzer und anderen mehr, ferner Sinfonien und Ouvertüren, Messen, Psalmen und Motetten, Konzerte für Violine, für Cello, für Hoboe und Klarinette, Kammermusikwerke und Sonaten, Lieder und Männerchöre, fürwahr eine imponierend stattliche Fülle großer und kleiner Werke, die zusammen mit seiner ausgedehnten Dirigententätigkeit und — nicht zu vergessen — mit seiner sehr erfolgreichen Mitarbeit an der Neuausgabe vieler klassischer und der Mendelssohn'schen Werke seiner fast wunderbaren, unermüdlichen Arbeitskraft ein seltenes Zeugnis ausstellen. Doch wie seltsam! Schaut man um sich, was ist denn eigentlich von all diesen vielen seiner Zeit so hoch geschätzten und viel gespielten Werken bis in unsere Tage hinein lebendig geblieben: nichts, so gut beinahe wie nichts! Ein Männerchor „Morgenlied", ein anderer „Einsamkeit", vielleicht noch eine von all diesen zahlreichen, zum Teil doch erst 40 und 50 Jahre alten Kompositionen, sonst sind sie alle heutzutage, wie auch sein Name als Dirigent, verblaßt, ja fast schon ganz vergessen.*) Verwundert forscht man nach dem Grund dieser doch gewiß sehr auffälligen Erscheinung; er ergibt sich leicht aus der ganzen Umgebung und musikalischen Richtung, der Rietz verwachsen war. Von frühester Jugend auf mit Mendelssohn innig befreundet hat er sich einzig und allein dessen Werke zum Maßstab, zur Richtschnur seines eigenen Schaffens gemacht. In unbedingter Verehrung für ihn erschließt er sich blind und taub gegen das übrige junge musikalische Leben um sich her, und des Freundes Spuren folgt seine Arbeit, dessen Ausdrucksformen sucht sie nachzuahmen, doch fehlt ihr eben leider das wichtigste: dessen Genialität. Die Kompositionen von Rietz zeigen deshalb auch dieselbe tadellose Glätte und saubere Technik, dieselbe Gediegenheit und vielseitige Gewandtheit, die man auch bei Mendelssohn bewundern muß, aber ohne jede Spur einer selbst schöpferischen Inspiration, ohne jede Spur einer wirklich originalen, selbständigen, eigenen Persönlichkeit. Und doch ist es eben gerade jeweils die Persönlichkeit, die sich in einem Kunstwerk ausspricht, die mehr als alle meisterlichen technischen Vorzüge diesem Werke Bedeutung und dauernden

*) Das „Morgenlied" von Rietz ist frisch und modern wie je, sicherlich eigenartiger und musikalisch wertvoller als ganze Legionen moderner Männerchorkompositionen und wird niemals seinen Platz an allererster Stelle aufgeben. Denn hier steht Rietz einzig im Banne des eigenen Genies.

(Die Schriftleitung.)

Wert verleiht. Diese altbekannte Tatsache scheint sich bei Rietz neu zu bestätigen. Seine Werke konnten ihren Schöpfer nicht überleben, weil sie der großen starken Persönlichkeit entbehren, weil sie nachempfunden, nicht selbst empfunden waren. Ein beinahe tragisches Geschick, daß gerade Rietzens enge Gemeinschaft mit Mendelssohn, die ihm äußerlich zu seinen Lebzeiten den Weg zu solch hervorragenden Stellungen, zu Ansehen, Ruhm und Ehre gebahnt haben, ihm als schaffenden Künstler so verhängnisvoll werden sollte. Welche Entwickelung seine zweifellos große natürliche Begabung hätte nehmen können, wenn sie rechtzeitig in andere Bahnen gelenkt worden wäre, wenn sie sich nicht in tadelnswerter Bescheidenheit damit begnügt hätte, auf den erprobten und bewährten Bahnen hinter dem Genie des Freundes nachzuwandeln, sondern sich selbst kühn und kräftig eigene neue Pfade gesucht hätte, wer wird dies heute ermessen? Jedenfalls stände es aber heutzutage anders um ihn und sein Gedächtnis in unserer Zeit, wenn er sich bei aller treuer Anhänglichkeit an Mendelssohn der damals eben von Weimar ausgehenden, so gewaltigen, aufblühenden neudeutschen Schule um Liszt und Wagner begeistert angeschlossen hätte, statt sie in Voreingenommenheit und Verbissenheit hartnäckig und eigensinnig — und doch so erfolglos zu bekämpfen. Es gibt manche Künstler aus dem Lisztschen Kreis, die wohl an natürlicher Veranlagung vielleicht weit hinter ihm zurückstanden, und doch wird deren Namen noch heute und gewiß noch auf Jahre hinaus überall mit Achtung und Verehrung genannt, mit treuer Dankbarkeit gepriesen werden, nur weil sie an der gedeihlichen Weiterentwickelung unserer Kunst so lebendigen, tatkräftigen Anteil genommen haben. Der Fortschritt lebt, niemand kann ihn leugnen, niemand aufhalten! Wer es töricht versucht, muß untergehen! So leben auch in der Geschichte der Musik die streitbaren Vorkämpfer einer fortschreitenden Entwickelung und werden leben bleiben, indes der bedächtige Nachläufer einer vergangenen Zeit in der neuen verschwindet. So ist die Zeit, diese gerechteste Richterin, unbarmherzig auch über Rietz hinweg geschritten und hat ihn samt den meisten seiner Werke einer wohlverdienten Vergessenheit überliefert.

Ein hartes, bitteres Los! Liegt aber nicht in ihm eine ernste, sehr beherzigenswerte Mahnung und Warnung gerade auch für unsere heutige Zeit verborgen?

August Richard-Heilbronn



Briefe von Julius Rietz

Mitgeteilt und mit Anmerkungen versehen von **Georg Richard Kruse**

Lieber Herr Schmidt.[1])

Verwundern Sie sich, mit einem Briefe von mir belästigt zu werden? Sie können sich vorläufig keine Veranlassung dazu denken? Hier dieselbe in zwei Worten.

Ich werde im nächsten Winter in Düsseldorf wieder die Opern dirigiren.[1]) Der Direktor des Theaters ist Henckel.[2]) Er befindet sich mit der Gesellschaft jetzt in Crefeld, zwei Meilen von Düsseldorf, und wird am 14. October am letztern Orte die Vorstellungen beginnen, die bis zum ersten Mai 1845 fortdauern. Es fehlt noch an einem ersten Tenoristen, da ein abgeschlossenes Engagement nicht reussirt hat, andere Versuche nicht geglückt sind.

Wir hören nun, Sie befinden sich in Cöln, ohne zu wissen, ob Sie engagirt sind, oder engagirt werden sollen oder zu werden wünschen. Wenn keine dieser Möglichkeiten statthaben sollte, so frage ich Sie hiermit ob Sie vielleicht, des Reisens müde in jetziger Jahreszeit, sich entschließen könnten den Winter in Düsseldorf zuzubringen? Freilich wäre dabei an keine Leipziger oder Cölner Gage zu denken — jedoch immer an eine recht anständige, und Sie würden in Düsseldorf einen angenehmen Aufenthalt, ein aufmerksames Publikum, und sonst ganz erfreuliche Verhältnisse vorfinden.

Haben Sie die Gefälligkeit umgehend meine Frage mit einigen Zeilen zu beantworten — und — en cas que — das Minimum Ihrer Gagenforderung beizusetzen, wobei ich bemerke, daß hier ein Theil des Einkommens immer durch ein Benefiz arrangirt wird.

Wenn Sie etwa in Cöln in Unterhandlungen stehen, und sich bewogen finden sollten, von dem Empfange dieses Briefes etwas laut werden zu lassen, so bitte ich Sie sehr — da stets bei solcher Nachbardirektion Eifersüchtelei und pikierte Stimmung existiert — es nicht so darzustellen, selbst durch ein entfernt so zu deutendes Wörtchen, als hätte ich Sie dem Hrn. Spielberger[3]) abspenstig machen wollen. Das ist schon darum nicht der Fall, als ich Ihnen nichts bieten könnte, was Sie dazu bestimmte[4]). Die Leute legen sich aber alles nach ihrer Weise aus.

Also bald ein Paar Zeilen hieher nach Crefeld — wo ich mich einige Tage aufhalte, um mich in die Theaterverhältnisse etwas einzuweihen.

Wenn Ihre Frau Gemahlin bei Ihnen ist, meinen schönsten Gruß.

Ergebenst und eiligst
Julius Rietz.

Crefeld d. 29. September
1844.

Verehrtester Freund.[5])

Der Überbringer dieser Zeilen ist der Bassist Koch, mit dem oder wegen dessen schon vom Dresdner Hoftheater correspondirt worden ist. Er sucht Gastspiel — wo möglich Engagement und wenn Sie zu einem von beiden irgend etwas beitragen können und wollen, so würden Sie sich um den tüchtigen, aber vom Glück keineswegs begünstigten Mann ein rechtes Verdienst erwerben. Ich habe ihn vor etwa 2 Jahren zuletzt gehört, und er hat mich in Parthieen wie Bertram, Sarastro, Orovist u. a.

1) Die Adresse lautet: Sr. Wohlgeboren des Hrn. Heinrich Schmidt. Sänger derzeit als Gast zu Köln Adressat ist Maria Heinrich Schmidt, der Kollege Lortzings aus der Leipziger Zeit (1838—44) und Schöpfer von vier der bedeutendsten Tenorpartieen in dessen Opern (Caramo, Görg, Casanova, Baron Kronthal), später (1847—50) Opernregisseur am Dresdener Hoftheater mit Wagner befreundet, † 1870 zu Berlin.

1) Julius Rietz, geb. 1812 zu Berlin, 1834 Musikdirektor am Düsseldorfer Theater, seit 1835 als Nachfolger Mendelssohns Städtischer Musikdirektor daselbst, bis er 1847 nach Leipzig ging.

2) Wilhelm Henkel, geb. 1788 zu Berlin, Schüler Ifflands, namhafter Charakterdarsteller, 1819—22 am Frankfurter Theater tätig, wo er auch 1828 nochmals gastierte. Übernahm 1837 mit Köckert die Direktion in Aachen-Köln, 1841 in Düsseldorf, 1848 in Mainz. † 1853 zu Baden-Baden.

3) Spielberger, seit 1840 Direktor des Kölner Theaters.

4) Schmidt schloß weder nach Köln noch nach Düsseldorf ab, sondern ging nach Bremen.

5) Die nachfolgenden drei Briefe sind nach Dresden gerichtet.

sehr befriedigt. Seine Stimme ist kräftig, wohltönend und von bedeutendem Umfange, sein Vortrag gebildet und ordentlich — alle widerwärtigen Charlatanerieen, Schreien u. dergl. liegen ihm fern; nur das Spiel (um Ihnen zu beweisen, daß ich ganz unpartheiisch bin, verschweige ich das nicht) ließ damals zu wünschen übrig, indessen kann er darin auch vorwärts geschritten sein. Genug der Mann wird bei jedem Theater gut zu verwenden sein, und so sei er Ihnen denn hierdurch freundlichst empfohlen.

Empfehlen Sie mich Ihrer lieben Familie und seien Sie schönstens gegrüßt von Ihrem ergebensten

Julius Rietz.

Leipzig den 13ten Decembr. 1848.

Lieber Herr Schmidt.

Ihr Brief hat mich überrascht und erfreut und ich sage Ihnen meinen besten Dank für die freundliche Erinnerung die Sie mir gewidmet haben. Sie können sich wohl denken, daß ich eine Anstellung beim Dresdner Hoftheater gern annehmen würde, wenn sie sich als ein reeller Fortschritt in meiner Carrière herausstellte. Mir ist es zunächst um einen Wirkungskreis in welchem sich etwas Ordentliches, der Kunst Würdiges zu Tage fördern läßt, zu thun. Mein hiesiger, nämlich Wirkungskreis, hat sich in den wenigen Monaten meines Aufenthalts in Leipzig sehr erweitert. Ich bin erster Kapellmeister am Theater, Direktor der Singakademie, Lehrer am Conservatorium, habe in der Kirche den Elias und im Gewandhause die 9te Sinfonie von Beethoven dirigirt, und da man mir die Ehre erzeigt meinen Bestrebungen in allen diesen Sphären einigen Beifall zu schenken, so fühle ich mich in der musikalischen Atmosphäre Leipzigs recht wohl. Nichts destoweniger würde ich sie aber doch mit einem Aufenthalte vertauschen, wo mir bei gleicher ehrenvoller Stellung größere Mittel, und da das Leben doch nun einmal seine sehr materielle Seite hat, eine dauernde Existenz geboten werden. Ich würde daher bezüglich des ersten Punktes z. B. die Stelle des Herrn Röckel[1]) in Dresden nicht annahmen, auch nicht mit der bestimmten Aussicht einstmals in eine der andern Stellen einzurücken. Würde daher über kurz oder lang einer der andern Plätze in D. offen, und würde man mir ihn anvertrauen wollen, so glaube ich, daß ich mich nicht lange besinne ihn anzunehmen. Meine Verbindlichkeiten zum hiesigen Theater laufen noch bis zum 1ten Oktober 1849. Indes stehen die Sachen so quarantesept, daß wir nicht wissen ob wir noch in 14 Tagen Komödie spielen; ja ich glaube daß ich das Recht hätte morgen auszutreten, da die Direktion[2]) ihre Verpflichtungen gegen mich nicht erfüllt. Übrigens glaube ich nicht, daß man, selbst wenn sich die Verhältnisse wieder konsolidiren, die Barbarei gegen mich ausüben würde mich gewaltsam festzuhalten, wenn es sich um einen durchgreifend vorteilhaften Wechsel für mich handelt.

Vorläufig also soll es mich sehr freuen Sie bald einmal hier zu sehen um Aufschluß über die ganze Sachlage von Ihnen zu erhalten — und nochmals schönen Dank.

Empfehlen Sie mich Ihrer lieben Frau herzlichst und genehmigen Sie die Zeichen aufrichtiger Ergebenheit von Ihrem Julius Rietz.

1) August Röckel, geb. 1814 zu Graz, Schüler seines Onkels J. N. Hummel in Weimar, heiratete daselbst die Cousine Albert Lortzings, die Schauspielerin Karoline Lortzing. Seit 1843 Musikdirektor am Dresdner Hoftheater, wurde er gleich Richard Wagner ein Opfer des Maiaufstandes 1849, saß bis 1863 im Zuchthause zu Waldheim, lebte dann als Schriftsteller in Frankfurt a. M., München, Wien, † 1876 zu Budapest.

2) Dr. Karl Christian Schmidt, ein kunstbegeisterter Arzt, hatte 1844 die Direktion des Leipziger Stadttheaters übernommen. Die Ereignisse des Jahres 1848 hatten sein Unternehmen ins Wanken gebracht, und nachdem die Gesellschaft eine Zeit lang auf Teilung gespielt hatte, übernahm Rudolf Wirsing 1849 die Direktion. Dr. Schmidt ging nach Amerika und starb daselbst.

Leipzig den 9 Juli 1848.

Lieber Herr Schmidt. Jetzt will ich Ihnen auch ein Geheimniss anvertrauen. Sie wissen daß Guhr in Frankfurt gestorben ist.[1]) Man hat mir seine Stelle d. h. die des Kapellmeisters, nicht des Theaterdirektors, angetragen. Die Stelle ist schon bis jetzt eine der bedeutendsten in Deutschland gewesen und wird, da das ganze Theater in Ansehung der politischen Wichtigkeit Frankfurts sich wahrscheinlich noch mehr in die Höhe arbeiten wird und muß, jetzt noch bedeutender werden. In Erwägung dieser Verhältnisse und da mir die Stelle auf längere Zeit angetragen ist, hätte ich nicht übel Lust sie anzunehmen. Mir ist aber das Frankfurter Cotterieen-, Geldaristokraten-, schamlose Rezensentenwesen in den Tod zuwider, überdies glaube ich daß für gute Musik dort gar kein fruchtbarer Boden ist und der Geschmack, des Theaterpublikums besonders, sich sehr stark auf die französisch-italienische Seite neigt. Das wären nun freilich lauter Dinge, die mich bestimmen könnten die Sache fallen zu lassen; — ohne weiteres würde ich aber dazu bestimmt werden, wenn Ihre freundliche Anfrage von neulich von günstigen Folgen sein könnte. Ich würde unbedingt lieber nach Dresden, wie nach Frankfurt gehen. Deshalb ersuche ich Sie mir aufrichtig zu sagen, ob noch irgend eine Chance eines Engagements in Dresden für mich existirt, die sich, vielleicht in Jahresfrist, zu einem günstigen Resultat gestalten könnte? Liszt brachte neulich die Nachricht von Dresden mit, daß Rich. Wagner nicht dorthin zurückkehren würde.[2]) Ist das wahr? — und könnte sich en cas que daraus etwas entwickeln? Genug, sein Sie so gütig und schenken mir reinen Wein ein. Ich habe versprochen mich bis zum 1. August Frankfurts wegen zu erklären, und Sie müßten daher die Freundlichkeit haben, mich inzwischen mit einigen Zeilen zu erfreuen.

Hier sind die Theaterverhältnisse so schlecht wie möglich. Ich stand neulich auf dem Punkt die ganze Geschichte über den Haufen zu werfen: Mich haben die Bitten und Vorstellungen des Orchester- und Chorpersonals, die armen Leute haben gleich den andern seit 2 Monaten kein Geld bekommen und fürchten im Fall des Zusammenbrechens alles zu verlieren, davon zurückgehalten. Höchst widerwärtig bleibt aber das ganze Verhältnis und ich wünschte es je eher, je lieber zu Ende geführt.[3])

1) 23. Juli 1848.

2) „Kapellmeister Wagner ist noch immer in Wien, halb und halb in Verbannung. Seine republikanischen Äußerungen in Gegenwart des Königs sollen der Beweggrund seiner nicht ganz unfreiwilligen Reise" usw., so lautet die lügnerische Notiz in der „Europa". Wagner kehrt vorerst auf seinen Posten zurück.

3) Noch ein volles Dutzend Jahre sollte Rietz in Leipzig zubringen. Die Verhandlungen mit Frankfurt führten zu keinem Abschluß. In Dresden wurde als Nachfolger Wagners weder Rietz noch Schumann noch Lortzing, die sich beworben, gewählt, sondern Karl August Krebs, der vor kurzem anläßlich des hundertjährigen Geburtstages unserer Generation wieder in Erinnerung gebracht wurde. Auch Rietz' Bewerbung um Otto Nicolais Stelle am Berliner Opernhaus war vergeblich, Heinrich Dorn erhielt sie. So blieb Rietz bis zum Jahre 1854 am Leipziger Theater, von da ab nur noch am Gewandhaus und Konservatorium tätig, und erst 1860 sollte er die Dresdener Hofkapellmeisterstelle antreten, die er bis kurz vor seinem Tode am 12. Sept. 1877 innehatte.

Nun empfehle ich mich Ihnen und ersuche Sie nochmals bei der Wichtigkeit des Gegenstandes dringend um baldigste Nachricht.

Freundlichst und ergebenst
Ihr
Julius Rietz.

Leipzig den 26. Juli 1848.



Meyerbeer als Briefschreiber

Mit ungedruckten Briefen des Komponisten
Von Dr. **Adolph Kohut**

Nachdruck verboten

Für die Errichtung eines Denkmals in Berlin zu Ehren Giacomo Meyerbeers haben kürzlich hervorragende Persönlichkeiten auf den Gebieten der Kunst, Wissenschaft, Literatur und der Industrie einen Aufruf erlassen. Es ist zu hoffen, daß dieser Appell an den Kunstsinn und das Pietätsgefühl speziell der Bewohner der Reichshauptstadt nicht fruchtlos verhallen wird und dies um so mehr, als der Meister nicht nur als schöpferisches Genie, sondern auch als ein edler, reiner und stets das Beste anstrebender Charakter, als ein hochherziger Gönner und Förderer jüngerer Talente und als Wohltäter überhaupt sich im Herzen der Mit- und Nachwelt selbst ein Denkmal, dauernder als Erz, gesetzt hat.

Die liebenswürdigen und sympathischen Eigenschaften, die Meyerbeer zierten, kommen denn auch in dem Briefwechsel zutage, den er mit verschiedenen Zeitgenossen geführt hat. Diese Zuschriften sind um so bemerkenswerter, als dieser Tonkünstler kein besonders fruchtbarer Briefschreiber war. Wenn er zur Feder griff, um seinen Ideen und Gefühlen Ausdruck zu geben, so geschah dies nicht etwa aus Konvenienz-Rücksichten oder der allgemeinen Sitte des Korrespondierens Genüge zu tun, sondern er hatte immer etwas Wichtiges und Eindringliches zu sagen. So kommt es, daß wir verhältnismäßig nur wenige Briefe Meyerbeers besitzen, doch dieses Wenige ist wert, veröffentlicht zu werden. Ich lasse hier nun einige Briefe folgen, die aus verschiedenen Lebensperioden des Meisters herrühren. Ich verdanke sie einerseits der Handschriften-Abteilung der Berliner Königlichen Bibliothek und andererseits solchen Persönlichkeiten, die dem Meister nahe standen und mir die an sie gerichteten Schreiben in freundlicher Weise zur Verfügung gestellt haben.

Mögen zuvörderst die Briefe Meyerbeers an Varnhagen von Ense und seine Frau, die geistreiche und berühmte Rahel Levin, folgen.

1824 hielt sich Meyerbeer einige Tage in Dresden auf und verkehrte viel im Hause der musikfreundlichen Bankiersgattin Sara Kaskel, welche u. a. auch zur Förderung Clara Schumanns sehr viel beitrug. Die erstere war mit Varnhagen und seiner Frau befreundet, und der damals dreiundzwanzigjährige Maestro nahm gern die Gelegenheit wahr, das Schreiben der Frau Kaskel mit einem längeren Postskriptum zu versehen, welches um so bedeutsamer ist, weil der junge Meister Veranlassung nimmt, den um drei Jahre jüngeren, berühmten Pianisten Ignaz Moscheles mit Wärme zu empfehlen. Diese Nachschrift hat folgenden Wortlaut:

„Darf der Unterzeichnete, mit Beziehung auf unser vorgestriges Gespräch über Herrn Moscheles, wohl so frei sein, ein paar Worte der Empfehlung für diesen unvergleichlichen Künstler hinzuzufügen? Ich habe von demselben in diesem Moment — im Zimmer der Frau Kaskel — ein neues Konzert von seiner Erfindung gehört und mich dabei an Ihr Urteil über seine Kompositionen erinnert, welches ihn so treffend und geistreich charakterisiert, wie hundert technische Dissertationen von unsereinem es nicht täten.

Entschuldigen Sie meine Eitelkeit, zu glauben, daß eine Empfehlung von mir Herrn Moscheles bei Ihnen nützlich sein könnte, allein ich habe dem Kitzel nicht widerstehen können, als ich die Adresse dieses Briefes sah, mich Ihrer Bekanntschaft zu rühmen, und muß es nun damit büßen, vielleicht bei Ihnen durch diese Empfehlung — bei unserer kurzen Bekanntschaft — als vorlaut zu erscheinen. Vielleicht wird mir Herrn Moscheles Meisterspiel Verzeihung für meine Kühnheit erlangen.

Mit der vollkommensten Hochachtung
J. Meyerbeer.*)

Im Zimmer der Frau v. Kaskel,
Dresden, den 7. Oktober 1824."

Ein zweiter Brief des Komponisten rührt aus dem Jahre 1842 her, als er bereits Generalmusikdirektor in Berlin war, und ist an Varnhagen von Ense selbst gerichtet, den der Tonkünstler zur Aufführung seines Meisterwerks „Die Hugenotten" einladet.

„Donnerstag, den 19. Mai 1842.

Sehr geehrter Herr!

Da ich besonderen Wert darauf lege, Sie, geehrter Herr, bei der morgen stattfindenden Vorstellung der „Hugenotten" unter den Zuhörern zu wissen, bin ich so frei, einen der wenigen Plätze, die mir Graf Reedern gütigst zur Disposition gestellt hat, zu übersenden und hoffe, Sie werden mir freundlich Ihre Gegenwart schenken.

Hochachtungsvoll und ergebenst
G. Meyerbeer.

Herrn Geheimen Legationsrath
Varnhagen von Ense, Hochwohlgeboren."

Auch bei einem anderen Anlaß, der Première des „Struensee" seines jung verstorbenen Bruders Michael Beer, zu dessen Schauspiel Meyerbeer die Musik gemacht hat, lud dieser seinen Freund Varnhagen ein, wie dies die nachstehende Zuschrift zeigt:

„Berlin, den 19. September 1846.

Gestern erfuhr ich durch Geheimrath Schulze, daß Sie von Ihrer Badereise zurückgekehrt sind, sonst würde ich schon die Anfrage gethan haben, welche ich mir heute erlaube. Es wird nämlich heute Abend die erste Vorstellung des Trauerspiels „Struensee" von meinem verewigten Bruder Michael, mit neuer Musik dazu von mir, im Schauspielhaus stattfinden. Das Wohlwollen, welches Sie so freundlich stets beiden Brüdern geschenkt haben, läßt mich daher hoffen, daß es Ihnen nicht uninteressant sein werde, der heutigen Darstellung beizuwohnen, und in dieser Voraussetzung bin ich so frei, beiliegendes Billet zu übersenden, mit der Bitte, es freundlich zu genehmigen von

Ihrem ganz ergebensten
Meyerbeer.

Sr. Wohlgeboren
Herrn Geheimrath Varnhagen von Ense."

Meyerbeer, ein sehr höflicher Mann, zeigte sich Damen gegenüber noch artiger und selten konnte er ihnen eine

*) Meyerbeer nannte sich seit seinem Aufenthalt in Italien „Giacomo", aber zuweilen doch auch noch J. = Jakob.

Bitte abschlagen, wenn die Erfüllung in seiner Macht stand. In der Königl. Bibliothek zu Berlin liegen drei solche Zuschriften, von denen zwei an Helmine von Chézy, die Textdichterin der „Euryanthe“ und Enkelin der Karschin, die dritte an Frau Geheimrath Koreff, Gattin des berühmten Arztes Dr. Koreff in Paris — er behandelte u. a. auch Heine in seiner Krankheit — gerichtet sind.

Wir wissen, daß Meyerbeer in uneigennütziger Weise seine begabten Kollegen empfahl. Dieser Gepflogenheit blieb er stets treu, so u. a. 1840, als er den ausgezeichneten Musiktheoretiker Sigfried Wilhelm Dehn dem ihn befreundeten Abteilungsdirektor Geh. Rath Johannes Schulze auf das Angelegentlichste als Bibliothekar der neu zu begründenden Königl. musikalischen Bibliothek empfahl.

Der Brief befindet sich in der Radowitzschen Sammlung.

Meyerbeer schreibt:*)

„Mein hochverehrter Herr Geh. Rath!

Unserer Verabredung gemäß bin ich so frei, Ew. Hochwohlgeboren das Verzeichnis der gelehrten Arbeiten des Herrn Dehn beizulegen. Es sind Leistungen dabei, welche von der allergrößten Importanz für den geschichtlichen und theoretischen Theil der Musikwissenschaft sind, und Niemand mehr wie dieser tiefgelehrte und unermüdliche Forscher würde passender sein, Bibliothekar von einer ausschließlichen musikalischen Bibliothek zu werden. Eine solche rein musikalische Bibliothek zu gründen — wozu bereits so viele und bekannte Materialien hier sind — und sie wie andere Bibliotheken dem öffentlichen Gebrauch zu übergeben, wäre eine Neuerung für Deutschland, so schöner und intelligenter Art, daß es Preußens würdig wäre, mit dem Beispiel voranzugehen.

Genehmigen Sie, hochverehrter Herr Geh. Rath, die Versicherung der höchsten Achtung und Verehrung Ihres

ergebensten

Sonntag. Meyerbeer.“

In derselben Sammlung sind noch zwei Briefe des Komponisten, von denen der eine in französischer Sprache geschrieben und wahrscheinlich an Adolf Cremieux, den späteren französischen Justizminister und Mitglied der Regierung der nationalen Verteidigung 1870, und der zweite an seinen, damals in Berlin lebenden, Neffen Hauptmann a. D. Georg Beer, den Sohn des Astronomen Wilhelm Beer, gerichtet ist. In der ersten Zuschrift zeigt sich aufs neue die Bescheidenheit und in der zweiten der Humor des Meisters — ein bei Meyerbeer so seltener Artikel, daß er schon deshalb es verdient, besonders beachtet zu werden.

I.

Theurer und berühmter Meister!**)

Erlauben Sie mir, Ihnen das Beste, was ich von der ersten Vorstellung der „Hugenotten“ haben konnte, anzubieten.

O, möchten Sie doch, wenn Sie diese Musik hören, die Güte und das Interesse nicht bereuen, das Sie so freundlich waren, dem Autor zu bezeugen.

Meinen ehrfurchtsvollen Gruß an Madame Cremieux und Madame Eugenie Beer.

Sonntag. Meyerbeer.

*) Ohne Datum; nach der Angabe Varnhagens aus dem Jahre 1840.

**) Ohne Datum; da aber „Die Hugenotten“ Ende Juli 1836 zum ersten Male in Paris aufgeführt wurden, datiert das Schreiben wohl auch aus jener Zeit.

II.

Lieber George!

Durch die gute Nonne*) habe ich erfahren, daß Du wünschest, eine Tuchnadel mit der Locke meines Haares zu besitzen. Beifolgend habe ich das Vergnügen, Dir eine zu senden, Dich versichernd, daß es eine große Ehre für mein Haar sein wird, auf der Brust eines so großen Lateiners wie Du bist, mein braver, alter Georg, zu prangen!

Mit großem Bedauern habe ich gehört, daß Du schon längere Zeit unwohl bist. Bei Ansicht Dieses aber, hoffe ich, wirst Du mit göttlicher Hülfe wieder genesen sein.

Blanca**) grüßt Dich vielmals und wünscht sehr, Dich auf Deinem Ponny galoppieren zu sehen. Adieu, lieber George, vermelde meine herzlichsten Grüße Deinen lieben Eltern und Geschwistern, wie auch dem Dr. Rosenberg. Dein Dich liebender Onkel

Baden, den 7. Okt. 1837. Giacomo Meyerbeer.

Sr. Wohlgeboren Herrn
Georg Beer, berühmter Lateiner, derzeit in Dresden.

Wir haben bisher den Komponisten nur als liebenswürdigen und höflichen Mann kennen gelernt, doch konnte er zuweilen recht ungemütlich werden, wenn ihn ein Musikalienverleger oder Impresario ärgerte. Zwei solcher „pikierter“ Briefe seien hier wiedergegeben. Der eine ist an den Verleger des Komponisten in Paris, den bekannten Schlesinger, der zweite an einen italienischen Impresario, dessen Name nicht genannt ist, in italienischer Sprache abgefaßt, adressiert.

Meyerbeer schreibt an Schlesinger:***)

„Hochgeehrter Herr!

In dem Clavierauszug fehlen alle und jede Tempobezeichnungen, alle Vortragsbezeichnungen in der Singstimme, weshalb ich um Zusendung der Partitur bitten muß, um Alles zu berichtigen.

Trotz meiner ausdrücklichen Bitte an Ihren Herrn Commis, immer zwei Linien unter den Linien des Clavierauszuges zu lassen ist dieses doch nicht geschehen, weshalb es mir unmöglich wird, ihn zu corrigieren. Bitte also, ihn nochmals abschreiben zu lassen auf die von mir verlangte Weise und nicht so furchtbar eng schreiben zu lassen und mir dann schleunigst zuzusenden, damit ich ihn sogleich corrigiren und Ihnen dann zum Stich wieder verabfolgen lassen kann. Auch den Titel haben Sie, trotz dessen ich Ihnen das Schema durch Ihren Courir schickte, wieder willkürlich auf dem Clavierauszug umgeändert. Haben Sie die Güte, ihn — so wie ich es angedeutet — stechen zu lassen und nicht anders.

Hochachtungsvoll verbleibe
ich
Ihr ergebenster
G. Meyerbeer.

Mit etwas mehr billiger Rücksicht für meine nothwendigen Andeutungen würden Sie nicht zwei Tage, wie es jetzt der Fall sein wird, für den Stich verloren haben.“

*) Meyerbeer nannte in vertrauten Briefen seine Frau „Nonne“, weil sie, obschon sie lebhafte Neigung zur Geselligkeit hatte, doch stets seufzte: „Wenn ich doch nur allein wäre!“

**) Die älteste Tochter Meyerbeers, später verheiratet mit dem Weltreisenden und Altertumsforscher Emanuel Baron Korff (gestorben als Generalmajor in Berlin).

***) Ohne Datum.

Das letzte Schreiben des Komponisten stammt aus seinem achtzehnten Lebensjahre und ist in vortrefflichem Italienisch abgefaßt. Er hatte bereits seine „Romilda e Constanza“ für das Theater in Padua und seine „La Semiramide riconosciuta“ für Turin geschrieben und arbeitete nun an seiner Oper „Emma di Resburgo“, welche ihn weit über die Grenzen Italiens, wo er von 1816 bis 1825, mit wenig Unterbrechungen, lebte, berühmt machen sollte. Das aus „Mailand, 18. November 1819“, datierte Schreiben lautet:

„Hochgeehrter Herr!

Mit großem Mißfallen habe ich aus Ihrem Briefe entnommen, daß Herr Cortesi sich geweigert hat, Ihnen das Original meiner Partitur „Emma di Resburgo“, die ich ihm geliehen, zu übergeben. Ich muß mich wohl in meinem Briefe an Cortesi nicht deutlich genug ausgedrückt und so diese Weigerung verursacht haben; aber er muß sich doch sehr gut erinnern, daß unser Vertrag mir das ausschließliche Eigentum an dieser Partitur zusichert.

Ich habe heute wieder an ihn deswegen geschrieben, und ich bin von seiner Bildung und Ehrenhaftigkeit überzeugt, daß er sich nicht weigern wird, Ihnen die Partitur zurückzugeben. Sollte dies jedoch wider mein Erwarten der Fall sein, so bitte ich Sie, sofort einer geeigneten Persönlichkeit in meinem Namen die Vertretung meiner schriftlich stipulirten Rechte zu übergeben.

Mit aller Hochachtung bin ich

Ihr Diener und Freund
Giacomo Meyerbeer.“



Gedanken über den Tanz

Von **Isadora Duncan**

Aus der „Revue Musicale S. J. M.“ übersetzt von Margarete Whiteley

Der Tanz ist mein Leben, meine Leidenschaft! Ihr wißt recht gut, daß man über das am schwersten sprechen kann, was man am meisten liebt. Kann man überhaupt durch armselige Worte eigene Gefühle andere Menschen nachempfinden lassen? In diesem Augenblick bin ich sehr stolz, aber trotz meiner Begeisterung zu gleicher Zeit ein wenig traurig. Seit die griechischen Tempel zu Ruinen geworden sind, ist der freie, natürliche Tanz in Vergessenheit geraten. Jetzt erinnert man sich seiner wieder, und ich bin glücklich, daß die Menschheit, welche Jahrhunderte hindurch in Blindheit lebte, zum ersten Male die Gaben des Himmels erkennt und die Wolken verscheucht, die ihn verdüstern. Ich bin glücklich, denn ich kann ohne Eitelkeit von mir sagen, daß ich etwas für diese Wiedergeburt bedeute. Wer hätte noch vor zehn Jahren daran geglaubt, daß der menschliche Körper, wie alle Elemente, seinen harmonischen, freiwillig natürlichen Rhythmus hat?

Wenn ich nun ein wenig traurig bin, so kommt das nicht davon, weil meine Kunst zu viele Nachahmer gefunden hat. Nein, meine Kunst hat zu große Anerkennung gefunden, als daß ich mir erlauben dürfte, egoistisch oder eifersüchtig zu sein. Aber wie eine Mutter sich um das Geschick ihrer Kinder sorgt, muß ich bedauern, daß einige unter ihnen, bei denen ich zwar meine Gesten und meine Haltung wiederfinde, beklagenswerte Verbindungen eingegangen sind. Vor allen bedaure ich die, welche den „freien Tanz“ mit der baufälligen Ballettform vereinigen wollen.

In unserer modernen Zeit, die sich von allen Fesseln losreißen will, wo das lyrische Drama sich aus der Oper entwickelt, wo die Sinfonie die Bande der klassischen Überlieferung durchbricht, von denen sie gefesselt war, wo Malerei, Bildhauerei und Architektur, wo die angewandten Künste sich anstrengen jeden Zwang zu brechen, ist es überraschend, daß der Tanz, jene hohe Kunst, fest darin beharrt, der Sklave verjährter Formen zu bleiben. Es gibt Menschen, welche glauben, sich für den Tanz zu begeistern, weil sie an Ballettaufführungen Geschmack finden. Das ist gerade so, wie wenn ein Mann denkt, für den natürlichen Reiz der Frauen empfänglich zu sein, während Verstellung und Schminke ihn getäuscht und erregt haben. Das eine wie das andere widerspricht sich so heftig wie möglich, widerspricht sich von Anfang bis Ende. Das Ballett verbirgt trotz seiner Aufmachung nicht die Häßlichkeit und Lächerlichkeit des theatralischen Tanzens und offenbart außerdem das Fehlen jedes wahren Tanzes überhaupt. Sein Prinzip, welches man choregraphische Technik nennt, ist eine Vergewaltigung der Natur, es ist keine Rede von einer eigenen Entwicklung der Tänzerin. Es ist ferner keine Rede von dem, was das Wesen des wahren Tanzes ausmacht: von der plastischen Darstellung eines Gefühls, hervorgerufen durch das unwiderstehliche Bedürfnis, eine starke Empfindung wiederzugeben. Hier kommen nur physische Verunstaltungen in Frage, bei denen dann moralische Verunstaltung die verhängnisvolle Folge ist. Kann man noch von „Kunst“ reden, wenn es sich um geduldige Ausübung einer widernatürlichen Technik nach überlieferten und gänzlich altmodischen Formen handelt? Da nun meine ganze Auffassung vom Tanz auf natürlichen Formen beruht, da ich mich nur durch natürliche Bewegungen inspirieren lasse, nämlich durch das Wogen der Wellen, durch das harmonische Blätterspiel der Waldbäume, so liegt es klar auf der Hand, daß das Ballett mein Feind sein muß; ein Feind, welchen ich aber nicht fürchte. Unangenehmerweise scheint er sich auch von meinen Prinzipien beeinflussen zu lassen, um sich dadurch einen neuen Anstrich zu geben und sein Dasein, das schon nicht mehr lebensfähig ist, um einige Jahre zu verlängern.

Bis jetzt haben wir noch nicht von der Musik gesprochen; das geschah nicht aus Gleichgültigkeit, sondern weil dabei eine sehr ernste Frage aufgeworfen wird, deren Lösung der Zukunft vorbehalten bleibt. Zunächst möchte ich darauf hinweisen, mit welch großmütiger Regung die Bildhauer und Maler meine ersten Versuche begünstigt haben. Kann ich nun dasselbe von den Musikern sagen, wenigstens in Frankreich?

Nein es kommt mir so vor, als ob sie nicht wollten, sei es nun, daß sie sich zu sehr an die überlieferte Ballettform gewöhnt haben, sei es, daß sie den Tanz nicht für eine Kunst halten, welcher seine eigene Ausdrucksweise, unabhängig von jeder Musik, verlangt. Was das Interesse der Musiker für das Ballett anbetrifft, so überrascht mich das, denn von einigen Ausnahmen wie etwa „Namouna“ von Lalo abgesehen, möchte ich wohl ein Ballett kennen lernen, das in den letzten hundert Jahren in Frankreich geschrieben ist und welches nicht abgeschmackt wäre. Ich sehe also nicht, daß die Musiker durch Anhänglichkeit an das Ballett namhafte Kunstwerke verteidigen müssen.

Der freie, natürliche Tanz ist tatsächlich unabhängig von jeder musikalischen Führung, da er seinen eigenen Rhythmus hat. Der sonderbarste Beweis dafür ist der: Es gibt sogar einen Gegensatz zwischen dem eigentlichen musikalischen Rhythmus und dem natürlichen Rhythmus des menschlichen Körpers. Sobald ich nämlich durch die kleinen Mädchen meiner Schule einen einfachen Marsch ausführen lasse, finde ich keine Musik, welche sich genau

dem Takte ihrer Schritte anpaßt. Bei mir mache ich dieselbe Erfahrung. Sobald ich ohne Musik tanze und meinen Körper frei von jedem Zwange lasse, fühle ich mich viel wohler, als wenn ich durch die rhythmische Bewegung der Musik geführt werde.

Wenn man mir nun aber vorhält, daß ich trotz dieser Ansicht durch den Tanz gewisse musikalische Werke, sogar Meisterwerke, veranschaulicht habe, so antworte ich einfach folgendes: Unsere bedeutendsten Komponisten haben einen Rhythmus geschaffen, der mit der natürlichen Bewegung des Körpers übereinstimmt. Darum konnten mir gerade ihre Werke oft als Begleitung meines Tanzes dienen. Die Prophezeiungen bezüglich der Tanzkunst, welche ich in den Erinnerungen Wagner's fand, haben mich überzeugt, daß dieser Meister mein eifrigster Verteidiger gewesen wäre, wenn ich zu seiner Zeit gelebt hätte. Hoffentlich bringt uns die Zukunft noch einen solchen Komponisten, dann wird die Musik im Tanz ihre verlorene Schwester wiederfinden. Aber alle Wortgefechte werden einstweilen zu nichts führen. „Les temps viendront."



Parsifal im Kino

Von Dr. mus. J. H. Wallfisch (Insterburg)

„Während man bei uns in Deutschland sich darüber streitet, ob der Parsifal für die Bühne freigegeben oder Bayreuth verbleiben soll, sind die rührigen Amerikaner bereits an eine ganz andere Frage der Popularisierung des Parsifal herangegangen. Sie machen sich jetzt daran, den Parsifal kinematographisch zu verwerten usw." — so heißt es Seite 593 No. 42 des gegenwärtigen Jahrganges dieser Zeitschrift in einer Notiz derselben Spitzmarke. Nun — ich darf verraten, daß Parsifal im Kino durchaus nichts neues mehr ist. Seit etwa 5 bis 6 Jahren besitze ich einen englischen 14 seitigen Filmprospekt des Edison Manufacturing Company Ltd. des Europäischen Hauptquartiers für Edison-Laboratorium-Erzeugnisse in London, mit den Adressen der Berliner und Pariser Filialen, der sich als Edison-Film No. 6845 ausschließlich auf Parsifal bezieht. Die erste Innen-Umschlagseite trägt das wohlgelungene Brustbild Rich. Wagners, Heliogravüre nebst Autogramm. Die nächste, also erste Inhaltsseite beginnt mit einem warnenden Hinweis auf den gesetzlichen Schutz des Films vor Vervielfältigung. Es dürfte interessant sein, die nun folgende geschäftliche Andündigung im Wortlaut zu hören:

Edison-Film
No. 6045
Parsifal

Code Voquant „(bei telegraphischer Bestellung bedarf es nur der Angabe dieses telegr. Codo-Wortes „Voquant")" Länge 1,975 Fuß. Preis £ 61,14s, 4d (= 1234,34 M).

„In ‚Parsifal' bieten wir das größte religiöse Sujet an, das in beweglichen Bildern produziert worden ist, seitdem zuerst vor ungefähr acht Jahren die Passionsspiele von der Edison-Company hergestellt worden sind. Es war eine beständige Nachfrage nach diesem Bild während all dieser Jahre bis auf diesen Tag. Gleichzeitig war nicht nur eine Nachfrage, sondern auch ein langempfundener Wunsch für ein neues religiöses Bild von Interesse und Wert, ähnlich dem der Passionsspiele. — In ‚Parsifal' haben wir, wie wir glauben, diesen Wunsch erfüllt. Ein großer Aufwand von Zeit, Arbeit und Geld ist auf die Herstellung dieses Bildes verwandt worden. Dieses Bild wurde speziell für bewegliche Bilder gespielt und geprobt. Dieselbe Kunstfertigkeit, Szenerie und die Kostüme, die bei der ursprünglichen dramatischen Darstellung verwandt worden, kamen bei der Aufnahme dieser Bilder zur Verwendung. Die betreffende Gesellschaft hatte die ganze letzte Saison hindurch den ‚Parsifal' gespielt. Daraus ergab sich ein dramatisch und photographisch vollkommenes Bild, und wir bieten dieses unseren Kunden und dem Publikum mit dem festen Vertrauen an, daß es dementsprechend aufgenommen werden wird. — Jedem Film legen wir einen vollständig illustrierten Vortrag bei, der eine geschichtliche Skizze des Lebens Wagners und seiner Werke gibt, die Erzählung von ‚Parsifal' und eine Synopsis der verschiedenen Szenen. Dieser Vortrag ist ein besonderes Unternehmen. Er ist schon an und für sich ein Werk von Wert, und jeder Aussteller wird ausfinden, daß er eine Beihilfe von Bedeutung und Wert ist in Verbindung mit dem Bild. Wenn gewünscht, liefern wir auch einen Klavierauszug."

Es folgt nun ein Artikel „Die Bedeutung des ‚Parsifal'" von ca. 2¼ Seiten und dann eine „Synopsis der Szenen des ‚Parsifal'" von 6½ Seiten. Die letzten zwei Seiten enthalten eine ausführliche Ankündigung der Edison Projektions-Kinetoskope mit Preisangabe. Illustriert ist der Prospekt mit Heliogravüren von je 5 : 7½ cm Größe, folgendes darstellend: Klingsor sucht Eintritt zum heiligen Gral — Ürbel (der Böse, Satan) beauftragt Kundry — Herzeloid erscheint mit dem Kinde Parsifal — Krönung des Amfortas — Verwundung des Amfortas — Amfortas wird in das Bad getragen — Kundry bringt Amfortas Linderung — Parsifal bekommt wegen Töten des Schwanes einen Verweis — Kundry ergibt sich dem Bösen — Ritter treten ein in den Heiligen Gral (d. h. in die Halle) — Parsifal steht unbeweglich da — Klingsor beauftragt Kundry — Parsifal betritt den Zaubergarten — Kundry küßt Parsifal — Parsifal ruft den Heiland an — Parsifal stößt Kundry von sich — Klingsor wirft den heiligen Speer — Zerstörung des magischen Gartens — Gurnemanz heilt Kundry — Parsifal erscheint mit dem heiligen Speer — Kundry wäscht Parsifals Füße — Amfortas reißt seine Wunde auf — Parsifal heilt Amfortas — Parsifal wird König des heiligen Grals. — Aus einigen dieser Bilder ersehen wir, daß man sich dabei nicht streng an Wagners Dichtung gehalten hat. Es wird einiges szenisch dargestellt, was bei Wagner nur erzählend berichtet ist. Und dies unter der Flagge „Richard Wagner." Das ist eine willkürliche Veränderung, wenn nicht gar Verunstaltung des Wagnerschen Parsifal. Unter dem Gesichtspunkt solcher, so schlug kürzlich Graf Lambsdorff-Königsberg in einem Parsifalschutz-Vortrag vor, soll Parsifal noch des weiteren den Bühnen gesetzlich vorenthalten bleiben. Das gilt dann für Deutschland. Bühne und Kino im Ausland — das ist natürlich wieder etwas anderes. Welche rechtliche Stellung das inländische Kino jetzt, jedenfalls aber nach dem 1. Januar 1913 zu Parsifal einnimmt, kann hier ungesagt bleiben.

Rundschau

Oper

Barmen Der November vermehrte den Spielplan des Stadttheaters um 5 Opern: Schmuck der Madonna, Margarete, Tristan und Isolde, Oberst Chabert, Rheingold. Da Wolff-Ferraris „Schmuck der Madonna" in unserer Zeitschrift schon von anderer Seite her gewürdigt worden ist, genügt, den Erfolg dieses Musikdramas in Barmen hervorzuheben. Dank seiner bedeutenden musikalischen Eigenschaften und einer musterhaft fleißigen Einstudierung übt es eine anhaltend große Zugkraft aus. Kapellmeister Heger leitete den ganzen Apperat mit fester und sicherer Hand. Oberregisseur F. Heydrich hatte vor allem das lebhafte Volkstreiben inszeniert. M. Kahler war eine leidenschaftliche Maliella. Fritz Kerzmann lieh dem Rafaelo und Fritz Büttner dem Gennaro vollen Glanz und satte Schönheit des Organs. Eine schön abgerundete Darstellung wurde auch dem „Oberst Chabert" von Waltershausen zuteil. Der gespendete Beifall galt hauptsächlich der fesselnden Dichtung. An der Vertonung, der es an einer melodisch-harmonischen Einheitlichkeit gebricht, fand man nur wenig Gefallen. Als Gäste begrüßten wir Elisabeth Böhm von Endert und Paul Knüpfer in „Margarete" und im „Rosenkavalier". H. Oehlerking

Dessau Einer lang gepflegten Gewohnheit getreu wurde auch die dieswinterliche Spielzeit der Herzoglichen Hofoper mit einem Werke Richard Wagners eröffnet. Die Wahl war diesmal auf den „Tannhäuser" gefallen. Teilweise neu einstudiert erschienen bisher auf dem Spielplan die Opern „Stradella", „Der Waffenschmied", „Hans Heiling", „Carmen", „Mignon", „Hoffmanns Erzählungen", „Maurer und Schlosser", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Cavalleria rusticana", „Susannens Geheimnis" und „Madame Butterfly". Unter den neu engagierten Gesangskräften tat sich besonders

Franz Reisinger hervor, der als Graf Liebenau, Alfio, Escamillo, und besonders als Hans Heiling vollwichtige Proben seines Könnens ablegte. Mit seiner dunkelgefärbten, vollklingenden und trefflich geschulten Baritonstimme eint sich eine hervorragende darstellerische Begabung, beides Vorteile, die das Engagement des Künstlers als einen nicht zu unterschätzenden Gewinn für die hiesige Hofoper erscheinen lassen. Auf die anderen neuverpflichteten Kräfte einzugehen, wird sich Gelegenheit finden, sobald diese vor größere Aufgaben gestellt sein werden, als es bisher geschah. Nach 16jähriger Zwischenpause ging am 17. November Aubers „Stumme von Portici" neu einstudiert in Szene. Echt malerische Werte bergen die farbenprächtigen Dekorationen, die Prof. Hans Frahm zum Teil neu herstellte; zudem erfreut sich die Oper einer guten Besetzung. In erster Linie sind zu nennen Erna Ludwig in der Titelpartie und Leonor Engelhard als Masaniello. Für die Elvira war als Gastin Adelaide Andrejewa-Skilondz von der Berliner Hofoper erschienen, eine Meisterin des Koloraturgesangs. Die musikalische Leitung führte Generalmusikdirektor Mikorey, der besonders den Orchesterpart temperamentvoll herausbrachte.

Ernst Hamann

Dresden „Ariadne auf Naxos" hält noch alles in Spannung — auf der Bühne und hinter den Kulissen; das Publikum aber fängt schon langsam an, das Interesse an dem Werke zu verlieren. Wenn nicht alles trügt, dürfte die „zweite Besetzung", die wir noch in petto haben, nicht oft in Tätigkeit kommen. — Von einigen Gastspielen mag noch kurz die Rede sein. Wir brauchen notwendig einen ersten Bassisten neben unserem tüchtigen Zottmayr. Herr Otto Helgers von Aachen stellte sich als Sarastro und Mephistopheles probeweise vor; er zeigte eine nicht unbeträchtliche metallische Stimme und Spieltalent; aber freilich fehlt seinem Organe noch die rechte Gesangskultur, und einige Anfängermanieren müßten beseitigt werden. In einer Reprise der Straußschen „Salome" zeigte sich die schon mehrfach erfolgreich bei uns aufgetretene Frau Gerta Barby vom Chemnitzer Stadttheater als eine hochintelligente, darstellerisch ungemein begabte Künstlerin mit zwar nicht großen, aber sympathischen und gut disziplinierten Mitteln. Ihre Salome dürfte ihr nicht gleich eine deutsche Sängerin nachmachen. Der Schleiertanz war reich an packenden Momenten. Soomer sang in dieser Vorstellung einen stimmgewaltigen Jochanaan, Frl. Tervani eine charakteristische Herodias, Soot einen annehmbaren Herodes und der junge Herr Enderlein nach nur zweitägigem Studium einen stimmlich achtbaren Narraboth. — Mozarts „Entführung" erlebte sodann in guter Darbietung ihre 100. Dresdner Aufführung unter Hagens Leitung. Ihr folgte ein vom Ballettmeister Trojanowski wirkungsvoll zusammengestelltes „Divertissement" mit einer hübschen Probe aus Mozarts „Les petits riens" und anderen schönen und gefälligen Sächelchen.

Dr. Georg Kaiser

Elberfeld Der Spielplan des Stadttheaters wurde im November um vier neu einstudierte Werke bereichert: Lohengrin, Meistersinger, Königskinder und Oberst Chabert von Waltershausen. Von Waltershausens Musikdrama „Oberst Chabert" konnte trotz seiner (in dieser Zeitschrift schon geschilderten) textlichen und musikalischen Qualitäten hier nicht recht durchdringen, da die Leistungen verschiedener Solisten infolge Überanstrengung und Indisposition ungleich waren. Ein sehr erfreuliches Bild boten Humperdincks „Königskinder". Greta Jonsson verlieh durch ihr warm klingendes Organ und poetische Darstellung der Gänsemagd märchenhaften Glanz. Eine sympathische Verkörperung erhielt der Königssohn durch Adam Würthele. W. Zilken gab dem Spielmann voller Humor. Die Partien der Hexe und des Besenbinders waren bei Augusta Müller und Fritz Birrenkoven in besten Händen. Ein erfolgreiches Gastspiel absolvierte Ad. Löltgen-Dresden als Walter Stolzing.

H. Oehlerking

.emberg Die Opernsaison hat zwar schon begonnen, hat aber, wenn man nach dem bisher Geleisteten eilt, traurige Aussichten. Die Direktion Heller hat kein lbwegs anständiges Ensemble und kann auch demzufolge ne anständige Vorstellung geben. Vor Jahren war es anders. ir hatten ein künstlerisch bedeutendes Ensemble, so daß man gen durfte, außer „Tannhäuser" und „Lohengrin" den ganzen ibelungenring" zyklisch dreimal aufzuführen und zwar in nischer Sprache. Aber damals hatten wir die richtigen äfte dazu, und es seien bei dieser Gelegenheit rühmenswert vähnt: der bekannte Wagnerdarsteller Herr v. Bandrowski, Frau Oleska (Brünnhilde), Frau Lewicka (Sieglinde) und Okoński (Wotan), sowie der Bayreuther Solorepetitor Herr Antonio Ribera als ausgezeichneter Wagnerdirigent. Namentlich das Verdienst der beiden Herren Bandrowski und Ribera ist in dieser Hinsicht unvergeßlich. In dieser Saison übernahm den Taktstock der bisherige zweite Kapellmeister Herr B. Wolfsthal als einziger Kapellmeister. Leider fehlt ihm das nötige Ensemble zu etwas Besserem, aber wozu für die Saison einen „Fidelio", „Figaro" und sogar den „Rosenkavalier" ankündigen, wenn man zuvor nicht weiß, ob die Kräfte entsprechen. In diesem Falle haben die Herren Wolfsthal als Kapellmeister und Heller als Direktor die Kräfte des Opernensembles überschätzt. Die Idee, diese drei Werke aufzuführen, wird nach und nach aufgegeben und man wendet sich mehr dem französisch-italienischen Repertoire zu. Von Wagner natürlich keine Spur, denn wer Mozart, Beethoven und Strauß nicht zu stande bringt, dieser wird auch Wagner scheuen. Das Lemberger Publikum war schon halbwegs für Wagner gewonnen und man dachte schon an „Tristan" und „Meistersinger", auf einmal ein gewaltiger künstlerischer Rückschritt. Die mehrjährige künstlerische Arbeit der Vorgänger und großen Spesen der Direktion gehen jetzt rettungslos verloren. Mit „Tosca" „Madama Butterfly" und „Maskenball" erzieht man nicht ein Publikum künstlerisch.

Die einzige Neuheit war Massenets „Der Gaukler unserer lieben Frau", welche recht mäßig aufgeführt, auch nur einen Achtungserfolg erringen konnte. Merkwürdigerweise ist das schwierigere Problem, die Inszenierung, besser gelöst worden als das leichtere musikalische. Von den Opernkräften sei nur Frau Wayda-Korolewicz erwähnt, deren bezaubernd schöne und weittragende Sopranstimme die einzige Anziehungskraft der Saison bildet; das Publikum kommt ins Theater, um die Künstlerin zu hören, weniger aber des Werkes wegen. Ja, das Publikum zu erziehen, muß man verstehen. Wenn der Zuhörer durchs Orchester nicht gefesselt wird, dann wendet er seine Aufmerksamkeit dem Sänger zu. Mit einem „Maskenball" oder einer „Aida" kann man das erste nicht erreichen, auch ein „Gaukler" taugt nicht dazu, da „hilft nur Siegfrieds Tod".

Dr. L. Gruder

Straßburg i. Els. Die letzten zwei Monate unseres Opernbetriebs haben der ständigen Kritik nicht oft Gelegenheit geboten, das Theater häufig zu besuchen; nicht mehr als vier Opern kamen pro Monat zur Besprechung. Erst zweiundeinhalber Monat sind seit Eröffnung der neuen Saison verflossen und schon machen sich nicht bloß bei den das Theater berufsmäßig besuchenden Opernkritikern in ihren Tagesreferaten über das wenig Anregung gebende Repertoire und die Vernachlässigung der vorhandenen „ersten" Opernkräfte Klagen geltend, sondern auch das Publikum gibt in zeitweilig auftauchenden „Eingesandts" in den Tageszeitungen sein Mißfallen über den jetzigen Opernbetrieb an unserem Stadttheater kund! Ob die zweite Hälfte der Opernspielzeit einen höheren Aufschwung nehmen wird, muß in Geduld abgewartet werden. — Nachdem im April Marschners „Templer und Jüdin" (in Hans Pfitzners Neubearbeitung erstmalig) in Szene gesetzt worden und unter Pfitzners persönlicher Leitung auch einen bedeutenden Erfolg errungen hatte, wurde das Werk jetzt nach sechsmonatlicher Pause wiederholt, da aber inzwischen das mühselig erarbeitete Gefüge etwas locker geworden, und der Wiederholung vermutlich nur eine eilige Nachprobe bewilligt worden war, wurde dem Werk entsprechend seiner jetzigen Verfassung kaum ein Achtungserfolg zuteil. Die musikalische Leitung war von Pfitzner auf Kapellmeister Büchel übergegangen, die Hauptrolle, den „Templer", sang von Manoff ganz ausgezeichnet, während Marie Gärtner, stimmlich nicht in bester Verfassung, sich mit der Rolle der Jüdin abquälte; Hofmüller wirkte als „Ivanhoe" mehr konventionell als überzeugend. Der Stimme des Herrn Schaarschmidt fehlte es als „Bruder Tuck" an des Basses Grundgewalt, farblos und matt war die „Lady Rowena" der Frau Büchel. Aus der musikalischen Rumpelkammer wurde höchst überflüssiger Weise Meyerbeers „Prophet" herausgeholt; das Werk gab wenigstens unserm ersten Heldentenor Wilke, der jetzt wie die meisten unserer „ersten" Kräfte zu Gunsten der an unserer Bühne jetzt zahlreichen Anfängergarnitur nur selten in Aktion tritt, Gelegenheit, sein ganzes stimmliches und darstellerisches Können auf das Vorteilhafteste zur Geltung zu bringen. Frl. Gärtner hatte als Berta einen guten Tag und sang die enorm schwierige Rolle durchaus befriedigend; Agnes Hermann, im Besitze hervorragend schöner Stimme, war eine ideale Fides. Kapellmeister Fried dirigierte befriedigend. Unter des letzteren Leitung fand auch eine sehr gelungene

Wiederholung des „Rosenkavaliers“ statt, in dem Frau Mahlendorff als Marschallin exzellierte, nicht minder Frau Nachbauer-Croissant als Octavian. Der Ochs von Lerchenau war eine Meisterleistung Wissiaks. Einen stürmischen Erfolg hatte Waltershausens „Oberst Chabert“; wie überall konzentrierte sich das Hauptinteresse des Publikums zunächst auf die packende, Schlag auf Schlag der Katastrophe zueilende Handlung, die den unvorbereiteten Hörer von der Musik fast gänzlich ablenkt. Vorzüge und Schwächen der musikalischen Einkleidung des Dramas werden dem Hörer erst bei wiederholtem Anhören zum Bewußtsein kommen. Vorläufig ist die Oper auch bei uns ein Kassenmagnet. Eine trefflich geratene Aufführung von Puccinis „Bohème“ bescherte uns Kapellmeister Fried, in der Frau Mahlendorffs einzigartiger Charme in der Rolle der Mimi entzückte, Hofmüller als „Rudolf“ prächtige Tenorhöhe zeigte und Schützendorf als Marcell befriedigte. In Eugen d'Alberts vielgespieltem „Tiefland“ zeigte Th. Wilke, als Pedro, daß er zu den besten Vertretern gehört, auch von Manoffs Sebastiano kann sich hören und sehen lassen. Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen“ erlebten unter Hans Pfitzners szenischer und musikalischer Leitung eine fröhliche Auferstehung. Dekorationen, luxuriöse Kostüme und Requisiten waren größtenteils neu und gaben der auch musikalisch bestens gelungenen Vorstellung einen außerordentlich vornehmen Rahmen. Famose Figuren lieferten Wissiak (Ottavio) Schaarschmidt (Pantalone), Dornbusch (Leandro), nicht zu vergessen R. Gless als vorzüglicher Arlechino, dem Frau Nachbauer-Croissant als Colombine vorzüglich assistierte. Gut waren Frl. Gärtner (Elenore) und Frl. Arlon (Beatrice), stimmlich darstellerisch nicht ausreichend Frl. Gütersloh. Leider lassen es alle drei Damen an Deutlichkeit der Aussprache fehlen! „Mignon“ tut als Sonntagsoper immer noch gute Dienste und erwies sich wieder als richtiger Lückenbüßer. Von Manoff bewährte sich als schönsingender Lothario, Frl. Kauders, eine zu Unrecht wenig beschäftigte Novize, zeigte als Mignon gutes wohlklingendes Stimmaterial und befriedigende Darstellungsgabe; alles übrige der Vorstellung erhob sich nicht über das Niveau einer Provinzbühne. Stanisl. Schlesinger

Konzerte

Barmen Im 2. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft ließ sich E. Sauer als Chopin-Spieler bewundern und feiern (Klavierkonzert E moll). Mit ausgeprägtem Stilbewußtsein und blendender Technik bot er auch Solostücke von Liszt (Liebestraum), Saint-Saëns (Toccato op. 111,6) und Mendelssohn (op. 104,1: Präludium). Der Chor sang zwei Sachen von R. Wetz: Chorlied aus „Oedipus auf Kolonos“, das sich hauptsächlich seines philosophierendes Textes wegen eine tiefere Wirkung schafft; „Traumsommernacht“ für dreistimmigen Frauenchor mit Orchesterbegleitung, ein an Stimmungen reiches Gemälde, das bei gutem Vortrag freundlichste Aufnahme fand. — Im Konzert des Barmer Volkschors (H. Inderau) fand Paul Scheinpflugs Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare mit charakteristischer Verwertung einer altenglischen Melodie beim Publikum Verständnis, dank einer vorzüglichen Interpretation. Der junge ungarische Geiger Emil Telmànyi erwies sich in dem H moll-Konzert für Violine und Orchester als ein Künstler mit virtuoser Technik und musikalischer Feinfühligkeit. — Frau Ellen Saatweber-Schlieper gab uns in klassischer Weise ein interessantes Bild der inneren Entwicklung des Tondichters Beethoven durch den stilgemäßen Vortrag der Sonate in Es dur op. 7, der Variationen op. 35 und der F moll-Sonate op. 57. H. Oehlerking

Berlin Das dritte der von Herrn v. Hausegger geleiteten Sinfoniekonzerte des Blüthner-Orchesters hatte zwei Neuheiten im Programm: Halfdan Cleves viertes Klavierkonzert A moll op. 12 und Ernest Blochs Tondichtung „L'hiver“. Das Klavierkonzert ist als Musikstück eine Bereicherung der Literatur, ganz abgesehen davon, daß es dem Virtuosen prächtige Aufgaben bietet. Eine ernste Stimmung beherrscht den ersten in seiner Ausgestaltung leider etwas lose gefügten Satz. Musikalisch gehaltvoller, klarer gestaltet und daher eindringlicher in der Wirkung ist das Andante tranquillo, das sich durch Innigkeit und edle Melodik auszeichnet, prächtig der flott sich entwickelnde, rhythmisch sehr pikante Schlußsatz. Geschickt das Soloinstrument stets gut hebend und unterstützend ist die Instrumentation, schwierig doch dankbar, ganz besonders brillant im Finale, die Solopartie. Fräulein Alice Ripper war dem Werke eine treffliche Interpretin, in der klaren und künstlerisch reifen Wiedergabe löste es sehr lebhaften Beifall aus. E. Blochs L'hiver kennzeichnete sich als ein farbiges, recht unterhaltend klingendes Tonstück von teilweise recht charakteristischem Gepräge. Der Abend wurde mit der D dur-Sinfonie von Brahms eröffnet und mit Liszts „Tasso“ beschlossen. Das Blüthner-Orchester und sein Dirigent bewährten sich in gewohnter Weise.

Im Blüthnersaal ließ sich am 7. Dezember nach längerer Zeit Katharina Fleischer-Edel einmal wieder hören. Mit Begleitung des Blüthner-Orchesters brachte die Künstlerin Rezitativ und Arie „Und Susanne kommt nicht“ aus Figaros Hochzeit, die Arie der Katharine aus Herm. Goetz' Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“, zwei Orchesterlieder von Weingartner („Liebesfeier“) und Rich. Strauß („Cäcilie“) und Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde“ zum Vortrag. Das Organ ist auch heute noch schön und volltönend, schien mir aber nicht mehr so willig zu gehorchen wie früher. Der Vortrag ließ eine feinere künstlerische Durchbildung leider ebenso vermissen wie tieferes Mitempfinden. Das Orchester, sicher geleitet von Herrn Edmund v. Strauß, führte die nötige Begleitung in sehr anerkennenswerter Weise aus und erfreute außerdem noch mit der trefflichen Wiedergabe des reizvollen Intermezzos aus Herm. Goetz' F dur-Sinfonie und des „Siegfried-Idylls“.

Im Beethovensaal stellte sich ein junger Geiger von beachtenswerten künstlerischen Qualitäten vor, Herr Daniel Melsa. Vom Philharmonischen Orchester begleitet spielte er das Paganinische D dur-Konzert, das Brahmssche und das Konzert in G moll von Bruch. Seine Technik ist weit vorgeschritten und zuverlässig, sein Ton besonders in der Kantilene weich und süß. Mit dem Paganinischen Werk fand er sich in anzuerkennender Weise ab.

Lucie Caffaret ist eine Neuerscheinung unter den jüngeren Klavierspielerinnen, die man sich merken muß. Sie hat die Wohltat einer gediegenen musikalischen Erziehung genossen, das merkt man aus der ganzen Art ihres Spieles. Ihre Technik ist fast unfehlbar; sie besitzt Kraft, alle Schattierungen und Anschlagsnüancen stehen ihr zu Gebote, hat lebhaften Sinn für Rhythmus und entwickelt im Vortrag viel Geschmack und Verve. Die Wiedergabe der einleitenden G moll-Fantasie und Fuge von Bach-Liszt war pianistisch und musikalisch eine hochachtbare Leistung; gleich rühmenswert der charakteristisch belebte Vortrag der Scarlattischen Stücke „Burlesia“ und „Pastorale“ und Couperins „Tic-toc-choc“. Weniger eindrucksvoll gestaltete sich die Wiedergabe der F moll-Sonate (op. 57) von Beethoven; hier war im Technischen manches verschwommen und unklar und im Tempo überhastet, so namentlich im Schlußsatz. Werke von Chopin, Schumann und Liszt versprach im weiteren der Künstlerin Programm.

In der Philharmonie gab Jan Kubelik unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters ein Konzert, das ihm die gewohnten Erfolge eintrug. Er spielte die Konzerte in A moll von Vieuxtemps und E moll von Mendelssohn, außerdem kleinere Violinstücke von Paganini (Caprice für die Violine allein), Tschaikowsky und Wieniawski. Wie die Wiedergabe dieses hohe Anforderungen an den Ausführenden stellenden Programms bewies, beherrscht der Künstler nach wie vor alle technischen Finessen besonders in der Bogenführung, mit einer Leichtigkeit und Eleganz, daß man sich eines Staunens nicht erwehren kann. Kubelik kann als geradezu typischer Vertreter des musikalischen Virtuosentums erachtet werden. Das Technische macht er mit einer Selbstverständlichkeit, die den Gedanken, es könnte ihm etwas mißglücken, überhaupt nicht aufkommen läßt. Aber klein, wenig gehaltvoll ist sein Ton und sein Vortrag zeigt wenig innere Anteilnahme.

Elisabeth Ohlhoff, deren Liederabend im Beethovensaal stattfand, besitzt nicht nur eine sehr wohlklingende und gutgebildete Sopranstimme sondern auch ein ansprechendes Gesangstalent, das bei Liedern und Gesängen ernsten und verträumten Inhalts am wirksamsten zur Geltung kommt. Tschaikowskys „Inmitten des Balles“, Hugo Kauns „Zur Ruhe mein Herz“ und die Alex. Schwartzschen Lieder „Winterabend“ (Alfr. Mombert), „Regen“ (Joh. Schlaf) und „Gipfelndes Glück“ (C. Sylva), die ich hörte, trug die Sängerin mit warmer Empfindung, vornehmem Geschmack und technischer Gewandtheit vor. Adolf Schultze

Nach mehrjähriger Pause trat die beliebte Altistin Anna Stephan wieder vor das Berliner Publikum, und wenn ihre Stimme nicht mehr die jugendliche Frische früherer Jahre aufzuweisen hat, so entschädigt die Künstlerin dafür durch Reife des Ausdrucks und eine vorbildliche Sprachbehandlung. Eduard Behm begleitete.

Richard Fischer verfügt über eine so umfangreiche quellende Tenorstimme, daß es irgend welcher gewaltsamen dynamischen Akzente garnicht bedurft hätte, um von seinem vorzüglichen stimmlichen, Qualitäten zu überzeugen. Ganz besonders in dem akustisch glücklichen Bechsteinsaal ist ein derartiges Kräfteaufgebot nicht vonnöten. Abgesehen davon, bot der Liederabend Fischers viel Gelungenes und Schönes.

Dr. Paul Weingarten wußte seinem Schubert-Abend einen besonders klangvollen Anfang durch die Mitwirkung der Professoren Bernhard Dessau und Heinrich Grünfeld zu geben mit denen er das B dur-Trio op. 99 prachtvoll zu Gehör brachte. Leider war es bei dem 8 Uhr-Anfang des Konzerts nicht möglich, etwas von den Solovorträgen des Künstlers zu hören; ohne den am gleichen Abend stattfindenden Lieder-Abend von Helene Martini-Siegfried zu versäumen. Ihre wohlgebildete Mezzosopranstimme ist ihr nur Mittel zum Zweck, der künstlerische Selbstzweck aber gipfelt in einem bis in die kleinsten Details durchdachten Vortrag. Erich J. Wolff war ihr ein Mitschaffender am Klavier.

Professor Josef Pembaur gab am folgenden Abend im selben Saal einen Chopin-Abend, an welchem seine starke künstlerische Persönlichkeit in immer neuen Farben malte, und zwar in den gebrochenen Farben der Romantik. Wohl wich er von der allgemein anerkannten Auffassung in Tempo und Dynamik ab, aber wer will die romantische Musik in die eisernen Klammern fester Formen zwingen und wer vor allen Dingen will sich den Persönlichkeitskundgebungen eines Künstlers von den Qualitäten Pembaurs verschließen? Solcher Erscheinungen bedürfen wir im heutigen Konzertbetriebe, und es bleibt voll Freude zu konstatieren, daß die Schar derer, welche sich in die stark individuelle Ideenwelt des Konzertgebers zu versenken sucht, im Wachsen begriffen ist. K. Schurzmann

Bremerhaven Die hiesige Konzertsaison nahm am 14. Okt. mit dem 1. Philharmonischen Konzert ihren Anfang. Das sehr gut disponierte Albert-Orchester brachte außer einer vorzüglichen Wiedergabe der 5. Sinfonie von Beethoven noch als erste Neuaufführung M. Regers Hiller-Variationen mit gutem Gelingen zum Vortrag. Elena Gerhardt, welche vom Musikfest mit Arthur Nikisch am Flügel noch in bester Erinnerung war, entzückte wieder mit geradezu ideal schönen Liedervorträgen, die ihre große Künstlerschaft aufs Neue bestätigten. Das 2. Philharmonische Konzert am 4. Nov. war französischen Meistern gewidmet. Die fantastische Sinfonie von Berlioz stand an der Spitze des stilvollen Programms. Auch hier zeigte Herr Otto Albert sein ganzes Können. Die Violinistin Madame Chemet (Paris) spielte das H moll-Konzert von Saint-Saëns und die Fantasie apassionata von Vieuxtemps. Das Spiel der Künstlerin zeichnete sich durch große Verve, Eleganz und Temperament aus. Man gewann den Eindruck, daß sie zu den guten Vertretern der französischen Schule zu rechnen ist. Von den übrigen Darbietungen sind noch die Konzerte mehrerer Gesangvereine zu nennen, unter denen ein populäres a cappella-Konzert des Männergesangvereins unter Musikdirektor Fritz Hartmanns Leitung sich als besonders künstlerisch wertvoll erwies. Bg.

Dresden Die Sinfoniekonzerte der Königlich musikalischen Kapelle bringen auch in diesem Jahre in dankbarster Weise manches Neue. Gleich zu Anfang der Saison kam M. Reger zu Wort mit seiner Romantischen Suite (op. 125), die unter v. Schuch ihre Uraufführung bei uns erlebte. Ein paar der schönsten Eichendorffschen Gedichte bilden den Stimmungsuntergrund dieses neuen und in mancher Beziehung überraschenden Werkes. Der Komponist geht hier die von ihm ungewohnten Pfade des französischen Impressionismus, anderenteils findet er sogar den Weg zur Melodie in Mendelssohnschem Sinne. Natürlich bleibt trotz allem das gleiche E dur der „Oberon"-Elfen und des „Sommernachtstraum"-Spukes unerreicht vorbildlich. Weiterhin hörte man zum ersten Male die Iberia-Suite von Debussy und ein Bruchstück aus Felix Gotthelfs Mysterium „Mahadeva"; die „Ariadne"-Fahrt nach Stuttgart ist daran schuld, daß ich über beide Werke mit keinem Urteil dienen kann. Zu des verstorbenen Meiningenschen Hofkapellmeisters Wilhelm Berger Gedächtnis führte Adolf Hagen die zweite Sinfonie dieses ehrlichen Gefolgsmannes von Schumann und Brahms auf, gute, anständige Musik in guter Form. Eine Suite von Ernst v. Dohnányi (op. 17) darf zu den besten sinfonischen Stücken der letzten Jahre gezählt werden; sie ist raffiniert instrumentiert, klingt prächtig und will nicht mehr sein als ein glutvolles Musikantenstück. Dohnányi zeigt sich hier gewissermaßen als der Smetana Ungarns, dessen Volksmusik in der Suite einen starken Niederschlag gefunden hat. Schuch und seine Schar boten mit dem Vortrage eine seltene Glanzleistung. Dohnányi wurde oft gerufen. Von den Instrumentalsolisten vermochte Eisenberger zu interessieren; Germaine Schnitzer besitzt für Schumanns Klavierkonzert zu wenig Persönlichkeit. Dr. Georg Kaiser

Einen recht beachtlichen Orgelspieler lernte man in Rudolf Simon kennen. Er besitzt Technik genug, um auch die schweren Kompositionen Hans Fährmanns, der wohl sein Lehrer gewesen sein dürfte, klar wiederzugeben, und bringt außerdem ein recht erfreuliches Stilgefühl mit. Das volle Werk ist manchem unserer Organisten von heute so zur Natur geworden, wie den Orgelmeistern von ehedem ihr Achtfuß-Prinzipal, Simon aber behielt es sich regelmäßig als letztes und stärkstes Mittel zum Unterstreichen der bedeutsamsten Strecken vor und erreichte damit, daß die große Fährmannsche B moll-Sonate, ein Werk von hervorragender, etwas spröder Schönheit, trotzdem sie etwa drei Viertelstunden dauert, keinen Augenblick an Interesse verlor oder gar langweilte.

Das Petri-Quartett brachte diesmal als Neuheit für Dresden das C dur-Divertimento von Joseph Haas. Dieser zählt unter den Komponisten, deren Schaffen von M. Reger beeinflußt ist, zu den erfreulicheren Erscheinungen. In einer Hinsicht ist Haas seinem Vorbild sogar überlegen: die Rhythmik, ein wunder Punkt in sehr vielen Regerschen Kompositionen ist klar und weist soviel Zeichnung auf, daß das Erfassen des Inhaltes der sechs lose aneinander gereihten Sätze bei mancher harmonischer Verschränkung ziemlich leicht erscheint. Das Petri-Quartett blieb dem Werke keine Feinheit schuldig.

Im Roth-Trio hörte man wieder einmal in gleichfalls vortrefflicher Ausführung Enrico Bossis großes D moll-Trio. Das von gesunder, kraftstrotzender Musik durchdrungene Werk ist bereits in Dresden gespielt worden. So bot sich willkommene Gelegenheit, nach einem längeren Zeitraume wieder einmal nachzuprüfen, ob sich die günstigen Eindrücke, die es bei seiner ersten Bekanntschaft hinterließ, auch bei erneutem Hören wieder einstellen würden. Das war in der Tat der Fall. Durch Bossis Musik geht ein großer Zug, und wenn es mitunter scheint, als träte der Komponist etwas stärker auf, als man es auf dem Boden der Kammermusik gewöhnt ist, so kann sich über diese derben Schritte nur ärgern, wem der Überschwang der Empfindungen verborgen bleibt.

Einen Kammermusik-Abend mit ausschließlich Beethovenschen Violinsonaten gaben Artur Schnabel und Karl Flesch. Das Erfreulichste daran war die stattliche Anzahl lerneifriger Musikschüler, die die Galerien füllte. In der Tat: an diesem Abende gab es zu lernen! Da herrschte eine bewundernswerte Klarheit im Aufbau, da verlor man sich nicht in Einzelheiten, da spielte man Beethoven, wie es nur denen gegeben ist, die ihn tief innerlich erschauen. Alles war Schönheit und Ausdruck zugleich. Was will ein Dutzend der üblichen Konzerte besagen neben der großen C moll-Sonate in dieser Ausführung. Wer sie gehört hatte, war um ein künstlerisches Erlebnis reicher.

Unter den Klavierabenden erfreuten sich die beiden, welche Max Pauer veranstaltete, des stärksten Zuspruches. Mit Recht, denn eine so völlige künstlerische Befriedigung, man mag das Spiel ansehen von welcher Seite man will, vermag kaum ein andrer der nochkonzertierenden Pianisten neben ihm auszulösen. Auch das besonnene, gehaltvolle Musizieren Otto Weinreichs, der in Dresden kein Fremder mehr ist und die vornehme Wiedergabe nicht häufig zu hörender Werke durch Percy Sherwood erfreuten sich allgemeiner anerkennender Zustimmung.

Von Geigern ließ sich während der Zeit, die dieser Bericht einschließt, nur Jascha Heifetz hören, ein frischer, pausbäckiger Junge, so natürlich und gesund, als hätte er in seinem Leben noch keine Stunde mühsam mit Fingerübungen zubringen müssen, der in sein begeistertes Publikum hineingeigte, daß es schon eine Freude war, ihn dabei zu sehen. Am verheißungsvollsten erscheint der stark ausgeprägte Musiksinn des Knaben, der sich überall erkennbar zeigte. Alles, was sich aus den Noten nicht herauslesen, aber herausfühlen läßt, war in den Anfängen vorhanden. (Vielleicht gewinnen es seine Eltern über sich, den Knaben einige Jahre vor den Gefahren des öffentlichen Musizierens zu bewahren und den verheißungsvollen Ansätzen Zeit zum Ausreifen zu gönnen. Das mag für die Eltern vielleicht nicht ganz leicht sein, für das Kind ist es notwendig. Denn was heute noch begeistert, wird am Manne als selbstversändlich vorausgesetzt. Was heute als Wunder erscheint, ist in zehn Jahren keins mehr.)

Marie Alberti gab einen Liederabend mit Griegschen Gesängen. Man hört ihrer schönen Altstimme gern zu, und ihre Bemühungen, den Inhalt der Lieder deutlich und lebendig werden zu lassen, waren nicht vergeblich. Aber Grieg gehört nicht zu den Komponisten, deren Ausdrucksreichtum groß genug ist, um im Lied allein einen ganzen Abend hindurch zu fesseln. Er bewegt sich auf ziemlich eng umschränktem Empfindungsgebiet und wendet fast immer die gleichen Mittel an. Man braucht nur einmal Hugo Wolf daneben zu halten, um das im vollen Umfange zu erkennen. Auch Marta Oppermann, Ida Pepper-Schörling und Lydia Günther betätigten sich erfolgreich als Konzertsängerinnen.

Artur Liebscher

Elberfeld Die Konzertgesellschaft unter Dr. Hayms umsichtiger Leitung brachte den „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius rhythmisch und dynamisch zur vollen Geltung. Bis auf einige Unebenheiten im Männerchor leistete nicht nur das Orchester, sondern auch der Chor Gutes. Die Titelpartie führte Paul Knüpfer-Berlin musterhaft aus. In den lyrischen Partien des Nureddin war F. Senius-Berlin vortrefflich am Platze. Großen Beifall ersang sich Klara Senius-Erler als Margiana. Vorzüglich interpretiert wurde die schalkhafte Bostana durch Katharina Lißmann-Hamburg. Haydns „Schöpfung" erfuhr durch den Chor und das Orchester eine stilvolle Wiedergabe, während die Leistungen der Solisten, von denen einige erst in letzter Stunde vertretungsweise die Rollen übernehmen mußten, im allgemeinen zu wünschen übrig ließen. — Eine örtliche Neuheit war für uns Beethovens Esdur-Quartett op. 127, dessen prachtvolles Adagio unser gut eingespieltes Streichquartett (Herren Gumpert, Rudolph, Paasch, Moeth) fein abgetönt vortrugen. Die von Dr. Haym geleiteten Sinfoniekonzerte warten mit erlesenen Programmen auf, beeinträchtigen leider ab und zu den künstlerischen Genuß durch die Mitwirkung ungeeigneter Solisten.

H. Oehlerking

Halle a. S. Unsere Konzertzeit setzte diesmal weniger heftig ein. Den Reigen eröffnete Kapellmeister Ohnesorg mit dem Stadttheaterorchester. Die Wahl von Draesekes Symphonia tragica zeugt von ebensoviel Mut wie künstlerischem Geschmack, und die tüchtige Art, wie der Dirigent seine Aufgabe anfaßte, spricht für seine Qualitäten als Orchesterleiter. Das hervorragende Werk kam in Halle damit erstmalig zum Gehör. Mozarts Symphonie concertante (Violine: Konzertmeister Versteeg, Bratsche: Solobratschist Brückmann) und Gesangsvorträge des Münchener Meistersängers Prof. Felix von Kraus ergänzten das Programm. Prof. Hans Winderstein trat mit einem Orchester, das in glänzender Verfassung ist, in das 17. Konzertjahr ein. Das Programm trug fast durchweg das Signum: Effektmusik! Tschaikowsky (5. Sinfonie), Meyerbeer (Arie), Massenet (Suite aus „Cid") — Berlioz mit Orchestergesängen nahm sich dazwischen wohltuend „effektlos" aus. Als Solistin errang die Altistin Charles Cahier einen Sieg auf der ganzen Linie. Der erste Kammermusikabend des Wille-Quartetts vermittelte die Bekanntschaft mit Wilh. Bergers Fmoll-Klavierquintett op. 95, einem wirkungsstarken Werke, in dem etwas von der norddeutschen kraft- und charaktervollen Art eines Brahms lebt. Ein Max Reger-Abend von Canstanta Erbiceano (Klavier), Alexander Schmuller (Violine) und Joseph Malkin (Cello) hinterließ, wie sicher die Künstler ihre Aufgaben lösten, recht zweifelhafte Eindrücke. Musik wie die der Cdur-Violinsonate op. 72 muß wohl jeder noch gesund Empfindende glatt ablehnen. Zu dem Trio op. 102 und der Suite im alten Stile fand man schon eher Beziehungen. Als reich veranlagtes Gesangstalent, dem man zu der Bühne raten möchte, stellte sich die junge Leipzigerin Margarete Weigelt vor.

Paul Klanert

Insterburg Der Oratorienverein, Dirigent Kgl. Musikdirektor Notz, brachte Sonnabend den 16. Nov. Aug. Klughardts Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" zur Aufführung. Das war eine musikalische Tat — ein Ereignis. Das von Anfang bis Ende fesselnde Werk ist hochdramatisch; es fehlt nur noch die szenische Darstellung. Es stellt große Anforderungen an Chor und Orchester. Doch auch die Solisten sind reichlich mit schwierigen Aufgaben bedacht. Das herrliche Gelingen des wertvollen Werkes, auf dessen zahlreiche Schönheiten, treffende Charakteristik, edle Tonmalerei usw. ich hier des nähern nicht eingehen kann, ist in erster Linie dem Dirigenten zuzuschreiben. Ihm gelang die Durchführung der instrumentalen und vokalen Feinheiten vortrefflich. Der Chor leistete großartiges. Was waren das z. B. für lebendige Volksszenen, andererseits aber auch event. leise dahinflutende harmoniesatte, breite Unterlagen, von denen sich die Soli abhoben! Das Orchester — die verstärkte Kapelle des Inf.-Rgts. No. 45 (Obermusikmeister Heßler am ersten Geigenpult) — hatte große, besonders rhythmische Schwierigkeiten zu überwinden; aber es kam sieghaft durch und darüber hinweg. Einige tüchtige Vereinsmitglieder halfen mit. Und nun die Solisten: Sopran — Frau Lillian Wiesike-Berlin hat ein tonreiches, sehr angenehmes Organ, gute Technik, warmen Vortrag, ist aber mehr Lieder- als Oratoriensängerin. Für das materielle Größenverhältnis eines Oratoriums fehlt das Kompakte, Großzügige der Stimmittel. Alt — Fräulein Hertha Dehmlow-Berlin, eine Heroine in Figur und Stimme, für das große Pathos des Oratoriums prädisponiert, mit prächtigem, mächtigem Organ. Sie kann aber auch innige, weiche, warme Töne anschlagen. Tenor — Herr Henry Wormsbächer-Hamburg verbindet den Helden mit dem Lyriker, doch mehr nach dem Leidenschaftlichen neigend. Seine Stimme erinnert durch einige Dicke in der Mittel- und Tiefregion an Baryton. Der Vortrag ist lebendig. Baß — Herr Otto Schwendy-Berlin, ein, scheints, noch sehr junger Herr, hat gutes musikalisches Verständnis, feine Psychologie und Temperament, aber die Stimme will nicht immer mit. Bei ihm weist die obere Region auf Baryton hin, während die Stimme nach unten bedenklich verblaßt. Die Intonation ist zumeist unklar, man kann die Intervalle nicht recht unterscheiden. Nur in der Höhe, besonders par force, wird die Tongebung klarer. Vorausgesetzt, daß es sich hier überhaupt um einen rassereinen Baß handelt, werden weitere Studien hoffentlich ein sehr gutes Resultat zeitigen. — Tags darnach hatten die genannten Solisten Gelegenheit, in einer Matinée durch Lieder eigener Wahl ihre Eigenart noch vorteilhafter vorzuführen. Hier bestätigte sich das bereits über sie Gesagte. Reicher Beifall, Hervorrufe (mit obligaten Zugaben) wurden ihnen zuteil. Die Klavierbegleitung lag bei Musikdirektor Richard Fricke in sehr guten Händen.

Der Verein für geistliche Musik, Dirigent Musikdirektor Fricke, gab am Bußtage in der Lutherkirche ein Konzert. Fricke spielte unter anderem ein eigenes Vorspiel zu „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende". Der durch Schülerinnen des Lyzeums wesentlich verstärkte Chor sang u. a. Frickes Motette für fünf- und siebenstimmigen Chor „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden" und dessen Vaterunser und Segen für vierstimmigen Chor und Solostimmen. Frau Paula Siehr ließ zu unserer Freude nach langer Pause wieder ihren prächtigen, gesunden Alt hören in Irrgangs „Bleibe bei mir", Schuberts Litaney auf das Fest Allerseelen, Leßmanns „Sei still" und Rheinbergers „Sehet, welche Liebe", die sie würdig-warmherzig vortrug.

Der Tilsiter Musiklehrerinnenverein widmete am 27. Nov. dem hiesigen Musikdirektor, Organisten und Gesangslehrer Richard Fricke als Komponisten einen ganzen Musikabend. Fricke selbst gab in kurzen Zügen eine z. T. humorgewürzte musikalische Selbstbiographie, spielte einige seiner Klavierstücke, begleitete ein Oboesolo, Lieder und Duette. Es sangen seine Gattin Edith Fricke, die Tilsiter Damen Pohl und Grinda-Brischar. Die Tilsiter Presse äußerte sich sehr vorteilhaft über den Komponisten und gesteht ihm das Gelingen seines Strebens zu, sich von den Modernen frei zu halten und sich in dem gesünderen Fahrwasser älterer Muster zu bewegen. — Als Gesanglehrer des Städtischen Oberlyzeums in Insterburg veranstaltete Fricke in der Aula der Anstalt hierselbst am 7. Dezember den dritten musikalischen Vortragsabend. Diese Veranstaltungen sind praktische Musikgeschichtsstudien. Diesmal handelte es sich um die italienischen Klassiker — Palestrina, Rosselli, Paradisi, Tartini, Lotti, Nardini, Corelli, Scarlatti, Donati und Gastoldi. Nach einem einleitenden, mündlichen, wertvollen, jene Zeit und ihre Meister charakterisierenden Vortrage, kamen Chöre, Klaviersoli (Fricke), Violinsoli (Frau Paula Klein-Lipinski aus Tilsit), Sopransoli (Frau Edith Fricke) und ein Cellosolo (Herr Fritz Kalputh) zum Vortrag. Über die Leistungen der Genannten ließe sich im einzelnen viel lobendes sagen.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Karlsbad Die letzten Wochen der ausklingenden Karlsbader Badesaison brachten auf musikalischem Gebiete einige interessante örtliche Erstaufführungen und Künstlerkonzerte. Als völlig Neuer wurde hier Ludomir Rozycki, der derzeitige Direktor des Konservatoriums in Lemberg, mit seiner sinfonischen Dichtung „Anhelli" eingeführt. Das einsätzig gehaltene Werk ist nicht uninteressant, doch eine völlige Reife der Tonsprache ist nicht darin zu finden. Den Namen

Rozycki wird man sich aber merken mußen, denn der junge Komponist wird gewiß noch sehr beachtenswerte Musik schreiben. — Aus dem Manuskripte kam Henri Marteaus Violinsuite in A dur, in der bald mit mehr, bald mit weniger Glück der alte Suitenstil nachgeahmt wird, zu Gehör. Das ziemlich schwierig zu spielende, mehrsätzige Werk fand geringen Beifall, da auch der Solist, Herr Konzertmeister Sommer, nicht ganz auf der Höhe des solistischen Könnens war. Größere Erfolge erzielte Ernst Boehe mit seiner hochinteressanten „Tragischen Ouvertüre", welche unter Leitung des Komponisten im 1. Philharmonischen Konzerte zur Erstaufführung kam. Das Werk fand einen Beifall wie ihn das musikalisch intelligente Karlsbader Publikum nur selten und nur außergewöhlich ansprechenden Arbeiten spendet. Mit ergreifender Tragik schildert Boehe das Ringen mit dem Schicksal, das erfolglose Emporklimmen und das Haschen nach Glück. Unendlich viel Gestaltungskraft und reiches Können zeigt dieses Werk Boehes.

Von den Künstlerkonzerten wäre das Auftreten der famosen Pianistin Czernecka, zwei Gurabende, und das eigene Konzert einer 6 jährigen Geigerin Erika Morini zu nennen. Die jugendliche Violinistin Erika Morini ist ein talentiertes Kind, ihr Konzert wies einen vollen Saal auf und ihr brillantes Spiel fand stürmischen Beifall. Ein junger, im Alter von 16 Jahren stehender Komponist Walter Benedikt brachte eine kleine reizende Komposition, ein „Menuett für Orchester", zur Erstaufführung, das viel Anklang fand. Kammersänger Fritz Plaschke aus Dresden war zum philharmonischen Konzerte als Gesangssolist geladen. Sein aus Liedern und Balladen bestehendes Konzertprogramm fand eine herzliche Aufnahme.

M. Kaufmann

Leipzig Dr. Paul Weingarten gab, nachdem man ihn schon kürzlich mit dem Sevčikquartett vorteilhaft zu hören Gelegenheit gehabt hatte, im Feurichsaal einen eigenen Klavierabend und erhärtete damit die gute Meinung über ihn als außerordentlich begabter Klavierspieler. Seine Technik ist trotz seiner verhältnismäßig jungen Jahre so weit vorgeschritten, daß man sie auch bei seinem Bach- und Beethovenspiel schon als ziemlich zuverlässig bezeichnen darf. Was das Musikalische anlangt, so ist zu sagen, daß seiner Nationalität besonders gut kürzere Stücke von Schubert und Dvořák entgegenkamen, muß ihm aber auch zugestanden werden, daß es kaum einen Tonsetzer geben wird, dem sein gescheiter Kopf nicht beizukommen wüßte. Demgemäß war seine Ausdeutung Bachs (Brandenburgisches Konzert Nr. 3. in der trefflichen Zweihandbearbeitung Stradals) sachlich ausgezeichnet, auch Beethovens C moll-Sonate nötigte besonders im ersten Satz, der überzeugend gespielt wurde, viel Achtung ab. Dem zweiten (letzten) mit seiner tiefen Innerlichkeit wird er vielleicht mit der Zeit auch mehr gerecht werden können.

Die dritte Gewandhauskammermusik stellte an die Aufnahmefähigkeit der Besucher hohe Ansprüche, und zwar mehr dem Umfange als etwa der Schwerblütigkeit der Werke nach; denn wem die Darbietungen dieses Konzertes nicht leicht eingänglich wären, auch wenn er sie nicht kennte, der müßte gar weltfremd in allen musikalischen Dingen dieser Welt sein. An Kammermusik gab es Cherubinis Quartett Nr. I in Es dur, dessen Scherzo feine rhytmische Reize besitzt, ein Beethovensches Frühwerk, das G dur-Trio aus op. 9 für Violine, Bratsche und Cello, und das G moll-Streichquintett von Mozart, Werke, die von unserm wackern Gewandhausquartett liebevoll, im Zusammenspiel aufs feinste abgewogen und wirksam herausgebracht wurden. Ein ganz erlesener Genuß war es, mit den Stimmen von Fräulein Hilly Tibo (Sopran) und Jacoba Repelaer (Alt) bekannt zu werden, die mit Max Wünsches feiner Begleitung Duette von Gagliano, Marcello und R. Kahn (diese fielen aus dem sonst recht einheitlichen Programm heraus) sowie einige altniederländische Gesänge wiedergaben. Stimmlich am bedeutendsten ist zweifellos der glockenhaft wohlklingende Alt von Frl. Repelaer, wogegen die Sopranistin, die allerdings auch über ein wohlgebildetes und schönes, aber weniger rundes Organ verfügt, einen etwas schweren Stand hatte. Schade, daß es das prächtige Duett in den getragenen Stücken mitunter an Reinheit der Tongebung fehlen ließ.

In der Pianistin Emmi Knoche machten wir eine jener liebenswürdigen Bekanntschaften, die mit echt weiblichem Empfinden und bemerkenswertem Ernst ihr ganzes Ich in den Dienst der Kunst stellen. Was das Traumhafte, überhaupt das Lyrische in Schumanns C dur-Fantasie angeht, so wird sie dem fast restlos gerecht; zu verhindern, daß ihre geistige Spannkraft in großen Steigerungen versagt, liegt wohl nicht in ihrer Gewalt. Das einzige Mittel dagegen ist für sie vorläufig, sich mit Werken von geringerer Ausdehnung zu begnügen. Ich stelle mir darum vor, daß sie sich in den späteren kürzeren Stücken von Chopin, die ich nicht mehr hören konnte, von noch vorteilhafterer Seite als bei dem Schumannschen Werke zeigte. Noch war ich bei dem Vortrag von Beethovens A dur-Sonate für Cello zugegen, den man einem ersten seines Faches, dem Braunschweigischen Kammervirtuosen August Bieler verdankte. Neben seiner gediegenen Technik ist vor allem der warme Pulsschlag seiner Empfindung und der Adel seines Tones, dem ein schönes Instrument auf halbem Wege entgegenkommt, zu rühmen. War die Weichheit des Tones oft auch nahe daran, in Weichlichkeit umzuschlagen, so hielt der gute Geschmack den Künstler doch allenthalben davon ab. Wir möchten wünschen, daß des ausgezeichneten Musikers unsere großen Konzertvereinigungen sich annehmen.

Im Feurichsaal hatten unterdessen die Sopranistin Ella Hilarius und der Geiger Jan Niwinski ihr Programm bereits begonnen. Ich kam gerade zurecht, noch ein Stück von César Francks A dur-Sonate zu hören, und schon hier vermochte man festzustellen, daß es dem noch jugendlichen Geiger an Glätte der Bogenführung fehlt. Seine verschiedenen technischen Mängel mögen überhaupt ihre Quelle in der etwas eckigen und versteiften Haltung seines Instrumentes haben. Hier wird also Niwinski anzufangen haben, um den höchsten technischen Ansprüchen genügen zu können. Alles andere, Wärme, gesunde Auffassungsgabe, Ehrlichkeit der Empfindung, ist, wenn auch nicht immer in vollendetem Maße, vorhanden. Nur eine gute Violine müßte er sich noch zu erwerben suchen. In der mitwirkenden Ella Hilarius lernten wir eine junge liebenswürdige Sopranistin kennen, deren Hauptstärke der sonst gegenwärtig zu unrecht ziemlich vernachlässigte Koloraturgesang ist. Freilich wäre es verkehrt, alle Stimmen nun gewaltsam auf die Koloratur hin dressieren zu wollen; denn die dazu von der Natur berufenen sind spärlich genug gesät. Zu ihnen gehört Frl. Hilarius. Ihr Ton ist zwar klein und wird im Forte besonders in den hohen Lagen leicht etwas scharf und spitz, doch verfügt sie darüber mit einer Behendigkeit, die auch bei solchen ausgesprochenen Koloratursängerinnen nicht alltäglich ist. Mit rechtem Verständnis für die Grenzen ihres Könnens hatte sie ihr Programm aufgesetzt, indem sie die leichte Kost bevorzugte, die wenig Tonkraft und desto mehr Beweglichkeit erfordert.

Der zweite Chopinabend Ignaz Friedmans machte von neuem das häufig zu lesende Urteil zunichte, er sei ein bloßer Mechanikus. Wer nicht fühlt, daß hier ein bedeutender Künstler eine musikalische Sprache spricht, deren selbstverständliche technische Gewandtheit nur Mittel zum Zweck ist, dem ist nicht zu helfen. Zu Friedmans ausgezeichneten musikalischen Gaben kommt aber noch die Fähigkeit, das Werk unter seinen Händen, aus dem Augenblick heraus mit neuen fesselnden Einzelzügen zu versehen und damit, ohne sich unerlaubte Übergriffe zu gestatten, immer wieder neu zu gestalten. In dieser Beziehung tritt mit ihm auf einem anderen Gebiete einer in Wettbewerb, Artur Nikisch, dessen Dirigiertechnik ebenso selbstverständlich erscheint und der mit seinem hohen musikalischen Sinn während der Wiedergabe besonders neuer Werke immer neue Gefühlsabtönungen erschließt. — Im einzelnen könnte man hier und da bei Friedmans Ausdeutung Chopins anderer Meinung sein. Besonders auffällig war der einzige technische Mangel, daß im Trauermarsch der B moll-Sonate die linke Hand oft vorschlug. Aber solche Dinge verschwinden hinter all den herrlichen Zügen, wodurch uns Chopin, als spielte er uns seine Weisen, oft halb improvisierend, selbst, als ein so neuer und moderner Tonsetzer nahe gebracht wurde.

Dr. Max Unger

Das Sevčik-Quartett leitete seinen dritten Kammermusik-Abend mit dem Streichquartett in E dur von Anton Dvořak ein. Das Werk besitzt die Vorzüge einer kräftigen, einheitlichen Stimmung, wie auch Ebenmaß in der Form. Der Komponist läßt erkennen, daß er seine Vorbilder nicht in der heimischen Kunst, sondern in den Werken deutscher Meister suchte. Eine willkommene Gabe war auch das C dur-Quartett von Mozart; beide Werke erfuhren eine herrliche Wiedergabe. Erika von Binzer, die musikalisch fein gebildete Pianistin, spielte Variationen über ein eigenes Thema von Walter Courvoisier und eine von ihr für Klavier eingerichtete Orgel-Ciaconne von Buxtehude. Am Schluß hörten wir noch ein reich empfundenes, großzügiges Klavierquintett in Es dur von Ludwig Thuille. In der Vorführung des Werkes zeigte sich Fräulein von Binzer als vorzügliche Ensemblespielerin; aber auch die Künstler des Sevcik-Quartetts bemeisterten die in Zusammen-

klang und Rhythmik anspruchsvolle Technik in virtuoser Weise und schöpften die Stimmungen in allen Sätzen voll aus.

Oscar Köhler

Osnabrück Die diesjährige Konzertsaison eröffnete unser Musikverein am 24. Oktober mit einem Orchesterkonzert, das den Wiener Klassikern gewidmet war. Unter Karl Hasses energischer Leitung wurden die Militärsinfonie von Haydn und die A dur-Sinfonie von Beethoven sehr eindrucksvoll von dem verstärkten Orchester zum Vortrag gebracht. Als Solist stellte sich K. Hasse erstmalig in Mozarts A dur-Klavierkonzert mit Erfolg vor. Sein Spiel zeichnet sich aus durch belebendes Temperament und elegante Technik, besonders im Pianoanschlag und bei Ausführung von perlenden Figurationen. Reicher Beifall lohnte den Künstler. Die Direktion dieser Konzertnummer führte Universitätsmusikassistent H. Poppen (Heidelberg) sehr gewandt und sicher aus. — Das 2. Vereinskonzert brachte uns eine ganz vorzügliche Aufführung von Haydns „Schöpfung". Hasse hatte mit viel Fleiß und Sorgfalt die schönen Chöre dieses herrlichen Oratoriums eingeübt, welche denn auch vorzüglich gelangen. Überhaupt war die ganze Aufführung wie aus einem Guß und machte einen ergreifenden Eindruck. Wesentlich zum Gelingen des Ganzen trugen auch die vorzüglichen Solisten mit bei. Frau Neugebauer-Ravoth mit ihrem glänzenden Sopran und Rich. Schmidt mit seinem kraftvollen Baß und der hervorragenden Textaussprache boten vollwichtige Meisterleistungen; auch der sympathische Tenor Joachim Breidings behauptete sein Feld mit Erfolg, besonders in der Arie: „Mit Würd und Hoheit angetan". — Der ebenfalls unter K. Hasses Leitung stehende Lehrergesangverein sang in seinem 1. Konzert a cappella-Sachen von Thuille, Andreae, Hegar und P. Cornelius, die glänzend zum Vortrag gebracht wurden. Die bedeutendsten Chöre waren die von Hegar („Der fahrende Scolar") und der schwierige 9-stimmige Chor von Cornelius („Der alte Soldat"), bei welchem die mächtigen Akkorde eigenartige Stimmung erweckten. Als Solistin hatte man Lilly Hoffmann-Onégin gewonnen, die mit einschmeichelnder Stimme und künstlerischem Vortrag Lieder von Schumann, Jensen und Cornelius sang und reichen Beifall erntete. — Willy Burmester, der hierorts eine große Gemeinde von Freunden und Verehrern besitzt und daher alljährlich hier auftritt, gab im Verein mit dem Hofpianisten Schmidt-Badekow ein Konzert, das sich eines großen Erfolges und sehr starken Besuchs zu erfreuen hatte. Mit unfehlbarer Meisterschaft boten die beiden Künstler zunächst Beethovens C moll-Sonate für Violine und Klavier op. 30 No. 2 und ein Konzert von Viotti in A moll No. 22. Sodann brachte Burmester wieder 5 seiner Bearbeitungen altklassischer Tänze (von Martini, Hummel, Field und Weber), allerliebste kleine Sachen, erstmalig zum Vortrag und schloß mit dem virtuosen Glanzstück der Faust-Fantasie von Wieniawski. An Klaviervorträgen wurden noch Brahms „Capriccio" op. 76 No. 2, Stojowskis „Polnische Idyllen" („Einsamkeit" und „Dorfkokette") und Bergers H moll-Humoreske technisch vollendet geboten. — Im diesjährigen Bußtagskonzert brachte Rud. Prenzler wiederum eine Bachsche Kantate: „Nun kommt der Heiden Heiland" zum Vortrag. Sein Bestreben, die Bachschen Kantaten wieder mehr den Kirchenkonzerten einzufügen, verdient alle Anerkennung und Unterstützung. Daneben bietet er stets etwas Neues, so diesmal 2 Werke von Vertretern der neufranzösischen Organistenschule: Fantasie dialoguée für Orgel und Orchester von L. Boëllmann op. 35 und Adoration für Orgel und Streichorchester von A. Guilmant op. 44, die eindrucksvoll zu Gehör gebracht wurden. Von den Solisten traten besonders hervor D. Eichhöfer (Tenor) mit 2 Arien von Mendelssohn und Konzertmeister Ashauer mit dem Adagio für Violine in E No. 3 von Alb. Becker. Das Konzert war sehr stark besucht. — Ein neues Kammermusiktrio, bestehend aus Slyver hier (Geige), Bunk (Klavier) und Kwast (Cello)-Dortmund trat hier erstmalig mit Brahms H dur-Trio op. 8, Tschaikowskys Trio op. 50 und der D dur-Sonate für Violine und Klavier von Beethoven sehr erfolgreich auf.

Hoffmeister

Weimar Die Saison eröffnete ein Chorkonzert der Liedertafel, welche in der Stadtkirche das Oratorium „Manasse" von Friedrich Hegar zur Aufführung brachte. So lobenswert auch diese Ehrung des bekannten Männerchorkomponisten an sich genannt werden kann, so verfehlt muß man leider die Wahl dieses Werkes heißen. Es ist reizlos, schwach. Manchmal, wie im Schnitterlied und Liebesduett des 2. Teiles, sinkt es zu bedenklicher Trivialität. Es fehlt alles Charakteristische, Mitreißende. Herr Josef Thienel hatte das undankbare Werk tüchtig einstudiert und leitete es recht sicher und mit Aufopferung. Leider war die Besetzung des Orchesters zu gering, so daß es wenig zur Geltung kam, zumal es ohnehin reizlose Aufgaben zu lösen hatte. Von den Solisten gefiel Hofopernsänger Haberl-Weimar, dessen schöne, leider nicht völlig gebildete Tenorstimme zu voller Wirkung gelangte. Kammersängerin Selma vom Scheidt litt an erheblicher Indisposition, und Hofopernsänger Semper-Darmstadt fehlt jegliche Kultur seiner sonst ansprechenden Mittel. — Bruno Hinze-Reinhold spielte drei Sonaten: op. 5 von Brahms, op. 11 von Schumann, op. 58 von Chopin. Er bleibt immer der solide, tüchtige Pianist, dem nur das Persönliche, Methaphysische fehlt. Das zeigte sich besonders in dem überirdischen Largo von Chopin, das mir auch im Rhythmus nicht zusagte. — Einen freundlichen, nicht unberechtigten Erfolg gewann die jugendliche Pianistin Lili Kroeber-Asche. Ich hörte Bachs Chromatische Fantasie und Fuge, die sie sauber und geläufig zum Vortrag brachte, und einige Fantasiestücke Schumanns, deren zarte, träumerische Partien ihr am glücklichsten gelangen, wie ihre Begabung überhaupt auf das Idyllische hinzuweisen scheint. Das Eigene, Selbständige freilich fehlt ihr noch, und das ist ja das Wichtigste. — Über den Tenoristen Dr. Georg Voigt schweigt die Kritik am besten; der mitwirkende Pianist Georg Zschernek verriet wenigstens musikalische Anlagen, die allerdings noch stark der Weiterbildung bedürfen. — Selma vom Scheidt's Liederabend bot einiges Neue, das sei dankbar anerkannt. Namentlich die Lieder von Wetz zeigten sich als sehr wertvoll; Arnold Mendelssohn dagegen hat ansprechendere Sachen geschrieben, als die wir hörten, und die anspruchslosen, hübschen Lieder von Bleyle litten durch die mehr als naiven Texte. Einige „gemachte" Kinderlieder von Reger erwiesen sich zugkräftig beim Publikum, das noch mehr Kleinigkeiten dieser Art als Zugabe begehrte. Stille, ernste Kunst gilt eben nur bei Wenigen. Die Sängerin wurde lebhaft gefeiert; ich aber hätte mich noch mehr gefreut, wenn nicht nur ein, sondern mehrere Lieder von Pfitzner auf dem Programm gestanden hätten. — Alexander Petschnikoff begeisterte das Publikum mit seinem süßquellenden Tone, seinem warmen Vortrage zu stürmischen Kundgebungen. Er spielte eine fesselnde Konzert-Suite op. 28 von Sergei Tanejew, die wundervolle C dur-Fuge (5. Sonate) von Bach, zwei nicht eben bedeutende Stücke von Wieniawski und mit seiner Gattin ein Duo für Violine und Viola von Mozart. Der Künstler findet namentlich für das Träumerische, Elegische echte Naturlaute; das Schwere, Tiefsinnige gelingt ihm weniger. Der mitwirkende Pianist Willy Bardas zeigte seine solide Technik in Schumanns Sinfonischen Etüden; es fehlt ihm aber die Größe, auch die des Tones. — Die großherzogliche Musikschule veranstaltet in diesem Winter eine Reihe historischer Kammermusikabende, von den Anfängen bis zur Neuzeit. Ein interessantes, dankenswertes Unternehmen, bei dem natürlich in Rechnung gezogen werden muß, daß es sich in der Wiedergabe um Schülerleistungen handelt.

Die Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst brachte ein Konzert Weimarer Komponisten, dessen Ausbeute recht gering war. Es wäre törichter Lokalpatriotismus, das abzuleugnen. Das Leipziger Gewandhausquartett spielte vortrefflich ein neues, geschickt gearbeitetes Streichquartett von Carl Rorich, von dem mich der (etwas gefühlsselige) zweite und der behagliche dritte Satz am meisten anmuteten. Der Schluß fällt leider etwas ab. Käte Hörder-Berlin sang mit kleiner Sopranstimme und harmlosem Ausdruck einige Lieder von Arthur Rösel, Elisabeth Urtel und Gustav Lewin, von denen nur die des letzteren („Am Mittag", „Lied der Frau") mich aufhorchen ließen; das andere war nicht da für die Kritik. Eine durch Klengel und den Komponisten vorgetragene Cello-Sonate von Hermann Keller klang fremd und zusammenhangslos an meinen Ohren vorüber; ich habe nicht zehn Takte verstanden. — Herzlichen Beifalls erfreute sich Robert Kothe mit seinen Liedern zur Laute, die er ohne Aufdringlichkeit, liebenswürdig vorzutragen weiß. Auf die Dauer ermüdet man allerdings ein wenig, und für die ernsten Gesänge hat die Stimme doch an Glanz und Schulung zuviel eingebüßt. — Auch der Kammermusikabend der Weimarer Bläservereinigung bot wenig Erfreuliches. Amélie Klose spielte hart, ausdruckslos und oft ziemlich unrein ein Werk von C. Franck (Präludium, Choral und Fuge für Klavier), für das ich mich mit dem besten Willen nicht erwärmen kann. Hofopernsängerin Helene Jung sang Schubert (wozu die Textänderung im „Kreuzzuge"?) und drei wundervolle Lieder von Pfitzner (Zum Abschiede meiner Tochter, Die Einsame, Der Kühne). Ihr schöner, warmer Alt ist infolge mangelnder Atemtechnik zu schonen, es fehlt das Spielen mit

der klingenden Luft (Müller-Brunow!) daher auch manche Tempoverschleppungen, namentlich im „Aufenthalt". Den Schluß des Konzertes bildete Beethovens Quintett op. 16. — Französische Komponisten standen auf dem Programm des zweiten Konzertes der Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst. Es ist schwer, über diese Musik zu urteilen. Sie ist mir völlig fremd, seelenlos, nur Klang, nur äußerlich. Seltsame Harmonien, die sparsam angewandt, neue Ausblicke gewähren könnten, werden bis zum Übermaß angehäuft. Illustrationsversuche kühnster, skurrilster Art, die es einem leicht machen, zu lächeln. Das Ddur-Quartett von C. Franck erschien am klarsten (relativ!), während das von Debussy op. 16 mir unverständlich blieb. Die Klavierstücke von Saint-Saëns, Ravel und Debussy haben nichts als technische Kuriositäten; namentlich der letztgenannte gab darin manches Komische, zumal wenn man die Überschriften ernst nehmen wollte. Das Brüsseler Streichquartett spielte über alles Lob erhaben (ach, hätte man Beethoven oder Schubert von ihnen gehört!); in Fräulein Norah Drewett lernten wir eine vorzügliche Pianistin mit Temperament und glänzender Technik kennen. — Walter Lampe schätze ich hoch als Kammermusiker, als Solist enttäuschte er mich etwas. Ich hörte von ihm die Sonate Les Adieux und das Gdur-Rondo von Beethoven. Es fehlten ihm das Überzeugende, die Wärme und Hingabe, so vornehm und solid sein Vortrag sonst auch anmutete. Gerda Haller verfügt über einen an sich recht angenehmen Sopran; nur mangelt ihr ein piano, dazu singt sie ziemlich guttural und zu sehr nach dem dunklen a zu. Walkan statt Wolken ist unmöglich.

Ernst Ludwig Schellenberg

Noten am Rande

Ein bisher ungedrucktes Jugendwerk von Mendelssohn, ein Konzert für zwei Klaviere, das Mendelssohn im Alter von 14 Jahren schrieb, gelangt demnächst in Wien zur Aufführung. Das Werk stammt aus dem Nachlasse von Ignaz Moscheles der die Orchesterpartitur dazu schrieb, und Zelter erwähnt es in einem Brief an Goethe, wo er am 26. Dezember 1824 schreibt: „Mein Felix läßt heute sein neuestes Doppelkonzert hören. Der Junge steht auf einer Wurzel, die einen gesunden Baum ankündigt. Das Eigene kommt immer mehr an Tag und amalgamiert sich so gut mit dem Zeitgemäßen, aus dem es wie ein Vogel aus dem Ei heraussieht".

Kreuz und Quer

Berlin. Die Kurfürstenoper wird in kurzem seine Opernexistenz aufgeben. Zu Weihnachten soll in das Haus die Operette einziehen.

Bremen. Die Philharmonische Gesellschaft in Bremen brachte Wilhelm Bergers letztes Chorwerk „Sonnenhymnus" zur erfolgreichen Uraufführung.

Brüssel. Wagners „Parsifal" wird vom Brüsseler Monnaie-Theater am 2. Januar 1914 nach der Bayreuther Einrichtung aufgeführt werden. Für die Titelpartie wurde der Hamburger Tenor Heinrich Hensel verpflichtet.

Detmold. Der hiesige junge Tenorist David Eichhöfer trat zum erstenmal in dieser Saison als stimmbegabter Lieder- und Ariensänger vor die Öffentlichkeit. Mit seinem Berliner Liederabend hatte er, den vorliegenden Preßstimmen zufolge, große Erfolge zu verzeichnen. Eichhöfer sang ferner unter lebhafter Anerkennung in der Stadthalle in Elberfeld, in Iserlohn, in Osnabrück (Musikdir. Prenzler) und in Bielefeld.

Dresden. Fräulein Emma Grammann, die Schwester des verstorbenen Komponisten Karl Grammann, hat der Kgl. Hofkapelle in Dresden die Summe von 10000 Mark gestiftet mit der Bedingung, daß die Zinsen dieser Summe, die als Grundstock eines wachsenden Stiftungskapitals gedacht ist, den Mitgliedern der Kapelle für Sommerreisen, Badekuren, Erholungsaufenthalte an der See und im Gebirge usw. zugute kommen. Fräulein Grammann ließ sich von dem menschenfreundlichen Gedanken bewegen, daß die Orchestermusiker, denen die Opernbesucher oft genug wundervolle Genüsse und erhebende Eindrücke zu danken haben, doch wohl über die Grenzen platonischer Anerkennung hinaus einen realeren Ausdruck dieser Dankbarkeit verdienen.

— Im Gewerbehauskonzert des Kapellmeisters W. Olsen fanden mehrere Kompositionen des norwegischen Tonsetzers Johannes Haarklou eine sehr beifällige Aufnahme.

Elberfeld. Die Stadtverordneten-Versammlung hat sich mit der Berufung eines musikalischen Leiters der Oper einverstanden erklärt.

Köln. Hans Hubers neue Sinfonie hat anläßlich ihrer deutschen Erstaufführung in Gürzenich in Köln einen außerordentlichen Erfolg gehabt.

Mailand. Die dreiaktige Oper „La Habanera" hatte bei der italienischen Uraufführung im Scalatheater lebhaften Erfolg.

München. Otto Rischowsky, der Regisseur des Münchener Hofballetts, ist im Alter von 44 Jahren gestorben. Er begann seine Tätigkeit in Wien, wo er seine Ausbildung erhalten hatte, wirkte dann an der Berliner Hofoper und war seit neunzehn Jahren in München tätig.

Neuwied. Der Gesangverein in Neuwied bereitet eine Aufführung von Woyrsch „Totentanz" vor. Das Werk erlebt damit seine 50. Aufführung.

Nordhausen. Der Städtische Kapellmeister Gustav Müller veranstaltete einen Georg Schumann-Abend. Das Orchester-Programm enthielt „Eine Serenade" op. 34, die Ouvertüre „Liebesfrühling" op. 28 und die Ouvertüre „Lebensfreude" op. 54. Während die Serenade von Herrn Kapellmeister Müller dirigiert wurde, führte bei den beiden Ouvertüren der Komponist den Taktstock. Die Ausführung war ein starker Erfolg sowohl für das Orchester wie auch für seinen rührigen Kapellmeister Müller. In der Gattin des letzteren, der Konzertsängerin Frau Erna Müller-Baldus, hatte der Komponist eine glückliche Interpretin seiner 4 Lieder gefunden. Nach dem letzten wundervollen „Ach wie so gerne" brach ein stürmischer Beifall los, der das Künstlerpaar wiederholt hervorrief. Als Solist brachte Herr Prof. Schumann 3 Stimmungsbilder aus op. 27, „Harzbilder" für Klavier zum Vortrag. Das Konzert war im Ganzen ein Ereignis für Nordhausen und ein großer Erfolg für alle Mitwirkenden.

Parma. Für die im nächsten Jahre stattfindende Hundertjahrfeier Giuseppe Verdis werden in Italien große Vorbereitungen getroffen. Besonders großartig werden die Festlichkeiten in Parma sein. Diese beginnen im September und sollen sich bis Mitte Oktober hinziehen. Das Programm umfaßt bis jetzt neun Werke des Komponisten, die so aus den früheren und späteren Werken ausgewählt wurden, daß der Aufführungszyklus einen völligen Überblick über das Gesamtschaffen Verdis und über die Entwicklung seiner Kunst geben wird. Zunächst ist die Aufführung der folgenden Werke in Aussicht genommen: „Roberto", „Der Graf von Bonifacio", „Der falsche Stanislaus", „Harold", „Simon Boccaneara", „Nabucco", „Aida", „Falstaff" und wahrscheinlich auch „Othello"; letztere Oper soll aber nur aufgeführt werden, wenn es gelingt, für die Titelrolle des Werkes einen der erstklassigen italienischen Tenöre zu gewinnen. Außerdem soll im Teatre Farnese Verdis Requiem aufgeführt werden.

Stuttgart. Von Händels „Jephta" in der Bearbeitung von Stephani stehen weitere Aufführungen in Stuttgart, Nürnberg, Mülhausen, etc. bevor.

Wien. Das von der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien mit dem Preise von 10000 Kronen gekrönte Werk „Frühlingsfeier" (Klopstock) für Soli, Chor und Orchester komponiert von Karl Prohaska erscheint im Verlag von F. E. C. Leuckart. Dieser veröffentlicht auch noch ein weiteres Chorwerk mit Orchester des genannten Komponisten „Aus dem Buch Hiob", das nach der erfolgreichen Uraufführung in Wien der Bachverein in Leipzig (Straube) zur ersten Aufführung in Deutschland bringen wird.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gibt bekannt, daß die zur Erlangung des Kompositionspreises in Höhe von 10000 Kronen eingereichten Partituren nunmehr zurückverlangt werden können und zwar entweder durch mündliches oder schriftliches Ansuchen (auch anonym) unter Nennung des Titels, des Mottos sowie der Gattung des Werkes und Anführung einiger Noten, der ersten paar Takte.

— In unserem Wiener Musikbrief Heft 49 wird als Solistin des Wiener Konzertvereins ein Fräulein S. Genotte erwähnt; das ist ein Druckfehler: es handelt sich um die Brüsseler Pianistin Madame Suzanne Godenne.

Wiesbaden. Richard Mandls sinfonische Dichtung „Griselidis" wird demnächst in Wiesbaden (Schuricht) zu Gehör gebracht werden.

Neue Lieder

Lautz, H. J. Zwei Lieder. Verlag S. Thies, Darmstadt.

Zwei sehr ernst gehaltene, fast düster-melancholisch wirkende Lieder auf Gedichte von Graf Wickenburg („Der Friedhof der Namenlosen") und Anna Dix („Letzte Fahrt"). Ein tiefer Baß wird sich wohl am besten zur Interpretation derselben eignen. Das Wiegen des Kahns in dem einen, das Seufzen der namenlosen Toten in den Bässen des zweiten Liedes zeugen von tiefer Empfindungs- resp. Charakterisierungs-Gabe. Die Gesangstimme stützt harmonisch und inhaltlich den Klavierpart, ohne gerade allzu selbständig sich zu gebärden. Ihrer Wirkung sind die beiden Gesänge sicher.

Dost, Walter. Drei Lieder. Kells Buchhandlung, Plauen.

Drei anspruchslose aber gefällige freundliche Weisen. Kinderlieder im guten Wortsinne; die kleinen Melodien sind ohne rhythmische oder harmonische Prätension in den üblichen und einfachsten Formen ausgeführt. Das erste, „Kind und Vogel" eignet sich für eine Koloratursängerin recht gut als Zugabe, auch wenn der Anklang an einen berühmten Mendelssohn zuerst stutzig macht.

Dr. Kurt Singer (Berlin)

Eingesandte Neuigkeiten des Musikalien- und Büchermarktes

(Besprechung einzelner Werke vorbehalten)

Verlag von Ernst Bisping, Münster i. W:

Noren, Heinrich G., op. 40. Tonbilder für die reifere Jugend. Fünf vierh. Klavierstücke für zwei gleiche Spieler. kplt. M. 2.—. Op. 41. Miniaturen. Drei Klavierstücke für Anfänger. kplt. M. 1.—.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin:

Nilson, Einar, Jedermanns Marsch und Tanzlied aus: „Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes" für Klavier. no. M. 1.50.

Schindler, Kurt, Troubadour Lied. (Chant de Trouvère.) Nach einer Original-Melodie aus dem XII. Jahrh. arrangiert. no. M. 1.50.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig:

Schein, Johann Hermann, Sämtl. Werke herausgegeben von Arthur Prüfer IV. Band. 2. Hälfte. Geh. M. 15.—.

Streicher, Theodor, Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violotta, Violoncell und Kontrabaß. Part. no. M. 6.—.

Wagner, Richard, Das Liebesmahl der Apostel für Männerchor und großes Orchester. Taschenpartitur no. M. 1.50.

Bach-Jahrbuch 1911. 8. Jahrg. herausg. von Arnold Schering. Geb. M. 4.—.

Kamieński, Lucian, die Oratorien von Johann Adolf Hasse Geh. M. 10.—. Geb. M. 12.—.

Maurer, Julius, Anton Schweitzer als dramatischer Komponist. Geh. M. 5.—.

May, Florence, Johannes Brahms. Aus dem Engl. übersetzt von Ludmille Kirschbaum. 2 Teile in einem Bande. Mit 10 Abbildungen und 2 Faksimiles. Geh. M. 12.— Leinwbd. M. 14.—. Liebhaberbd. M. 16.—.

Musikerbiographien, Kleine, A. Bruckner von M. Morold, Hugo Wolf von M. Morold. Geb. à M. 1.—.

Scharlitt, Bernard, Friedrich Chopins gesammelte Briefe: Zum erstenmal herausgegeben und getreu ins Deutsche übertragen. Mit 12 Bildnissen und 3 Faksimiles. Geh. M. 8.—. Geb. M. 10.—.

Verlag von F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen:

Marschner, Heinrich, Balladen in 4 Bdn. Zum erstenmal herausg. und mit Anmerkungen versehen von Dr. Leopold Hirschberg. Bd. I. Balladen, Legenden, kleinere Romanzen M. 2.50.

Mendelssohn, Arnold, Acht geistl. Chorsätze für gem. Chor. Part. M. 1.50.

Sammlung ausgewählter Gesänge für Kirchenchöre und christl. Gesangvereine für gem. Chor. No. 5: Köllner, E., Ach bleib mit deiner Gnade. Choralmotette. No 6: Köllner, E., O daß ich tausend Zungen hätte! Choralmotette. No. 7: Köllner, E., Mache dich, mein Geist, bereit! Choralmotette. No. 9: Boyde, C., op. 3. No. 1. Zum Erntefest. (Danket dem Schöpfer.) Geistl. Lied.

Wiltberger, Heinrich, op. 108. Zwölf Männerchöre. Part. M. 1.20.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend, den 21. Dezember, nachmittags 2 Uhr:
Felix Draeseke, „Adventslied" für Chor, Soli und Orchester.

Mit diesem Doppelheft (Nr. 51/52) schliesst der 79. Jahrgang. — Das nächste Heft (Nr. 1 des 80. Jahrgangs) erscheint am 2. Januar 1913; Inserate müssen bis spätestens Montag, den 30. Dezember 1912 eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Redakteur für Berlin u. Umg.: Hofkapellmeister Adolf Schultze, Berlin. — Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·



·INHALT·

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDR. BRANDES

HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 16



ERICH GRUNER FEC. LEIPZIG 1910

VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·

Geschäftsstelle für Berlin und Umgegend: Raabe & Plothow, Musikalienhdlg. (Breitkopf & Härtel) Berlin W. 9, Potsdamerstr. 21.

Künstler-Adressen

Sopran.

Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin
Leipzig, Tel. 382.

Hanna Bostroem
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Schöneberg b. Berlin, Bozenerstrasse 18.

Marie Busjaeger
Konzert- und Oratoriensängerin
BREMEN, Fedelhören 62.
Konzertvertretung: **Wolff, Berlin.**

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.

Rose Gaertner · Sopran
Konzert- u. Oratoriensängerin — Gesangsunterricht
Leipzig, Elsterstrasse 20.

Elsa Gregory
Zur Laute — Zum Klavier
Charlottenburg 5, Kaiserdamm 105.

Frau Martha Günther
Oratorien- u. Liedersängerin (Sopran)
Plauen i. V., Wildstr. 6.

Elisabeth Gutzmann
Konzert- und Oratoriensängerin
— (hoher Sopran, Koloratur) —
Karlsruhe i. B., Lessingstraße 3.

Anna Hartung
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Marschnerstr. 2 III.

Emmy Kloos
Lieder- und Oratoriensängerin
(dram. u. lyrisch. Sopran)
Frankfurt a. M., Merianstr. 39, Sprechz. 1-3.

Emmy Küchler-Weissbrod
(Hoher Sopr.) Konzert- u. Oratoriensängerin
Frankfurt a. M., Fichardstr. 63.

Helene Kuntschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Düsseldorf, Wehrhahn 28a.

Margarete Loose
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Chemnitz, Adorferstrasse 13.

Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstrasse 6.

Anna van Nievelt Konzertsängerin, Contra-Alt.
Berlin W. 15, Fasanenstr. 40

Frau Prof. Felix Schmidt-Köhne
Konzertsängerin, Sopran, Sprechzeit f. Schüler 3-4.
Prof. Felix Schmidt
Ausbildung im Gesang für Konzert u. Oper
Berlin W. 50, Rankestrasse 20.

Vera Schmidt
Konzert- und Oratoriensängerin
Telefon 9536 **Leipzig** Ferd. Rhodestr. 27

Ella Thiess-Lachmann
Lieder- u. Oratoriensängerin
Halle a. S., Goethestr. 30 II.

Senta Wolschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Arndtstrasse 39.
Vorzügliche Kritiken und Empfehlungen.

Maria Ziegler-Strohecker
Konzert- u. Oratoriensängerin (Koloratur-Sopran)
Frankfurt a. M., Rossertstrasse 16.
Basel (Schweiz), Palmenstrasse 11.
Letzte Engagements: **Danzig, Halle a. S.**

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M. Trutz I.

Wilhelmine Nüssle
Lieder- und Oratoriensängerin
— (Alt und Mezzosopran) —
DRESDEN, Pragerstrasse 11.

Anna Reichner-Feiten
Konzert- u. Oratoriensängerin, Alt-Mezzo
Berlin C. 54, Alte Schönhauser Strasse 3.

Tenor

Paul Bauer • Tenor
Konzert- und Oratoriensänger
Berlin-Rixdorf
Bergstr. 11 II. — Amt Ri. 9657.

Joachim Breiding
Konzert- u. Oratoriensänger (Tenor)
Frankfurt a. Main 1
Richard-Wagnerstrasse No. 5.

Dr. Otto von Ecker-Eckhofen
Konzert- und Oratorien-Tenor
Leipzig, Könneritzstrasse 23.

Dirk van Eiken
Herzogl. Sächs. Hofopernsänger
Konzert- und Oratorientenor
Altenburg S.-A.

Valentin Ludwig
Tenorist
Konzert, Lied, Oratorium, Kirchengesang.
Waldenburg, Schles., Friedländerstr. 19, II.

Professor Eduard E. Mann
Konzert- und Oratorientenor
Stimmbildner am Kgl. Konservatorium
Dresden, Schnorrstr. 28 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG • Schletterstr. 4 I.

Georg Seibt Oratorientenor und Liedersänger
Chemnitz, Kaiserstrasse 2.

A. Stelzmann ▫ **Tenor**
Lieder — Oratorien — Oper
Elberfeld, Haubahnstrasse 15.

Bariton

Ernst Everts
— Oratorien- und Lieder-Sänger (Bass) —
Cöln a. Rh., Thürmchens Wall 81.

Theodor Hess van der Wyk
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
Kiel, Jahnstr. 2.

Peter Lambertz
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
(u. a. gesungen: Das 1000jähr. Reich v. Fuchs)
Köln, Weyerstrasse 48.

Hermann Ruoff
Bassbariton: Oratorien, Balladen, Lieder
München, Wurzerstrasse 8 III.

Maximilian Troitzsch
Oratorien — Lieder — Balladen. **Bariton.**
Auerbach b. Darmstadt
Ernst Ludwig-Promenade 16.

Klavier

Erika von Binzer
Konzert-Pianistin
München, Leopoldstrasse 63 I.

Telegr.-Adresse: Musikschubert Leipzig **Konzertdirektion Reinhold Schubert** LEIPZIG Poststr. 15 Telefon 382.

Vertretung hervorragender Künstler und Künstlerinnen sowie Vereinigungen

Uebernimmt Konzert-Arrangements für Leipzig und sämtliche Städte Deutschlands

Klavier

Elisabeth Bokemeyer
— Pianistin —
Friedenau-Berlin, Rheinstr. 1/3.

Eduard Nowowiejski
Klaviervirtuos
Berlin NW. 21, Wiclefstrasse 51.

Wladimir v. Papoff
Pianist
Berlin-Friedenau, Lefèvrestrasse 3.

Moritz Romanus
Kapellmeister
Konzertbegleitung
Berlin NO. 18, Landsberger Allee 55.

Hans Swart-Janssen
Konzert-Pianist
Leipzig, Grassistrasse 34.

Vera Timanoff
— Grossherzogl. Sächs. Hofpianistin —
Engagementsanträge bitte nach
St. Petersburg, Znamenskaja 26.

Otto Weinreich
Pianist
Leipzig, Hardenbergstrasse No. 58.

Orgel

Walter Armbrust
Orgelvirtuose
Hamburg, Graumannsweg 58.

Violine

Julius Caspar · Violinvirtuos
Konzertdirektion WOLFF-Berlin.

Ilse Veda Duttlinger
Violinvirtuosin
Berlin W. 50, Marburgerstrasse 9.

Violoncello

Fritz Philipp
Violoncellvirtuose
Mannheim, H. Lanzstrasse 7 III.

Prof. Georg Wille
Königl. Sächs. Hofkonzertmeister
Dresden, Comeniusstr. 89.

Unterricht

Kurt Hennig
Komponist und Gesanglehrer
Berlin-Wilmersdorf, Ringbahn-Str. 248-249.

Frau Marie Unger-Haupt
Gesangspädagogin
LEIPZIG, Löhrstrasse 19 III.

Halle a. S. Konzertarrangements besorgt seit vielen Jahren gewissenhaft und prompt
Heinrich Hothan, Hofmusikalienhändler
Gr. Ulrichstrasse 38 :: Fernsprecher 2335.

Karl Götz-Loewe

Eigene Adresse: Godesberg, Mittelstrasse 9.

Kammersängerin

Johanna Dietz

* Sopran *

Frankfurt a. M.,
Cronbergerstr. 12.

Symphonie- und Kurorchester Davos (Schweiz)

Für sofort oder möglichst bald ist die Stelle eines

I. Konzertmeisters

zu besetzen.

Derselbe muss guter Solist und Kammermusikspieler sein und Übung im Dirigieren besitzen. Anfangsgehalt 2880 Frk. Probespiel erwünscht, und werden die Kosten vergütet. Bewerbungsmaterial mit Repertoire und Altersangabe erbittet

Franz Ingber
Kapellmeister

Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart

Vollständ. Ausbildung für den ausübenden wie für den Lehrberuf. Letzte Jahresfrequenz über 700 Schüler. Beginn des Sommersemester 15. März 1912. Prospekt durch das Sekretariat. **Der Direktor:** Prof. Max von **Pauer.**

Die Ulktrompete. Witze und Anekdoten für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Nr 51/52 JAHRG. 79 1912

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK



GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·

·INHALT·

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDR. BRANDES

HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 16



ERICH GRUNER FEC. LEIPZIG 1910

VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·
Geschäftsstelle für Berlin und Umgegend: Raabe & Plothow, Musikalienhdlg. (Breitkopf & Härtel) Berlin W. 9, Potsdamerstr. 21

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Sopran.

Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin
Leipzig, Tel. 382.

Hanna Bostroem
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Schöneberg b. Berlin, Bozenerstrasse 18.

Marie Busjaeger
Konzert- und Oratoriensängerin
BREMEN, Fedelhören 62.
Konzertvertretung: **Wolff, Berlin.**

Salka Falk
Ausbildung für Gesang, Meth. Orgeni
Dresden-A., Helmholtzstr. 1.

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.

Rose Gaertner · Sopran
Konzert und Oratorien — Gesangsunterricht
Leipzig, Inselstrasse 9 III.

Elsa Gregory
Zur Laute — Zum Klavier
Charlottenburg 5, Kaiserdamm 105.

Frau Martha Günther
Oratorien- u. Liedersängerin (Sopran)
Plauen i. V., Wildstr. 6.

Elisabeth Gutzmann
Konzert- und Oratoriensängerin
— (hoher Sopran, Koloratur) —
Karlsruhe i. B., Lessingstraße 3.

Anna Hartung
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Marschnerstr. 2 III.

Emmy Kloos
Lieder- und Oratoriensängerin
(dram. u. lyrisch. Sopran)
Frankfurt a. M., Merianstr. 39, Sprechz. 1-3.

Emmy Küchler-Weissbrod
(Hoher Sopr.) Konzert- u. Oratoriensängerin
Frankfurt a. M., Fichardstr. 63.

Helene Kuntschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Düsseldorf, Wehrhahn 28 a.

Bertha Manz
Konzertsängerin
MÜNCHEN, Möhlstrasse 9 oder Konzertb. Gutmann.

Anna van Nievelt Konzertsängerin, Contra-Alt.
Berlin W. 15, Fasanenstr. 40

Charlotte Boerlage-Reyers
Konzert — Lieder — Orator. Hoher Sopran.
Landshuterstr. 1, BERLIN.
Vertretung: **Hermann Wolff, Berlin.**

Friedl Hollstein, Altistin
Lieder — Oratorien
BERLIN W 30, Neue Winterfeldtstr. 36
Fernspr. Amt Nollendorf 8142

Hamburger Vokal-Quartett
Käte Neugebauer-Ravoth
Anna Hardt
Henry Wormsbächer
Oscar Seelig
Engagementsanträge erbeten an Frau Neugebauer-Ravoth, Altona, Bahnhofstr. 36
Telefon: Gruppe I, Nr. 2352.



Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstrasse 6.

Hedda Pless
Opern- und Konzertsängerin (Sopran)
Berlin W., 50, Würzburgerstr. 15 II
Sprechzeit: 12—1, 3—4.
Glanzvolle, leichte Ausbildung, allererste Referenzen.

Marie Schlesinger
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran). Gesangsunterricht. **Leipzig**, Sidonienstr. 67.

Vera Schmidt
Konzert- und Oratoriensängerin
Telefon 9536 **Leipzig** Ferd. Rhodestr. 27

Ella Thiess-Lachmann
Lieder- u. Oratoriensängerin
Halle a. S., Goethestr. 30 II.

Senta Wolschke
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Arndtstrasse 39.
Vorzügliche Kritiken und Empfehlungen.

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M. Trutz 1.

Anna Graeve
Konzert und Oratorien (Alt).
Berlin-Friedenau, Fregestr. 40.

Wilhelmine Nüssle
Lieder- und Oratoriensängerin
— (Alt und Mezzosopran) —
DRESDEN, Pragerstrasse 11.

Tenor

Joachim Breiding
Konzert- und Oratoriensänger (Tenor)
Frankfurt a. Main 1, Richard-Wagnerstr. 5.

Dr. Otto von Ecker-Eckhofen
Konzert- und Oratorien-Tenor
Leipzig, Könneritzstrasse 23.

David Eichhöfer
Opern- und Konzert-Tenor
DETMOLD.

Dirk van Eiken
Herzogl. Sächs. Hofopernsänger
Konzert- und Oratorientenor
Altenburg S.-A.

Reinhold Koenenkamp
Tenor: Oratorien und Lieder.
Danzig, Stadtgraben 8.

Valentin Ludwig
Konzerttenorist
Waldenburg, Schles., Friedländerstr. 19, II
ab 1. Oktober 1912 in **Berlin.**

Professor Eduard E. Mann
Konzert- und Oratorientenor
Stimmbildner am Kgl. Konservatorium
Dresden, Schnorrstr. 28 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG • Schletterstr. 4 I.

Georg Seibt Oratorientenor und Liedersänger
Chemnitz, Kaiserstrasse 2.

A. Stelzmann ▫ **Tenor**
Lieder — Oratorien — Oper
Elberfeld, Haubahnstrasse 15.

Henry Wormsbächer
Oratorien- u. Liedersänger (hoher Tenor)
Hamburg 19, Heussweg 6.

Telegr.-Adresse: Musikschubert Leipzig **Konzertdirektion Reinhold Schubert** LEIPZIG Poststr. 15 Telefon 382.
Vertretung hervorragender Künstler und Künstlerinnen sowie Vereinigungen
Uebernimmt Konzert-Arrangements für Leipzig und sämtliche Städte Deutschlands

Bariton

Ernst Everts
— Oratorien- und Lieder-Sänger (Bass) —
Cöln a. Rh., Thürmchens Wall 81.

Theodor Hess van der Wyk
Konzert- und Oratoriensänger (Bariton)
Kiel, Jahnstr. 2.

Hermann Ruoff
Bassbariton: Oratorien, Balladen, Lieder
München, Liebherrstrasse 1 IV.

Maximilian Troitzsch
Oratorien — Lieder — Balladen. Bariton.
Auerbach b. Darmstadt
Ernst Ludwig-Promenade 16.

Klavier

Erika von Binzer
Konzert-Pianistin
München, Leopoldstrasse 63 I.

Cervantes
Berlin-Wilm., Augustastrasse 6
Vertr.: E. Gutmann, Berlin W. 35, Karlsbad 33.

Käthe Döll
Konzert-Pianistin (ausgebildet v. Prof. Josef Pembaur), **Leipzig,** Sedanstrasse 14.

Eduard Nowowiejski
Klaviervirtuos
Berlin NW. 21, Wiclefstrasse 51.

Hans Swart-Janssen
Konzert-Pianist
Leipzig, Grassistrasse 34.

Vera Timanoff
— Grossherzogl. Sächs. Hofpianistin —
Engagementsanträge bitte nach
St. Petersburg, Znamenskaja 26.

Otto Weinreich
Pianist
Leipzig, Hardenbergstrasse No. 58.

Orgel

Walter Armbrust
Orgelvirtuose
Hamburg, Graumannsweg 58.

Violine

Julius Caspar Violinvirtuos
Konzertdirektion WOLFF-Berlin.

Ilse Veda Duttlinger
Violinvirtuosin
Essen (Ruhr), Kurfürstenstr. 28.

Käte Laux
Violinistin
Leipzig, Grassistrasse 11.

Jeanne Vogelsang
Geigerin — Ensemble- und Solospiel
Adr.: Prof. Dr. W. Vogelsang, Utrecht (Holland)

Viola

Paul Louis Neuberth
Concertist (Grosse Ritter'sche **Viola alta**)
Repertorium mit Orchester oder Klavier.
Concerts Colonne. **Paris.**

Violoncello

Fritz Philipp
Violoncellvirtuose
Mannheim, H. Lanzstrasse 7 III.

Prof. Georg Wille
Königl. Sächs. Hofkonzertmeister
Dresden, Comeniusstr. 89.

Unterricht

Kurt Hennig
Komponist und Gesanglehrer
Berlin-Wilmersdorf, Ringbahn-Str. 248-249.

Frau Marie Unger-Haupt
Gesangspädagogin
LEIPZIG, Löhrstrasse 19 III.

Professor
Emanuel von Hegyi
Klaviervirtuose
Budapest V, Marie-Valeriegasse 10.

Halle a. S. Konzertarrangements besorgt seit vielen Jahren gewissenhaft und prompt
Heinrich Hothan, Hofmusikalienhändler
Gr. Ulrichstrasse 33 :: Fernsprecher 2335.

Kammersängerin
Johanna Dietz
* Sopran *
Frankfurt a. M.,
Cronbergerstr. 12.

Empfehlenswerte Werke für gemischten Chor.

Heinrich van Eyken, Op. 9. **Altdeutsche Liebeslieder.** Zyklus nach Originalmelodien und Texten für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt . . . . Partitur M. 1.—. Jede Stimme 25 Pf.

Joseph Haydn, Unvollendetes Oratorium, bestehend aus: Arie (Bass-Solo) und Chor (gem. Chor) mit Orchesterbegleitung. (Erste und einzige Ausgabe) . . Partitur M. 4.— n. Orchester-St. M. 8.— n. Klavierauszug M. 2.50. Jede Chorstimme 30 Pf.

Paul Pfitzner, Op. 22. Zwei Lieder für gemischten Chor.
No. 1. **Liebesaufruf** (vierstimmig) . . Part. 80 Pf. Jede Stimme 20 Pf.
No. 2. **Frühlingsreigen** (fünfst.) . . Part. M. 1.—. Jede Stimme 30 Pf.

Carl Reinecke, Op. 224. **Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für** (Motette) für vierstimmigen gem. Chor. (Mit deutschem und englischem Text) . . . . . . Part. M. 1.50. Jede Stimme 30 Pf.

Die Partituren bezw. Klavierauszüge sind durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen. Nötigenfalls wende man sich an **Gebrüder Reinecke,** Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Druck von G. Kreysing in Leipzig.